

Josep Muntanola Thornberg

Arquitectura y prefiguración: hacia una crítica dialógica

Khôra 7

Primera edició: Novembre de 2001

Diseño de la cubierta: Edicions UPC

© Josep Muntañola, 2001

© Edicions UPC, 2001
Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL
Jordi Girona Salgado 31, 08034 Barcelona
Tel.: 934 016 883 Fax: 934 015 885
Edicions Virtuals: www.edicionsupc.es
e-mail: edicions-upc@upc.es

Producció: CPET (Centre de Publicacions del Campus Nord)
La Cup. Gran Capità s/n, 08034 Barcelona

Depósito legal: B-49937-2001
ISBN: 84-8301-552-8

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos, así como la exportación e importación de ejemplares para su distribución y venta fuera del ámbito de la Unión Europea.

Khôra 7

ARQUITECTURA Y REFIGURACIÓN: HACIA UNA CRÍTICA DIALÓGICA

EDICIÓN:

Josep Muntañola Thornberg. Doctor arquitecto.

Director del curso de doctorado "Proyectos arquitectónicos" y Coordinador de la línea de investigación "Aproximaciones a la arquitectura desde el medio ambiente histórico y social".

Escola Tècnica Superior d' Arquitectura de Barcelona de la Universitat Politècnica de Catalunya, España.

COORDINACIÓN:

Carlos Alberto Tostado Martínez. Arquitecto doctorando.

Universidad Nacional Autónoma de México, México.

COLABORADORES:

Maria Ella Carrera Caraza. Arquitecta.

Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, México.

Marisa Andrea Lostumbo. Arquitecta.

Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Nuria Castillo Moreira. Arquitecta.

Universidad Autónoma de Nuevo León, México.

INDICE

- Prólogo

Josep Muntañola Thornberg.....5

- Acercamientos dialógicos a la “Arquitectura como lugar” y a la “Topogénesis”.

Atsuro Osada. “El desdoblamiento en el lugar: Tensión rítmica en el abismo”.....9

Carlos Alberto Tostado Martínez. “El lugar, el cuerpo y la historia”.....12

Edgar Alberto Torres Paredes. “La arquitectura como Muntañola: Apuntes en tres movimientos dialógicos sobre el texto *La arquitectura como lugar*”.....16

Ignacio Pacheco Díaz. “Comentarios a las Topogénesis de Josep Muntañola”.....20

Jelena Prokopljević. “Influencias en la comprensión del espacio”.....23

Leticia Bemfica Rogrigues. “El escenario del lugar, como “distancia” entre el actor y el espectador”.....27

- Poética Refigurada.

Angel Naval Duran. “Parc dels colors”.....33

Atsuro Osada. “Análisis poético del Cementerio de Igualada”.....41

Carlos Alberto Tostado Martínez. “Poética y retórica en el Centro de arte Santa Mónica”.....48

Edgar Alberto Torres Paredes. “La arquitectura como haiku: Breve lectura de la vivienda popular japonesa”.....76

Jelena Prokopljević. “Alvaro Siza Vieira”.....83

Leticia Bemfica Rogrigues. “Zanine y la poética de las manos”.....91

Luis Rodriguez de Llauder. “Trabajo sobre Topogénesis y Retórica: Villa del’Ava de Rem Khoolaas”.....97

- Dialogía social y Arquitectura.

Ana Rodríguez Pastrana. “El muro de la discordia”.....107

María Ella Carrera Caraza. “Espacio rural – espacio urbano”.....115

PROLOGO

Tras leer varias veces estos excelentes micro-trabajos de fin de milenio, puesto que este curso ha sido el último del segundo milenio D.C., y el próximo cabalgará ya hacia el tercer milenio D.C., no puedo menos que tener un escalofrío, a la vez, por su globalización (países distantes tratan las mismas obras arquitectónicas) y por su individualidad, (cada trabajo expresa un micro-cosmos emocional y cultural específico).

Nunca hasta este curso, está tensión entre lo personal, lo local y lo específico-cultural había entrado en "dialogía" con lo global, lo internacional, como en este curso. Y el resultado no es, como podía pensarse, un discurso uniforme, aburrido, sino todo lo contrario, una tensión emotiva, localizada, personalizada, que intenta profundizar más en lo individual que en lo global, en un movimiento que voy a nombrar como "la resistencia crítica" (critical resistance), y que tiene su raíz en la incorporación de Bakhtin a la teoría de la arquitectura y de su "Dialogía" (y no de su dialéctica), y también en la situación "crítica" de la cultura mundial: agudización de problemas sociales, guerras, etc.

Por ello, al agrupar estos trabajos, se configura la perspectiva **Crítico-Dialógica** del Siglo XXI, a partir de unas lecturas refigurativas de la arquitectura, que llegan hasta la profundidad de nuestras emociones más íntimas.

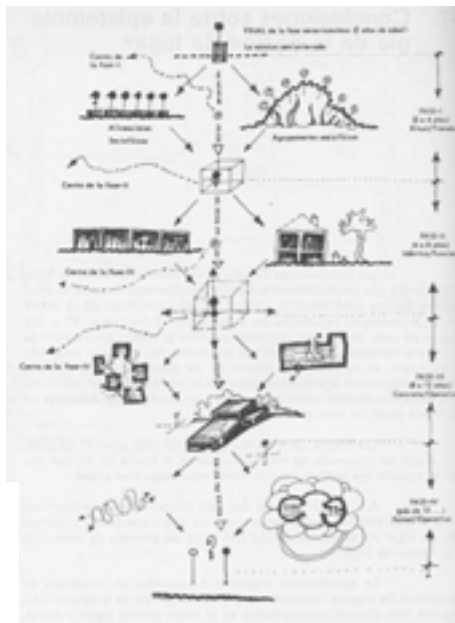
JOSEP MUNTAÑOLA THORNBERG
Barcelona, 6 de noviembre de 1999

Khôra 7

**ACERCAMIENTOS DIALÓGICOS A LA “ARQUITECTURA
COMO LUGAR” Y A LA “TOPOGÉNESIS”.**

ATSURO OSADA

Arquitecto: Universidad de Fukui.
Doctorado: Texto y contexto cultural en el entorno del proyecto. U.P.C.



1. LA TENSION: VACIARSE Y LLENARSE

"No existe el lugar-neutral-tierra-de-nadie-y absoluto vacío; sólo existe un progresivo vaciarse."

Es posible resumir la estructura de la primera parte de "Topogénesis Uno"¹ como el proceso del crecimiento corporal arquitectónico en el sujeto. El elemento que juega el papel central en dicho proceso del desarrollo desde la Fase Presentativa, Fase Representativa hasta la Fase Formal es el funcionamiento del "desdoblamiento" en el sujeto, en otras palabras, es una tensión continua trazada en relación "vaciar-se-llenarse". El "desdoblamiento" arquitectónico que se refiere Muntañola es el equilibrio entre "el actor" y "el espectador", el eje que representa los dos estados mentales opuestos en el sujeto y, el eje que sintetiza otros dos ejes, "interiorización-exteriorización" y "asimilación-acomodación" uniéndolos en el punto de otro "cuerpo como escenario"

La finalidad de este pequeño trabajo de crítica es concebir o aclarar la conducta y el origen del "desdoblamiento", "vacío socio-físico", o "el cuerpo como arquitecto", resumiendo y recorriendo la primera parte de Topogénesis Uno (puede llamarse como "Corpo-génesis"), es decir, analizar el mecanismo de la tensión trazada entre "vaciar-se-llenarse", de donde surge el desdoblamiento. Comprender los aspectos de este "cuerpo como escenario" servirá para la búsqueda del lugar de "interculturalidad", el lugar que permite la existencia de diferencia cultural y posibilita la dialéctica entre diferentes identidades, para crear una nueva identidad, es lugar de todos y lugar de uno a la vez.

Un punto, siempre es el génesis del lugar. Es el punto de origen del cuerpo como arquitecto, es el centro de la tensión trazada entre las polaridades que trata de abrirse y cerrarse al mismo tiempo. Cuando el niño aprende a dibujar siempre empieza dibujando un punto. Es la representación de un mundo macizo donde el cuerpo y el medio ambiente se encuentra unido y no sabe diferenciar (fase P). En el siguiente proceso el sujeto se separa del mundo con la ayuda del sistema de símbolos (fase PR), esta fisura es donde radica el vacío sociofísico y la tensión. En el último periodo en el crecimiento de la percepción espacial (fase PRF) el vacío abierto en la fase PR se llenará nuevamente.

"intenta repetir la experiencia presentativa a un nivel más complejo: habrá que salvar el vacío creado en la fase PR colmándolo de una nueva vecindad entre cuerpos. Los gestos han de dar sentido a los símbolos."

En la fase PRF la fuerza de la tensión se dirige nuevamente hacia el punto origen como si fuera la reminiscencia al mundo macizo. La tensión es la fuerza de resistencia que mantiene el vacío sociofísico abierto. El desdoblamiento es el intento de mantener la dualidad en un sujeto, diferenciando el actor del espectador.

¹ MUNTANOLA THORNBERG, JOSEP, *Topogénesis Uno: Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979.

2. EL DESDOBLAMIENTO: EL DESARROLLO CORPORAL ARQUITECTÓNICO

A partir de la Fase Presentativa se desarrolla el sistema de símbolos, es el sistema de diferenciación, hace diferenciar el sujeto y los objetos, hoy y mañana, tú y yo, acción y contemplación, etc., produciendo el vacío sociofísico simbólico. El desarrollo del vacío sociofísico consiste en dos sentidos, lo subjetivo y lo objetivo.

“Aumento de un vacío subjetivo en el sujeto y un vacío objetivo en el objeto, a los cuales corresponde una vecindad sociofísica mínima entre el salto constructivo del cuerpo consigo mismo y el salto comunicativo del cuerpo con el cuerpo de los demás,”²

Estudios sobre niños anormales son útiles en cuanto demuestran la característica de las habilidades sociofísicas necesariamente exigidas para representar el lugar. Las anormalidades se dividen en dos clases, 1. problema de transmisión, 2. la falta de vecindad sociofísica.

El caso de Ana; la niña esquizofrénica de 13 años de edad que dibuja la casa sin ventana ni puerta porque “nadie sale” y “nadie entra”, muestra la anormalidad del concepto de la vecindad sociofísica. Es incapaz de relacionar dos estados, la ausencia y la presencia, la accesibilidad conceptual y la envoltura figurativa, la exterioridad y la interioridad. Este hecho señala lo siguiente: para concebir y representar el lugar no es suficiente dominar el sistema de símbolos, es necesario la capacidad de relacionar los estados simbolizados, relacionar las polaridades, saber desdoblarse.

Los diez ejemplos de proyectos arquitectónicos³ se organizan de siguiente manera: Los ejemplos 1, 2, 3 y 4 trata de explicar el eje accesibilidad conceptual-envoltura figurativa. De la misma manera los ejemplos 5, 6 y 7 explican el eje interiorización-exteriorización, y los ejemplos 8, 9 y 10 explican el eje actor-espectador.

En el eje accesibilidad conceptual-envoltura figurativa el ejemplo 1 muestra un caso de desequilibrio que la accesibilidad conceptual o “sistema explicativo” que

² MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *op. cit.*

³ MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *op. cit.*

predetermina el proyecto, tanto que impone cierta incomodidad a los usuarios, lo cual se soluciona en los ejemplos 2 y 3.

En ejemplos 2 y 3, se observa el símbolo de segundo grado (representación de representación), representa Belvedere (reminiscencia clasicista) que por si es una representación. Es el proceso de la exteriorización, similar al proceso de la fase Presentativa a la fase Formal.

El ejemplo 4 es la muestra de la forma que sintetiza el modelo universal (concepto del barco “steemline”) y modelo particular (tipo de casa ideal).

Los ejemplos 5, 6 y 7 se oscilan lo ideal-real o el eje interiorización-exteriorización, segundo eje que será sintetizado con el primero: concepto-figura, en el tercero: actor-espectador. El espacio ideal o imaginario es la imagen ensimismado del espejo en los ejemplos 5 y 6, y dibujo de los muebles que confunde las dimensiones del espacio en el ejemplo 7.

El ejemplo 8 ilustra el eje actor-espectador, la síntesis de otros dos ejes (interiorización-exteriorización, y asimilación-acomodación). El modelo conceptual “gallinera” es un arquetipo tanto conceptual como figurativo pero sin una figura o estructura conceptual concreta, pues “*pertenecen más bien al reino de los mitos ancestrales*”.

Los ejemplos 9 y 10 muestran la sutil dialéctica entre el esquema modelo-arquetipo.

“El uso de la diagonal en ejemplo 9 no responde ni a una trama geométrica prefijada, ni a una figura simbólica-contenedor-prevista, sino a un compromiso que se origina en la adecuación entre el edeficio buscado y el contexto histórico-geográfico encontrado.”⁴

“El desdoblamiento entre el cuerpo como actor y espectador se vuelve más estrecho y amasizo utilizando como estrategia: estar de acuerdo con la vecindad sociofísica buscada en cada caso, se expresa, a nivel de modelo o de sistema de elementos y reglas de transformación en una forma.”⁵

⁴ MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *op. cit.*

⁵ MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *op. cit.*

BIBLIOGRAFÍA

STRAUSS, LEVI. *Tristes Tropiques*.

MUNTAÑOLA T., JOSEP. *La arquitectura como lugar*, Ediciones U.P.C., Barcelona, 1996.
□ *Topogénesis Uno: Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979.

3. CONCLUSIÓN

La cultura consiste, similar al sistema lingüístico, en sistema de diferenciación, es decir no existe la identidad autodidacta, sino la especificidad de una cultura siempre se basa en la diferenciación o dialéctica con otras culturas diferentes. El lugar de todos, lugar de uno, el progresivo vaciarse, puede servir como receptáculo la interculturalidad.

“El lugar, como límite, es más que nunca un balance rítmico entre razón e historia; ya que, el tiempo depositado en espacio, o sea el lugar, siempre refleja a su misma estructura el equilibrio existente entre un aumento de movilidad atrás y a delante en el tiempo (razón), y un alejamiento progresivo del lugar originario (historia).”⁶

“...Se trata de “inventar” formas psico-físicos-sociales de convivencia que surgen, no de la nada, sino del encuentro entre la experiencia y las habilidades corporales individuales por una parte, y la historia colectiva de la cultura por otra”.⁷

El lugar es la tensión rítmica y continua entre vaciarse-llenarse. Hemos visto que esta tensión en el abismo del vacío sociofísico procede y se desarrolla paralelamente con el desarrollo del cuerpo como arquitecto. El desdoblamiento es la capacidad oscilar entre los dos cuerpos divididos el actor y el espectador, es el medio que llena el vacío sociofísico, y de dicha manera es el origen de lugar de interculturalidad.

⁶ MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *La arquitectura como lugar*, Ediciones U.P.C., Barcelona, 1996

⁷ MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *op. cit.*

CARLOS A. TOSTADO MARTÍNEZ
Arquitecto:
Universidad Nacional Autónoma de México.
Doctorado:
Texto y contexto cultural en el entorno del
proyecto. U.P.C.

El interés, y por lo tanto la reflexión, que en mí ha despertado la lectura de estos libros, aunado a los temas tratados a lo largo de las clases, me ha permitido descubrir un horizonte arquitectónico tan amplio y variado que mi postura frente a esta disciplina ética, estética y científica a cambiado radicalmente, y se encuentra ahora en el principio de un proceso de re-orientación y re-estructuración de todos sus principios. Al hablar de temas como: Texto y Contexto, la Modernidad, la relación entre Proyecto e Historia o la Intersubjetividad y la Intertextualidad, el campo arquitectónico desborda sus propios límites generando una gran cantidad de preguntas que hacen necesaria la apertura a una postura dialógica, para acercarse, de una manera más clara, a la mejor solución de las mismas y, por lo tanto, a una mejor arquitectura.

La teoría desarrollada por Josep Muntañola aborda y profundiza en puntos neurálgicos de la fundamentación teórica de la arquitectura y de su génesis y repercusión a nivel individual y social. Nos habla de la transmisión de un saberhacer arquitectura a través del desarrollo del cuerpo como arquitecto. Todo esto me ha permitido apreciar de forma más clara: primero, que la arquitectura es un "hecho cultural" de gran trascendencia tanto a nivel psicogenético como sociogenético, tanto históricamente como culturalmente, tanto de forma real como virtual. Y, en segundo lugar, que debido a esa trascendencia del fenómeno arquitectónico, cualquier "actuación" dentro del "escenario" del lugar que desconozca o minimice la estrecha interacción entre sus tres dimensiones: la ética, la estética y la científica, desarrollada a través de la reflexión cotidiana del acontecer arquitectónico, condena al lugar a una violencia social "real" que nos conduce hacia la *selva* o a una pura idealización estética "virtual" que no hace más que prometernos una realidad sólo alcanzable en el *paraíso*. Es por esto, que lo que ahora se cuestione y analice contribuirá a la configuración de mejores lugares, disminuyendo en lo posible esa actitud entre la selva o el paraíso, y ayudará a fundamentar de una mejor manera las acciones que se han de tomar en la arquitectura y sus diversas ramas, como la Restauración o la Planeación urbana, para llegar, verdaderamente, a un espacio y un tiempo humanos.

EL LUGAR, EL CUERPO Y LA HISTORIA

La importancia de entender el concepto de “Lugar” surge del hecho de que sin un **lugar** la arquitectura sería imposible, y solo con cuerpos que lo definan existe el espacio; es decir que el espacio brinda a la arquitectura la oportunidad de definir el lugar, como cita Platón:

...”finalmente, existe un tercer género, el del **lugar: no puede morir y brinda un sitio a todos los seres que nacen**. El mismo no es perceptible más que gracias a un razonamiento híbrido, que no ve ninguna manera acompañado de sensación: apenas se puede creer en ello. Ciertamente es eso lo que nosotros percibimos como en un sueño cuando afirmamos que todo ser está forzosamente en alguna parte, **en un determinado lugar**, que ocupa un determinado sitio y que lo que no está en tierra ni en parte alguna del cielo no es absolutamente nada.”¹

Pero aún más importante es entender que lugar es *tiempo en espacio*, definido por Hegel como: “Una unión del espacio y el tiempo, en la que el espacio se concreta en un ahora al mismo tiempo que el tiempo se concreta en un aquí,”² Concepto fundamental para entender la repercusión de la arquitectura nueva en un contexto antiguo, ya que el lugar arquitectónico, ciudad, pueblo, barrio, etc., refleja en su arquitectura una *forma social de coexistir* y un uso propio de dicha arquitectura. Uso que surge de la transformación del medio físico, reproduciendo formas que nacen de una cultura en continua evolución, para representar su propia identidad. Si nosotros no tomamos en cuenta el valor sociofísico del lugar, lo que lograremos con nuestra intervención es evitar que entre el objeto arquitectónico nuevo y dicho contexto se entable un diálogo, además de cortar la *comunicación* histórico-social que este contexto mantenía, produciendo una pérdida de identidad.

¹ NAVARRO CORDÓN, J. M., CALVO MARTÍNEZ, T., *Historia de al Filosofía*, COU, Grupo Anaya, S.A., Madrid, 1989, p. 37, Platón, Timeo 52^a.b (traducción tomada de Platón, Obras completas, Ed. Aguilar, Madrid, 1966).

² MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *La arquitectura como lugar*, Ediciones U.P.C., Barcelona, 1996, p. 27

Es decir que la gente del lugar, de algún modo, se identificaba con el contexto porque éste lograba expresar la razón de ser de su hoy y, por tanto, su forma de utilizar dicho espacio. Al integrar un nuevo elemento totalmente ajeno a ese contexto, al igual que en el lenguaje, lo que hacemos es romper la estructura lógica del texto *perdiendo así su significado y por lo tanto la respuesta que este significado podría obtener*. Si en la frase “la casa es muy bonita” incluimos la palabra “black” en lugar de la palabra “casa”, la frase que da así: “la black es muy bonita”, que en el caso de no conocer el significado de black, sólo nos permitiría entender que algo es muy bonito, y una persona de habla inglesa sólo entendería que negro es algo, o hace algo, o le pasa algo, rompiendo por completo la conexión que hacía de dicha frase un todo inseparable, y, por consiguiente, haciendo menos válida su razón de ser. Si a esta frase le agregamos otra palabra como “bambini”, ésta quedará así: “la black es muy bambini”, perdiendo aún más cualquier posibilidad de significado tanto para un español, un estadounidense o un italiano. De esta forma ninguno de ellos podrá interpretarla y mucho menos hacerla suya, por lo que ninguno de ellos, al igual que yo, dudaría en cambiarle cualquier otra palabra con o sin significado, favoreciendo su total desaparición, y lo más grave, sin crear ninguna otra frase significativa. Esto se refleja perfectamente en el siguiente enunciado:

”La alteridad como base del lugar social exige comunicación, y de ahí que no sea compatible cualquier habitar con los dos extremos descritos de un puro prototipo arquitectónico que se repite a sí mismo, pura reproducción, o un puro arquetipo representación de sí mismo.”³

Si por el contrario, el arquitecto entiende que su arquitectura es un hecho **sociofísico** y por lo tanto **comunicativo**, re-interpretará ese hecho físico y social para, a partir de lo existente, no romper su significado, sino actualizarlo, logrando que esa comunicación crezca en contenido y logre una mejor identificación acorde a el momento histórico del que está siendo partícipe; sin caer en copias baratas cuyo resultado sería igualmente nefasto, como a continuación se describe:

”Cuando la historia no tiene nada que ver con el “proyecto hacia delante”, como en ciertos movimientos “modernos”, la ciudad se disuelve (o los GÉRMENES tipológicos se mueren). Y viceversa: cuando el “proyecto hacia

atrás” se desentendiende del futuro, los GÉRMENES se esclerotizan en academicismos insignificantes imponiendo a la vida cotidiana escenarios del pasado que no sirven para las tragedias y comedias de hoy y de mañana.”⁴

Como resultado de este proceso, la frase de “la casa es muy bonita” podría integrar la palabra “guay” de una forma muy moderna y actual, quedando de la siguiente manera: “la casa es guay”, dando a entender a los nuevos usuarios el mensaje que así podrá perdurar en el tiempo y marcar en esa frase un nuevo momento histórico que en un futuro podrá ser re-interpretado. Las formas de enriquecer el mensaje social que un contexto comunica son muchas, pero mientras surjan de un proceso de re-lectura y de re-interpretación, en general, podría decirse que éstas lograrán mantener el significado, al mismo tiempo que lo enriquecen. De esta forma, dicho significado podrá ser interpretado por un mayor número individuos y de grupos, haciendo más válida su conservación y re-interpretación a través del tiempo, entendiendo siempre que, como se menciona en el Epílogo de TOPOGÉNESIS DOS: “La alteridad social, o sea la diferenciación y la identificación entre cuerpos humanos y grupos sociales es la razón de ser y el resultado de la naturaleza social del lugar.”⁵, y por lo tanto, de esta diferenciación e identificación surgirá la forma de comunicación que de mejor manera una la diversidad en un símbolo aceptado de forma más general por una comunidad, “ya que la voluntad de unos no es la de todos, ni la de todos es la de uno, pero en cambio la forma es única una vez construida, o destruida”⁶. Y como se expresa a continuación:

...“el lugar como objeto sirve para favorecer o desfavorecer la comunicación y la reciprocidad social entre personas y grupos.”⁷

y continua diciendo:

³ MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *Topogénesis Dos: Ensayo sobre la naturaleza social del lugar*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979, p. 112.

⁴ *ibid*, p. 148

⁵ *ibid*, p. 112.

⁶ *ibid*, p. 156

⁷ *ibid*, p. 95

“En efecto: un lugar es a la vez una orientación para la actuación –o sea una NOCIÓN- y una modulación de la relación con el cuerpo del otro, siempre más o menos presente o ausente en él –o sea una EMOCIÓN-. El valor emocional y el nocional de un lugar habitado se presuponen indisolublemente de una forma tan profunda que ni el psicoanálisis ni la antropología han sido capaces de disociarlo. Pero es que justamente la comprensión de su “acontecer conjunto” es el primer paso hacia la comprensión de la naturaleza social del lugar a cualquier escala.”⁸

Todo esto, con el fin de mantener el significado de la arquitectura como vínculo que existe entre el cuerpo como productor de arquitectura y la historia social del lugar habitado⁹, entendiendo que un saber-hacer arquitectura no es una realidad misteriosa exclusiva de una élite social privilegiada, sino una herencia cultural recreable por cualquier cuerpo humano¹⁰.

Es por esta razón, que el quehacer arquitectónico debe responder tanto a nivel individual como a nivel social, ya que “una arquitectura justa es tanto un triunfo individual como un triunfo colectivo, puesto que desde el punto de vista de una singularidad esta distinción no tiene sentido”¹¹. Y esto se logra interpretando el significado que la arquitectura como contexto, de un modo silencioso, nos dice a gritos, ya que el vínculo entre el cuerpo y la historia se entiende así: como re-interpretación simultánea del cuerpo consigo mismo y del cuerpo con respecto a la historia en la que se siente y se comprende inmerso, pues el significado de cada edificio en cada momento histórico-geográfico puede considerarse como el entrecruzamiento de una construcción de significados y de una comunicación de significado o sistema de significación.¹²

A partir de lo anterior surge la siguiente reflexión. Si dentro de un contexto histórico determinado un arquitecto realiza una obra arquitectónica olvidando por completo mantener la comunicación con dicho contexto a través de su nueva

⁸ *ibid*, p. 101

⁹ MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *Topogénesis Tres: Ensayo sobre la significación en arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1980, p. 11.

¹⁰ MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *Topogénesis Uno: Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979, p. 14.

¹¹ *ibid*, p. 153

¹² MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *Topogénesis Tres: Ensayo sobre la significación en arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1980, p. 22, 23.

- MUNTAÑOLA T., JOSEP**, *La arquitectura como lugar*, Ediciones U.P.C., Barcelona, 1996
- *Topogénesis Uno: Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979
 - *Topogénesis Dos: Ensayo sobre la naturaleza social del lugar*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979
 - *Topogénesis Tres: Ensayo sobre la significación en arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1980

NAVARRO CORDÓN, J. M., CALVO MARTÍNEZ, T., *Historia de la Filosofía*, COU, Grupo Anaya, S.A., Madrid, 1989

propuesta, no dudáramos, después de todo lo dicho, en pensar que ese objeto nuevo como resultado de un proceso erróneo de diseño no posee ningún valor comunicativo dentro de ese contexto, ya que no lo construyó al dialogar consigo mismo. Es pues un proyecto que dentro de ese contexto resulta deficiente y, por lo tanto, carente de sentido, pues al no entablar un diálogo con su lugar podría ser destruido en cualquier momento porque no pertenece a él, teniendo a su favor sólo el valor económico que implica su demolición, ya que al igual que este objeto arquitectónico podría haber otro mejor. Además de que, ya de principio, se aleja del eje Ético-Político, o más bien lo ignora, rompiendo así el origen de toda significación.

Por otro lado, nadie podría asegurar que la obra en sí como arquitectura, por el hecho de no dialogar con el contexto sea mala, ya que si la aislamos mentalmente podría ser una obra estética estupenda, pero sin lugar. Es aquí donde surge la pregunta que origina todo este planteamiento: en el momento que un edificio tiene que ser aislado de su contexto para ser valorado, ¿Es esta obra arquitectónica realmente un buen edificio, o es un buen proyecto, o no es ninguna de las anteriores, ya que tanto el proyecto como la obra construida, necesitan ser apreciados dentro del contexto para el que fueron creados, para así ser juzgados como tales?.

Es decir, que si analizáramos este edificio fuera de su realidad, entraríamos en un juego especulativo y esquizofrénico del cual solo podríamos re-interpretar estrategias conceptuales y figurativas para otro proyecto futuro.

Con esto quiero concluir este trabajo quedando aún muchas preguntas y reflexiones para seguir desarrollando en siguientes trabajos. Pero la significación que la arquitectura a tomado para mí, a partir de este curso de Doctorado, es incalculable y espero seguir enriqueciéndome y poder enriquecer a la arquitectura a lo largo de mi trabajo. Termino con la siguiente frase extraída de TOPOGÉNESIS UNO:

“Porque nadie discutirá que la arquitectura sirve, no sólo de lugar para realizar ciertos usos con mayor o menor facilidad, sino también de receptáculo para cohabitar, coexistir e intercambiarse cuerpos humanos diferentes.”¹³

¹³ **MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP**, *Topogénesis Uno: Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979, p. 9.

EDGAR ALBERTO TORRES PAREDES

Arquitecto: U.N.S.A.A.C.

Doctorado: Texto y contexto cultural en el entorno
del proyecto. U.P.C.

“La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina entre los hombres que la buscan conjuntamente en el proceso de su comunicación dialógica”.

MIKHAIL BAKHTIN.

CERO:

“El texto no es una cosa, por lo tanto la otra conciencia, la del que lo recibe, no puede ser eliminada ni neutralizada.”

MIKHAIL BAKHTIN.

Desde el día que me propuse espacializar un tiempo y temporalizarme un espacio con “La arquitectura como lugar”¹, percibí, en el mejor sentido fenomenológico, ese contagiante halo de desconcierto y advertencia, alter-ación y extraña extrañeza que pocos textos llevan consigo, como llevan también implícito el comentario de aprobación o desaprobación por parte de aquellos que incomprenden comprendiendo y comprenden incomprendiendo cualquier texto de naturaleza muntañolesca.

Dicen que la ignorancia es atrevida, y ahora al iniciar esta breve travesía por el pensamiento de Josep Muntañola, me temo, tenga exceso de atrevimiento. Desde ya, estas palabras delatan una anti-memoria más que una introducción ensayística. Sospecho, que mi vecindad sociofísica a las lecturas de unos textos que nunca terminan de decir lo que tienen que decir, me exponen a este acto senti-pensante. Por lo que sospecho también, que *algunos* supondrán este acto de imparcialidad, *otros*, de enajenación del rigor científico, sin embargo *yo* prefiero dejarlo como un acto de vida, pura “dialogía”, que aún me permite seguir haciendo arquitectura y seguir convencido de que “en” la travesía arquitectónica de Josep Muntañola no hay liebre por gato.

¹ Han transcurrido más de 25 años desde su primera edición en 1973. Ver bibliografía.

UNO:

• EL CAOSMOS DE JOSEP MUNTAÑOLA O DE LA ARQUITECTURA COMO MUNTAÑOLA A MUNTAÑOLA COMO MITO

“Un acto humano es un texto en potencia y puede ser comprendido (como acto humano, no como acción física) tan sólo dentro del contexto dialógico de su tiempo (como réplica, como postura llena de sentido, como sistema de motivos)”.

MIKHAIL BAKHTIN.

La intuición primaria del caos y la articulación primaria del cosmos se fundan en la misma intuición básica concreta, a saber, la alternancia de luz y oscuridad, de día y noche. El esquema de orientación, esto es, la misma de las zonas y las direcciones del cielo, que en un principio es puramente emotivo, rige tanto la división del caos como la del cosmos en determinados períodos. No obstante, el caos y el cosmos se confunden y se intercambian para simbolizar al otro, uno no nace después del otro, surgen juntos al mismo tiempo: el caosmos. Y es que leer a Muntañola supone también inscribirnos en la proyección cultural que nos conforma, inventando un orden a partir de la infinita complejidad de lo real.

Convendría admitir a este respecto, que su pensamiento está constituyendo no sólo la apertura de una inmensa topografía teórica que subvierte las más íntimas convicciones, sino también el caos frente a la ilusión de una razón única que omite la disgregación y el estallido de las partes, revelando el cosmos como totalidad de sentido a la manera de las antiguas explicaciones del universo. El sujeto ya no es sustancia, sino una función de verdad, el punto de vista desde el que se la produce.

Y es que en los últimos años la continua y cotidiana crisis de la arquitectura ha llevado a muchos teóricos y críticos a analizar la contemporaneidad como sistema total y a propugnar una “semiosis” ilimitada, y a otros a proponer que la arquitectura obedece a una sintaxis, más que a un significado o sentido. En los casos extremos se deplora la historicidad y la posibilidad de trascendencia, la razón. Este es el marco de referencia del que partimos para situar la teoría de Josep Muntañola: el caosmos, en positivo y en negativo, los dos lados de la misma moneda, la diferente respuesta para las mismas preguntas: En qué condiciones puede la arquitectura como lugar convertirse en objeto del saber y

entre cuáles límites se despliega este dominio epistemológico.

Pero más allá de este proceso de juego-imitación entre mito y sociedad; y, caos y cosmos. Muntañola subvierte también la discusión modernidad-posmodernidad. Es imposible situarlo y es tan fácil definirlo dentro de una *modernidad como proyecto incompleto* en el más puro discurso Habermasiano o dentro de una *modernidad concluida* en el más posmoderno discurso Vattimiano. Si la modernidad instaura así una tentativa de representar la diversidad y la diferencia, en inclusiones de lugares y arquitecturas, o de las significaciones que intentan reunir, manifestar y liberar a los seres humanos. La propuesta que nos hace Muntañola es de cuestión insoslayable, persistente y crítica² de la “totalidad” en sus diferencias y heterogeneidades, (modernidades “específicas”³). No es, pues, totalidad reductora; la tarea epistemológica de Muntañola parece fijarse a través del tiempo en la relación entre individuo y sociedad, y está ligada, en lo más profundo de sus posibilidades, a la razón y a la historia. Es menos una evidencia descubierta que una tarea incesante que se retoma siempre: concierne la relación entre el ser humano y lo impensado, prestar oído al murmullo indefinido (al progresivo vaciarse). La interrogación se replantea siempre. De no ser así, sus reflexiones serían pura sintaxis y no observaciones que transmiten responsabilidades colectivas.

Desde la misma perspectiva, la relación de la arquitectura con otras ciencias sociales se ha convertido en preguntas responsables durante todos sus textos, desde diversos puntos de vista: la fenomenología, el existencialismo, el estructuralismo, el postestructuralismo, la deconstrucción, la hermenéutica, el neoformalismo. El problema central que une la teoría de Muntañola con estas tendencias es la arquitectura como lugar, el lugar como lenguaje: su función en la constitución del sujeto, su relación con los objetos (los “otros”, la “otredad” en términos de Bakhtin), y su función en la interpretación de los “textos arquitectónicos”. Pero este rasgo común, lo diferencia, lo sitúa en el límite, -o mejor dicho él sitúa sus límites. Las preguntas pueden y son tal vez las mismas, pero las respuestas varían considerablemente. Para Muntañola la arquitectura es construcción y comunicación responsable, y el inconsciente -si bien saturado de lo semántico, de lo connotativo- se constituye por lo social. La arquitectura no es sólo un sistema de reglas, además de una organización jerárquica, ligada a relaciones de dominio, sino una subversión en lo social a través del objeto. En este horizonte de cuestionamientos Josep Muntañola ha proporcionado un excelente marco teórico sobre la epistemología de la arquitectura y un ir “hacia” una teoría cultural de la arquitectura.

² “Por ‘crítica’ entiendo, en sentido kantiano, una reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la objetividad de un saber, por un lado, y, por otro, sobre los límites de las pretensiones que tiene este saber de agotar su objeto”, (Paul Ricoeur. Ver Aranzueque (ed.), 1997:91)

³ Ver Muntañola, 1996.

Dos:

• LA PALABRA DEL MUNDO

“El hombre en su especificidad humana siempre se está expresando (hablando), es decir, está creando texto (aunque éste texto sea en potencia).”

MIKHAIL BAKHTIN.

La distancia entre el discurso arquitectónico de confrontación y las propias vivencias es sorprendentemente grande. La teoría y la crítica contemporánea de “portada” pretende comprender la existencia del objeto de estudio excluyendo precisamente aquellos conceptos tan fetichizados como ‘arquitectura de elite’, u objetos que muestren una intransigencia en sus posturas; es decir, actitudes abocadas a difundir ideas sobre la arquitectura, aisladas de la vivencia sociofísica que les dio vida, o, por otra parte, explicadas solamente a partir de una concepción aristocrática y “elitista” de los artífices de la forma. En esencia, una negación premeditada de la *palabra futura* al usuario, otorgándole la incómoda posición de un *mudo sociofísico*.

El objetivo de Muntañola parece no ser otro, que el de poner de relieve que el hombre jamás podrá despejarse de “su” propia arquitectura ni prescindir de ella en modo alguno. Ante todo, en lugar de una actitud pasiva, la propia dinámica de la arquitectura propicia de modo creciente su intervención activa, e incluso su creatividad, en la constante reinterpretación del lugar y la arquitectura como texto: trama y urdimbre de la existencia humana⁴. La teoría de Muntañola devuelve la palabra al mudo, se implica, es la palabra del mudo, la palabra otorgada al mudo, apuntando a las voces opositivas dentro de una cultura, a los enunciados reducidos al silencio, y que recobran voz a través de la dialogía polémica. Intenta replantear la manera en que los individuos o las colectividades representan sus lugares, utilizan su forma y su sentido, componen sus arquitecturas, muestran y ocultan en ellos lo que piensan, dicen o no dicen, y en todo ello dejan una cantidad de huellas que es necesario descifrar y restituir en la medida de lo posible.

Darle la palabra al mudo es una aceptación del “otro” en sentido bakhtiniano, es tanto el individuo hablante como la comunidad hablante, el copartícipe en un

⁴ “Cuando decimos ‘texto’, la etimología nos conduce al mundo de los tejedores: al telar con su enjullo y lanzadera, a trama y urdimbre. *Textum* es participio pasivo de *texo* = tejer”, (Schökel, Bravo 1994:113-4)

enunciado. La “otredad” es una parte integrante de la dinámica del proceso social, y que al reinsertar la arquitectura dentro de los modos comunicativos compartidos por otras formas de discurso, reafirma su significación esencialmente social. La palabra dialógica afirma que nada es conclusivo, que todo se dirige hacia un nuevo mundo, aún no dicho y no predeterminado. La teoría de Muntañola no es solo ya una manera de “leer”, ni un nuevo método “objetivo” y “científico”, es una forma de interpretar el mundo y de transformarlo. En síntesis, de habitarlo.

Es en este sentido, en que la teoría de Muntañola asume y se apropia con auténtico entusiasmo de los conceptos atractivos y ambiguos, dramáticamente abiertos, escurridizos y afortunadamente indefinibles por completo, encontrando una historia en movimiento, haciendo gala así de una exquisitez teórica que sólo se puede expresar en formas continuamente reinterpretables y cuya continuidad es siempre una práctica de elección cotidiana, que modifica la vida de quién la hace, y el mundo en que este cuerpo como actor y espectador vive.

La teoría de la arquitectura de Muntañola apunta (y con esto cerramos el último apunte), a ser interpretativa, comunicativa, y tendiente a insertarse en una concepción *dialógica* del proyecto arquitectónico.

TRES:

• SIN-CON-CLUSIÓN

“La poética arquitectónica se genera justamente a partir de esta dialéctica entre la historia, la teoría y la práctica de esta misma arquitectura. No hay que buscar su naturaleza ni en el cielo ni en el infierno, sino en la misma sociedad tal como es y como se mueve. Pero sería un error pensar que la sociedad no piensa y que su arquitectura es espontánea. Ello sólo lo defiende el que desea con su propia voluntad y pensamiento controlar la evolución de una cultura arquitectónica de la cual se cree el único animador, predestinando las reflexiones de todos los demás. Lo que aquí se propugna es, por el contrario, una poética que produzca cultura a partir de los centros de reflexión muy diversos y necesariamente autónomos, sin predestinar nunca ni los diseños, ni la reflexión de los diseñadores, usuarios, etc., ni por supuesto la historia misma”.

JOSEP MUNTAÑOLA T.

BIBLIOGRAFÍA

ARANZUEQUE, GABRIEL (ED.). *Horizontes del relato: Lecturas y conversaciones con Paúl Ricoeur*, Cubierta Gris U.A.M., Madrid, 1997, 504 p.

BAKHTIN, MIJAIL. *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, 519 p.

MUNTAÑOLA T., JOSEP. *La arquitectura como lugar: Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1973, 230 p.

□ *La arquitectura como lugar*, Ediciones UPC, Barcelona, 1996, 224 p.

□ *Topogénesis Uno: ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1979, 218 p.

□ *Topogénesis Dos: ensayo sobre la naturaleza social del lugar*, Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1979, 160 p.

□ *Topogénesis Tres: ensayo sobre la significación en la arquitectura*, Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1979, 208 p.

□ *Poética y arquitectura*, Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1981, 160 p.

□ *La topogènesè: fundament d'une architecture vivante*, Anthropos, Paris, 1996, 176 p.

SCHÖKEL, LUIS A.; BRAVO, JOSÉ M. *Apuntes de Hermenéutica*, Editorial Trotta, Madrid, 1994, 169 p.

IGNACIO PACHECO

Arquitecto:

Doctorado: Texto y contexto cultural en el entorno del proyecto. U.P.C.

INTRODUCCIÓN

Aquí quisiera apuntar algunas cuestiones extraídas de las Topogénesis que me parecen relevantes por ser más del ámbito de mi formación profesional, éstas las relaciono directamente con la Pregunta:

¿Qué interés tiene para explicarme el quehacer del urbanismo actual? Sobre todo en Cataluña.

A) La primera se refiere a lo que yo llamaría la preponderancia de la forma en deterioro del contexto o La Patología de la forma.

- **La Patología de la Forma en Urbanismo.**

En la década de los años ochenta se consolidó en Cataluña una corriente de urbanismo, tanto desde la academia, con su Laboratorio de Urbanismo, como desde las políticas del Estado. La literatura al respecto es abundante¹. Esta corriente viene desarrollando la teoría de "Las nuevas centralidades" y según tal teoría² ante la doble perspectiva:

Proyecto Arquitectónico-Plan Urbano; se optó por considerar el Proyecto Urbano, como el instrumento óptimo de ordenación territorial. Fundiendo. así ambos conceptos, (confundiéndolos diría yo).

En la práctica se trata de una teoría que yo resumiría, apretadamente en cuatro pasos:

1. Determinación política de la actuación
2. Recorte del territorio -Delimitación- para asignarle "cargas" (necesidad de asentamiento humano, de producción, de consumo> de infraestructura, etc.)
3. Destrucción-Demolición de lo construido, dejando apenas rastros de lo anterior.
4. Implante de las nuevas arquitecturas.

(Faltando en todo momento la parte relativa a la investigación económico-socio-espacial del entorno mediato e inmediato)

El reduccionismo llevado a cabo se traduce en un recorte de la realidad sociofísica del lugar, si hablamos en las categorías de las Topogénesis I y II.

¹ Inclusive anteriormente con Planes especiales de ordenación, como el de Bonat, Martoreil y Bohigas, "Plan Especial de Ordenación del Sud-Oeste de Montjuic", Seix Barral, Barcelona 1967.

² **BUSQUETS GRAU, J.** *Evolución urbanística de una capital compacta*, Mapfre, Barcelona, 1992.

Por lo que se puede establecer que este modo de hacer arquitectura contiene, o expresa aquellos postulados pero deformados.

Por un lado al negar el encuentro que se lleva a cabo entre la "nueva" arquitectura y el lugar sociofísico con su carga histórico-material, el urbanismo de la forma crea sus propias categorías formales ausentes de significado. Los nuevos valores de estas categorías pretenden moverse en un ámbito "puro", "estético". Pero no tienen empacho en describir esta arquitectura como el resultado de la satisfacción de los valores del mercado inmobiliario actual, se habla de la arquitectura en función de una pretendida categoría urbana sin contenido y preparada para entrar al mercado inmobiliario, arquitectura adecuada la resto de arquitecturas existentes en la ciudad, veamos:

"...Vida urbana... Integración Urbana... Regeneración Urbana... Complejidad funcional característicamente urbana...

Sistema de enlaces... todo esto visto con el Máximo realismo posible, intentando de garantizar la adecuada integración urbana y aceptando ahora las excepciones y los matices necesarios para que la operación sea factible..."³.

Asignando usos según criterios de función y de forma urbana, pero no de las vecindades sociofísicas establecidas territorialmente, históricamente:

"Así, se suprimen las barreras arquitectónicas que...

La transformación de este sector exige una reconsideración de sus usos...

Cambio de escala. Conveniente densidad de edificación para darle el tono urbano conveniente... Sistema de accesibilidad"⁴.

Al olvidar o no considerar la vecindad sociofísica y los procesos de comunicación arquitectónica entre cuerpos (individuales o colectivos), no tienen en cuenta que la forma es la expresión de aquella vecindad.

Si bien en un primer momento pudiéramos pensar que:

³ Casemes Girona, Transformaciones urbanas Josep Manorell, Orlo Bohigas, David Mackay. p. 62.

⁴ *Idem*.

Ya que el cuerpo humano y mayormente el arquitecto en cuanto a cuerpo sensible y razón propositiva es arquitectura, por las características psicogenéticas que posee, y por otra parte correlaciona, recrea ámbitos o lugares de coexistencia social por las, sus, orientaciones sociogenéticas de su ser... decía yo que si bien pudiéramos pensar que al ser todo esto genéticamente inherente a él, en un grado incluso de ignorancia (por desconocimiento), este arquitecto haría arquitectura que satisficiera los requerimientos arquetípicos y de modelo que se buscara, casi sin darse cuenta. Pero no sucede así. Porque a pesar de que el cuerpo mantenga esta tensión crítica⁵ estos impulsos son de algún modo reprimidos y el cuerpo del arquitecto es aparentemente arrastrado por una lógica basada en la razón moldeada en una ideología de consumo y de clase. Se pierde la vecindad sociofísica esencial del tejido urbano. Y se ignora completamente la tensión fenomenológica.

Es por ello que la teoría de Proyecto urbano descrita, viene a ser su instrumento a la medida de esta concepción de la arquitectura, para desoír cualquier llamado del cuadro o colectividad social.

B) La segunda es una reflexión que planteo con motivo de una pregunta que se formula y que no me parece suficientemente esclarecida. Esta es⁶: ¿La reciprocidad social que el lugar contiene u "objetiva", como espejo y canal, depende primordialmente de la producción o del intercambio?

Si bien es cierto que sin producción no hay intercambio y viceversa, falta a mi entender la variable consumo en el esquema. Porque el consumo es inherente a toda sociedad actual y por más que simplifiquemos el esquema es una parte importante del modelo neoliberal.

En la historia de la economía, según se lee en el libro de Karl Polanyi:

"...se entiende como la trampa de la teoría del libre mercado, porque lo que existe no es libre mercado, sino un equilibrio entre producción –o transformación de la naturaleza- e intercambio –o reciprocidad social de la economía-, y que este equilibrio, y sus correspondientes desequilibrios y nuevos equilibrios cuando se transforma la producción o el modelo de reciprocidad, no es nunca un libre mercado..."⁷

⁵ MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP. *Topogénesis Uno: ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1979, p. 149.

⁶ MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP. *Topogénesis Dos: Ensayo sobre la naturaleza social del lugar*, Oikos-Tau, Barcelona, 1980, p. 78.

⁷ *Ibid*.

BIBLIOGRAFÍA

BUSQUETS GRAU, J. *Evolución urbanística de una capital compacta*, Mapfre, Barcelona, 1992.

MUNTAÑOLA T., JOSEP. *Topogénesis Uno: ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1979, 218 p.

□ *Topogénesis Dos: ensayo sobre la naturaleza social del lugar*, Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1979, 160 p.

□ *Topogénesis Tres: ensayo sobre la significación en la arquitectura*, Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1979, 208 p.

"Plan Especial de Ordenación del Sud-Oeste de Montjuic", Seix Barral, Barcelona 1967.

A reserva de consultar la fuente original, considero que: efectivamente no existe libre mercado por muchos factores, entre ellos las actitudes oligopólicas o monopólicas, la desigual distribución de la población, del ingreso, etc. pero no por el equilibrio entre producción e intercambio, porque sino, ¿qué decir de los enormes stocks de mercancías - producto de la transformación de la naturaleza que no han entrado al círculo del intercambio? ¿Existe ahí el equilibrio?

Considero que si existe el equilibrio sociofísico, mas creo que se debe a procesos mejor explicados por el materialismo histórico y por ende la lucha de clases. A menos que el lugar sea la selva o el paraíso. Por tanto considero que la ocupación sociofísica del lugar está en constante movimiento, reequilibrándose continuamente, en constante reciprocidad social⁸.

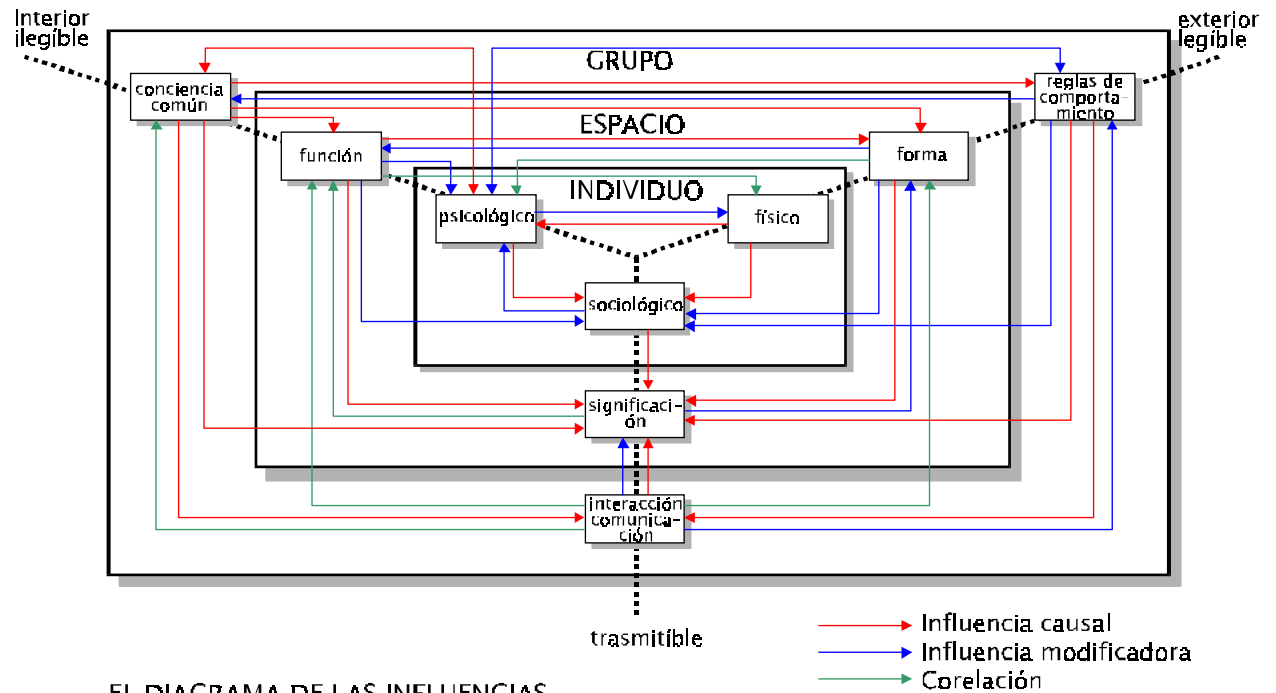
⁸ *Ibid.* p.79.

INFLUENCIAS EN LA COMPRENSIÓN DEL ESPACIO

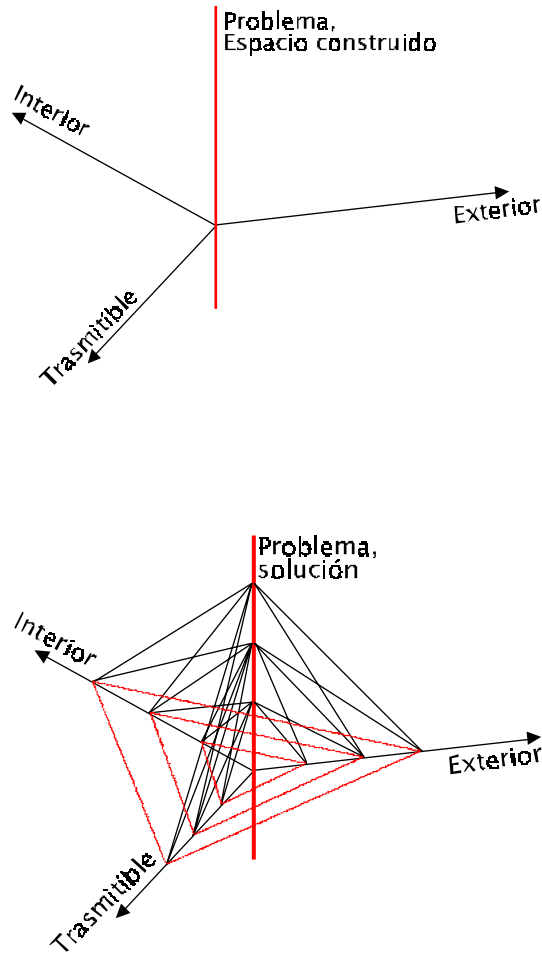
JELENA PROKOPLJEVIĆ

Arquitecta: Universidad de Belgrado.
Doctorado: Texto y contexto cultural en el entorno del proyecto. U.P.C.

El intento de entender la totalidad de la arquitectura, empezando de sus orígenes individuales y/o sociales hasta los significados y consecuencias de los espacios construidos, nos llevará a descubrir una serie de relaciones entrecruzadas. Aunque el pensamiento sobre arquitectura implica estudios del espacio, en su forma definitiva – construida, o inicial – diseñada, es imprescindible tener en cuenta el nivel del individuo, al igual que el nivel del grupo (social). Los niveles influyen uno a otro formando relaciones causales, modificadoras y correlativas y si se puede establecer un nivel básico para entender un tipo de preguntas, el mismo sería el nivel secundario para problemas diferentes.



EL DIAGRAMA DE LAS INFLUENCIAS



En la base de cada problema arquitectónico se encuentran tres niveles superpuestos e interdependientes: el nivel del individuo, del espacio y del grupo. El diagrama es la representación global de los niveles, describiendo en mismo tiempo influencias y relaciones básicas entre elementos constitutivos de cada nivel.

El problema – pregunta – análisis arquitectónico se encuentra en el eje, o mejor, en el cruce de los tres planos: el interior, el exterior y el trasmisible, formando la tercera dimensión del diagrama. La resolución del problema entiende respuestas referentes a los tres planos, permitiendo así la completa evaluación de la resolución, ya que es posible suponer la “respuesta ideal” que corresponda a cada uno de los planes.

Si el nivel del individuo lo entendemos como el principal o básico, es importante tener en cuenta tres elementos – factores dependientes uno del otro: psicológico, físico y social. El nivel físico es el exterior y por lo tanto legible para los demás; representa la forma, imagen o límite; es nativo para cada uno e influye al nivel psicológico definiendo su noción del espacio, la dimensión, la escala y la proporción. Desde el punto de vista de este nivel, es posible analizar toda la historia de las artes visuales y plásticas, como la historia de los cambios del aprecio del cuerpo humano. El mismo nivel físico define también las necesidades espaciales como objetivaciones de las necesidades fisiológicas y corporales.

El nivel psicológico del individuo destaca su manera de observar y entender lo exterior (y también lo interior), su capacidad de identificarse, reflexionar y concluir su potencial creativo. Es causado por las “leyes” de lo físico, pero también los modifica hasta cierto punto. Los elementos de lo físico y de lo psicológico del individuo definen su relación hacia su exterior o su potencial sociológico. Este elemento genera la capacidad para comprender, expresar y comunicar con su entorno, lo que describe Feuerbach en uno de sus manifiestos filosóficos: “Tú no puedes pensar más que en cuanto tus propios pensamientos pueden ser pensados, y sólo pueden ser tus pensamientos verdaderos en tanto en cuanto en tu exterior el “otro” se reconoce”. Parafraseando las palabras de Goethe:el ojo sigue sido educado por las cosas que ve desde su infancia, también encontraremos una de las maneras en que lo sociológico individual, como su capacidad de observación y comprensión de lo exterior influye y cambia el carácter psicológico personal.

Las dos posturas colocan al individuo en un contexto más amplio, definido por las características espaciales y sociales, bajo cuyas influencias se cambian sus propios elementos psicológicos y sociológicos.

El contexto espacial es una de las primeras determinaciones racionales del individuo y su comprensión del espacio va oscilando entre lo sensible y lo inteligible del espacio mismo. Es igualmente difícil definir el espacio absolutamente vacío, cómo el absolutamente lleno y, hasta cierto punto, los dos llevan parecidas sensaciones (son por ejemplo claustrofóbicos). El individuo reconoce el espacio orientándose hacia sus límites o objetos que lo rellenan. Escalas, distancias, proporciones, formas y funciones uno entiende a través de la estructura psico – físico – social de su personalidad.

El elemento clave en el econocimiento espacial es el movimiento. A través de sus características interiores (forma – función), el espacio indica al movimiento, lo define y lo limita. La noción del tiempo esta igualmente basada en el movimiento. La física clásica de Newton definió el movimiento relativamente, cómo la función del tiempo que era considerado como absoluto. La teoría de Einstein relativizó el tiempo (como el tiempo representa una categoría psicológicamente abstracta, incaptable y subjetiva) y lo definió como dependiente del movimiento, o la velocidad – su dimensión física.

Espacio, tiempo y movimiento completan la estructura triangular de la teoría Hegeliana del espacio, la cual a través de la materia, se transforma en lugar, la expresión física de las relaciones entre las tres. Pero, el reconocimiento y, luego, la utilización del espacio no caben en una explicación tan objetiva de sus interrelaciones. El espacio comunica a través de sus características: forma, función y significación, mientras la comunicación inversa, o mejor, la respuesta, es siempre causada por las cualidades individuales y aún más, por las características del grupo social. Según las teorías de Kant y de Georg Simmel, el espacio objetiviza las relaciones de la reciprocidad social, o sea, posibilita la coexistencia dentro del grupo social o entre los grupos diferentes.

Al mismo tiempo, el grupo objetiviza el espacio mismo, ya construido, implicándole su significación especial a través de las características propias del grupo: conciencia común, reglas del comportamiento y posibilidad de interacción. La conciencia común del grupo social consiste de la memoria, historia, tradición, ideología, cuya imagen física o exterior representan las reglas del comportamiento que conjuntan valores comunes, desarrollo tecnológico y económico, leyes y modalidades de la coexistencia dentro del grupo. Estos elementos – características son siempre interdependientes entre sí y entre las influencias de otros grupos, lo que en conjunto define la capacidad de la interacción entre el grupo y su entorno.

Su naturaleza es evolutiva y cambiante, lo cual significa que las características de los grupos sociales contienen el componente temporal. El grupo social y sus elementos dan sentido al espacio, lo convierten en lugar, aunque en un nivel micro, cada individuo crea su lugar y actúa en el lugar así producido. Espacial- y físicamente, el lugar se cambia solo después de las modificaciones en su sentido o significación para el grupo a que pertenece. De esa manera, el lugar se convierte en la expresión física, signo e imagen del grupo social.

El modo en que el individuo reacciona al espacio y en el espacio, el diagrama clave del libro "Topogénesis I", procede de las influencias del espacio envolvente y del grupo social al que pertenece, de un lado, y de su propia capacidad para interpretar esas influencias, del otro. Los papeles diferentes que el individuo pueda obtener referente al espacio cambian las relaciones e influencias; por ejemplo, el factor de lo físico (exterior) del espacio domina en caso de que el individuo actúe utilizando el espacio. Al contrario, actuando como creador, uno se refiere al componente psico – social o al nivel interior del espacio.

Varios conceptos y teorías arquitectónicas se pueden analizar a partir de su interés para elementos y niveles específicos del esquema. Por ejemplo, el eclecticismo del siglo pasado se refería al nivel formal, o mejor a la significación histórica de las formas aplicadas, mientras el uso del espacio era ya modificado por el desarrollo tecnológico. A partir de los estilos y movimientos de fin del siglo,

el objetivo de la búsqueda arquitectónica era establecer la correlación entre la expresión exterior y la función, proponiendo una multitud de formas, interpretaciones y significaciones en el entorno sociológico intensivamente variable, hasta que el funcionalismo introdujo la causalidad funcional de la forma, negándole significaciones y herencias sociales e históricas. En este sentido, los movimientos o impulsos posmodernistas representan el regreso a lo contextual, tanto el físico, cómo el psico – social e histórico, con todas sus implicaciones, o en palabras de Robert Venturi, a lo fantástico, mítico y sensible de las formas y del espacio.

BIBLIOGRAFÍA

- MUNTAÑOLA T., JOSEP.** *La arquitectura como lugar*, Ediciones U.P.C., Barcelona, 1996.
- *Topogénesis Uno: Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979.
 - *Topogénesis dos: Ensayo sobre la naturaleza social del lugar*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979.
 - *Topogénesis tres: Ensayo sobre la significación en arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1980.
 - *Comprender la Arquitectura*, Editorial Teide, Barcelona, 1985.
- NORBERG SCHULZ, CHRISTIAN.** *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, **Academy Editions, London, 1980.**

LETICIA BEMFICA ROGRIGUES

Arquitecta: Faculdade Integrada do Instituto
Ritter dos Reis.
Doctorado: Texto y contexto cultural en el
entorno del proyecto. U.P.C.

“Nos estamos creando nuestras selvas y nuestros paraísos. Los otros los que hasta ahora nos parecían los auténticos, se nos disuelven día a día entre las manos.”

JOSEP MUNTAÑOLA T.

I. SENSACIÓN

“... no es posible un actor sin espectador, y un espectador sin autor...”

JOSEP MUNTAÑOLA T.

La primera sensación que me provoca estar frente a frente a los textos de Josep Muntanola, es la extraña ambigüedad de encontrar lo específico y lo general, lo obvio y lo no obvio al mismo tiempo, no como un texto ya leído sino como algo ya comprendido, algo que ha pertenecido a la esencia misma de la arquitectura y que los arquitectos hemos ido perdiendo, convirtiendo las ciudades en tierras de nadie.

Siento que los textos de Josep Muntanola nos pertenecen, y por eso no es raro, iniciar una reflexión sobre estos textos a manera de *collage*, pero no como un *collage* de copias superpuestas sino bajo una mirada propia, una refiguración personal.

Reconozco luz y oscuridad en los textos de Josep Muntanola. Uno se inicia en medio de la oscuridad, y a medida que se avanza a ciegas y a tientas, algo resalta, como una luz continua que lleva de la mano, reflejando correctamente el sentido en que se ha encaminado la reflexión filosófica sobre el tema del lugar, una interpretación de la arquitectura que va más allá de la dimensión física, que abarca la dimensión social como una capacidad no sólo de describir, sino de demostrar que el desarrollo de las habilidades arquitectónicas del cuerpo humano es un proceso paralelo al desarrollo de su capacidad de reflexionarse, y de reflexionar sociofísicamente.

Siempre presentí que cualquiera tiene la habilidad de hacer arquitectura, de pertenecer a un lugar para vivir, pero ha sido muy importante este comenzar a comprender, ya no sólo de sentir las cosas sino de experimentar, ver caminos de interpretación, ver que la arquitectura también se puede explicar sin perder su dimensión humana.

Un visualizar sintiendo y un sentir visualizando, el escenario de la arquitectura como lugar y su relación con el hombre, un encuentro en el que el hombre no es ajeno a su entorno, no es ajeno a la arquitectura, a "su" arquitectura. Se va develando ante mis ojos las mentiras y las verdades de una arquitectura solo de arquitectos y para arquitectos, como si fuéramos los únicos capaces de estar en ella, enajenando al hombre de su arquitectura, de su lugar para vivir. Si hay una monstruosidad en esta manera de aprender la arquitectura, esa monstruosidad se patentiza en la manera de creer que diseñar, construir y habitar la arquitectura es solamente para el objeto, para la fotografía, para la venta. Ya en este punto del camino, apenas breve inicio, me es imposible seguir pensando que la arquitectura no es cultura, que la arquitectura no implica al hombre, que la arquitectura no es diferencia. Por el contrario, estoy entendiendo, en cada página, en cada libro, que el lugar es el escenario donde se encuentra el hombre como actor y como espectador: el escenario "doble" de la arquitectura, entre la selva y el paraíso.

II. DISTANCIA

"...solo la distancia justa puede traernos la paz..."

Si el escenario provoca movimientos sociofísicos con las relaciones, por ejemplo del cuerpo como actor y espectador representando distintas imágenes con un mismo concepto, y una imagen con distintos conceptos. Me queda preguntarme cómo concretar estas visiones y estos sentimientos, cómo hacer para que estas relaciones no queden como palabras sino también como actos de vida. Entonces, ¿qué es la distancia? ¿qué es la medida? y surgen tantas preguntas con respuestas inasibles por la amplitud que representan, sin embargo estoy segura que darle una sola definición a las cosas es segar la noción misma de la arquitectura como lugar para vivir, y negar la capacidad de refigurar que tenemos los hombres no solo con lugares sino con las palabras. Tal vez la distancia y la medida, también estén en algún lugar, "pero no como una cosa esta en algún lugar sino como el límite esta en lo que limita", siendo la necesidad que existe en el hombre para equilibra lo individual y lo colectivo.

Por lo tanto, en este continuo principio en el que me encuentro, me interesa conectar las nociones de medida y distancia como una apropiación del hombre hacia la arquitectura y viceversa, una apropiación como una forma de vivir o como expresión de una forma de vivir, entendidas bajo una relación de

proximidad y alejamiento. No hay distancia sin medida, y la medida real no es siempre la ideal, y la medida ideal no es siempre la real. El sujeto, tanto como actor y espectador debe reconocer la distancia y la medida, como un observador, y dejarse absolver, teniendo presente el paralelismo de todas las representaciones culturales para intentar equilibrar la distancia justa, entre el hombre y de estos con su medio ambiente - incluida la arquitectura.

A partir de lo textos de Muntañola quiero repensar el concepto de medida, una medida que sea necesaria para el hombre, para hablar, para estar juntos, para convivir en un lugar. Una medida que no pierda su valor sagrado, una medida no solamente objetivable, no solamente como un nivel de confort sino como una poesía, donde no se interponga un escalímetro para acotar su belleza o la manera de vivir el mundo.

III. PORTO ALEGRE

"... um rio que nao é rio, um lago que nao é lago..."

REFRÁN POPULAR

No existe el lugar como tierra de nadie y absoluto vacío, por eso creo importante situar estas últimas reflexiones desde mi lugar de origen: Porto Alegre.

Porto Alegre fue un río hecho ciudad. El río fue el alma de ese inmenso cuerpo que es Porto Alegre, hoy en día se está destruyendo el alma y con él el cuerpo. La ciudad empieza a dar la espalda al hombre, convirtiendo el usuario en simple espectador. La distancia ya no se mantiene y si hay una aproximación irónicamente ésta excluye al hombre, borrando su opinión, ese modo de cuando la gente te habla al enseñarte sus casas, su ciudad. Esta visión privilegiada del usuario es cada vez más obviada, y cada vez más considerada como inútil por una universalización de la arquitectura, cuya creencia persiste en el absoluto vacío ha ido despersonalizando Porto Alegre.

Si Porto Alegre fue una ciudad para el hombre, ya esta dejando de serla. El espectáculo de la ciudad se está acabando, y el usuario ya no es más el principal actor de vida cotidiana. Antes, por ejemplo, la gente se apropiaba del centro, usaban las calles, las plazas, los bares para convivir con los demás.

BIBLIOGRAFÍA

- MUNTAÑOLA T., JOSEP.** *La arquitectura como lugar*, Ediciones UPC, Barcelona, 1996, 224 p.
- *Topogénesis Uno: ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1979, 218 p.
 - *Topogénesis Dos: ensayo sobre la naturaleza social del lugar*, Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1979, 160 p.
 - *Topogénesis Tres: ensayo sobre la significación en la arquitectura*, Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1979, 208 p.

Había vida: Es cierto que hoy también hay vida, pero la apropiación se da de manera diferente y es más próxima a la muerte que la vida. El lugar se ha convertido en un hecho solamente físico. Los nuevos proyectos, descaracterizan porto Alegre, obligando a las personas a "estar-ahí", como meros espectadores. El hombre ya no adopta el lugar, el lugar lo adopta sin preguntarle nada. Si Porto Alegre fue una ciudad para el hombre, si Porto Alegre respira, si Porto alegre tendrá una imagen, será la imagen de una ciudad perdida y sin pertenencia.

A estas alturas y al final del principio, acecha la duda, por preguntarme, ¿si no será que ellos, nosotros los Portoalegreses, estamos consintiendo la creación de esta ciudad tan inasible?, "...tanto individual como colectivamente la forma de habitar o la forma de vivir refleja todas las características de una cultura en un momento determinado...", pero a lo mejor será, también como dice Muntañola que "...la arquitectura moderna debería analizar, todas las formas de vida y todos los significados simbólicos de las formas físicas, es decir ritual y símbolo formalizados a efectos de enriquecer el entorno y evitar un empobrecimiento progresivo de la capacidad sensible del cuerpo humano...". Será que en Porto Alegre nos hemos olvidado de vivir el lugar, de sentirlo, y creo que para sentir necesariamente tenemos la "necesidad" de tener en nuestro escenario de la arquitectura la distancia entre el actor y el espectador.

Si existe alguna conclusión, debe ser entendida de manera abierta, y no "concluida". Es inconcebible imaginar una arquitectura que fisura a un mismo cuerpo, en dos totalmente distintos (actor y espectador), desconociendo la habilidad corporal y la historia colectiva de las culturas, la distancia entre lo real y lo ideal, la manera de entender la ubicación de la arquitectura entre la selva y el paraíso, la necesidad de equilibrar lo individual y el colectivo, y el ser como actor y espectador de sí mismo. Por ello, quiero empezar a refigurar configurando los textos de Muntañola de tal manera que encuentre la distancia "de" y "para" Porto Alegre" entre la ciudad y el hombre, no solo por medio de palabras, sino de lugares para vivir que respondan a un ritual contemporáneo.

Khôra 7

POÉTICA REFIGURADA.

ÁNGEL NAVAL DURAN

Arquitecto: Universidad Politécnica de Catalunya
Doctorado: Texto y contexto cultural en el entorno del proyecto. U.P.C.



INTRODUCCIÓ

He elegit aquest parc com a estudi d'anàlisi per l'interès que em suscita l'obra d'Enric Miralles, rica en plantejaments nous, i pel fet personal d'haver treballat en alguns projectes d'espais públics.

El Parc dels Colors està situat al municipi de Mollet del Vallès, al nord-oest del nucli urbà, en una zona subjecta a fortes transformacions urbanístiques durant els darrers anys. La seva proximitat i connexions a l'autopista B-30, i les modificacions del sistema de trànsit, fan que aquesta àrea perifèrica esdevingui el principal accés a la ciutat.

La zona del parc és el punt d'unió de tres barris de característiques físiques i socials diverses:

- A la banda est, el barri de la Plana Lledó està format per edificis d'una qualitat deficient, alguns d'ells autoconstruïts. En aquesta part de la ciutat es donen aspectes d'una certa conflictivitat social.
- Al nord es desenvolupa el sector de Can Borrell. De recent construcció, s'estructura a partir d'illes quadrades de 100x100 metres. S'han edificat habitatges de protecció oficial, ocupats en la seva major part per famílies joves amb fills.
- Finalment, al sud-oest està situat el barri de Santa Rosa, on domina la tipologia d'habitatges unifamiliars entre mitgeres. El nivell adquisitiu dels seus ocupants és superior al corresponent dels seus veïns.

Davant d'aquest context, l'Ajuntament va decidir crear un parc amb un caràcter propi i forta personalitat, no subordinada a cap dels barris circumdants. És a dir, un lloc amb la capacitat suficient per a crear una nova identitat en aquest sector de la ciutat, aglutinant peces urbanes i grups socials molt heterogenis.

A partir d'aquests requeriments, l'Ajuntament de Mollet del Vallès decideix encarregar el projecte a Enric Miralles. Inicialment es tractava de dissenyar un Centre Cívic i una Ludoteca. El primer avantprojecte, de data d'abril de 1993, contemplava el disseny d'aquests equipaments i del Parc pròpiament dit, en una primera versió molt simplificada.

Posteriorment, Enric Miralles va presentar el dibuix amb taques de colors i el projecte bàsic. L'Alcalde, en veure aquest croquis, decideix que s'anomenarà "Parc dels Colors", seguint el criteri esmentat anteriorment de no donar prioritat a un barri respecte dels altres, és a dir, que cap barri s'apropii del nom del parc -i del lloc- en detriment dels seus veïns.

S'ha previst que aquest projecte es construeixi per fases. Actualment, s'està executant el parc: murs perimetrals, perfilat del terreny, pavimentació de colors, plantacions... En la segona fase, dins d'aquest paisatge artificial, es construirà un edifici doble on s'ubicarà el Centre cívic i la Ludoteca.

L'anàlisi es concretarà en el disseny del Parc, a partir de la informació del projecte, de la maqueta, i dels elements construïts fins ara. Malauradament, no ha estat possible parlar directament amb Enric Miralles sobre el projecte, la qual cosa espero resoldre properament.

ESTUDI RETÒRIC



• CATEGORIES RETÒRIQUES

Començarem l'estudi retòric intentant precisar les idees culturals bàsiques, els referents mítics d'aquest lloc de relació social a l'aire lliure, on és molt important la presència infantil.

Podem dir que aquest parc es relaciona en certa mesura amb els parcs temàtics, molts d'ells d'origen americà. En efecte, comparteixen el sentit lúdic i festiu, però el Parc dels Colors és més ambiciós perquè posa l'èmfasi en el contingut estètic. És a partir de la consideració de la component estètica, que haurem d'examinar quin és el punt de vista d'Enric Miralles, és a dir, quines són les categories de parc que està buscant.

A continuació es tractarà d'individuïd aquestes categories, fent referència a les seves pròpies explicacions.

Topografia social

Miralles defineix el parc com una topografia social. En la introducció s'ha comentat el sentit perifèric i no coherent del lloc, al qual s'ha de dotar de

condició urbana. Miralles diu que el concepte de topografia social "alude a la voluntat por parte de los vecinos del entorno de convertir un lugar hasta ahora marginal en una construcción compartida, destinada a la celebración de actividades comunes". L'origen del projecte s'ha de buscar més en la necessitat de crear un lloc de trobada, que en les condicions específiques del lloc.

L'autor del projecte considera que "las deficiencias locales son superadas por medio de la sorpresa y el carácter festivo de un lugar inventado". Crec que és molt important aquest factor de sorpresa, d'admiració, en un lloc que serà utilitzat preferentment per nens. Recordem que Aristòtil deia que l'inici de la filosofia és l'admiració. En aquest sentit, podem parlar d'un cert caràcter educatiu i cultural del parc.

Finalment, voldria assenyalar que aquesta topografia social té un fort valor simbòlic.

Fusió d'arquitectura i paisatge

La topografia social es materialitza a partir d'una sèrie de relacions entre elements artificials, els quals substitueixen les dades que habitualment aporta la topografia. Aquest lloc lúdic s'estructura com un collage de topografies artificials i d'actuacions socials simbòliques. Es crea un paisatge artificial, amb uns murs que acoten la intervenció, paviments de colors, zones d'aigua, vegetació, edificis que no toquen el terra... És una espècie de "gran festival arquitectònic", barrejat amb elements naturals.

Aquesta idea d'integrar l'arquitectura i el paisatge és una constant en moltes obres d'Enric Miralles:

"Superposicions constants que demostren un tema recurrent en la meua obra: el d'estendre l'arquitectura en el paisatge, una idea present en obres com el cementiri d'Igualada, el camp olímpic de tir amb arc, el Parc dels Colors de Mollet, el pavelló d'Oscà. També vull que es noti al Parlament que farem a Edimburg. La idea és fusionar arquitectura i paisatge. En el cas, per exemple, del Mercat de Santa Caterina, això no és possible, de manera que el temps -l'arqueologia, la història- fa el paper del paisatge".

Un joc amb el temps

Davant de la manca d'empremtes físiques d'un passat recent, Miralles "recurre a un código de signos -del que forman parte trozos de pavimentos o muros que configuran rótulos- que alude metafóricamente a la diversidad y multiplicidad de imágenes acumuladas en la ciudad consolidada a lo largo del tiempo".

Miralles concreta aquest objectiu jugant amb la seva pròpia experiència. És a dir, crea una espècie de collage de restes de tots els experiments que ha fet en projectes anteriors. Per tant, podem parlar d'un parc amb aspectes autobiogràfics. El següent text és prou significatiu sobre aquesta qüestió: "Lo que yo intento siempre en mis conferencias es explicar los edificios a través de una continuidad entre ellos: como si hubiera un trabajo que va pasando de un proyecto al siguiente y sobre todo, más que pasar de un proyecto a otro vuelve hacia atrás, es decir, que vas como avanzando no por edificios concretos sino con toda tu obra a la vez."

- **ESTRATÈGIES DE COMPOSICIÓ**

- Estratègies de dialèctica natural-artificial**

Podem constatar que es donen estratègies de dialèctica artificial-natural: formes que no són pròpies de la natura, però que són còpies de l'efecte que causa un element artificial sobre un element natural.

Al plànol de colors podem observar l'existència d'una sèrie de taques de color blau, que representen l'aigua. Aquestes taques no reproduïxen la forma natural de l'aigua quan es mou. Tampoc són formes estrictament artificials. Recorden la forma de l'aigua (element natural) que ha caigut sobre un vidre (element artificial). Són formes de la cultura abstracta, de la relació entre la tècnica i la vida natural, de la relació entre formes naturals i artificials. Per tant, són estratègies de tipus metabòlic, de transformació de la vida natural en artificial.

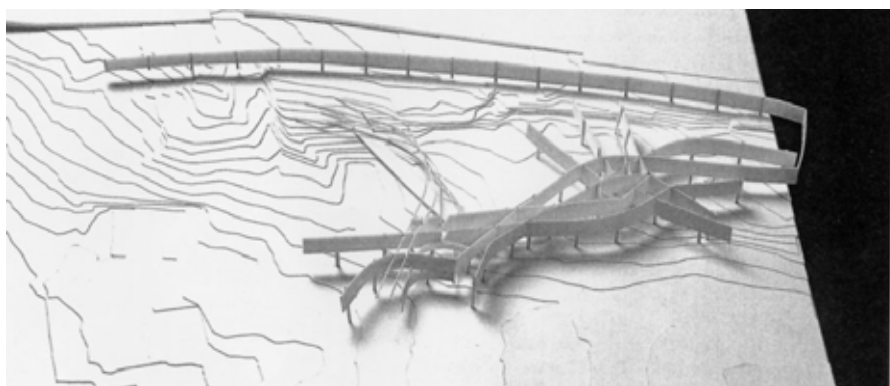
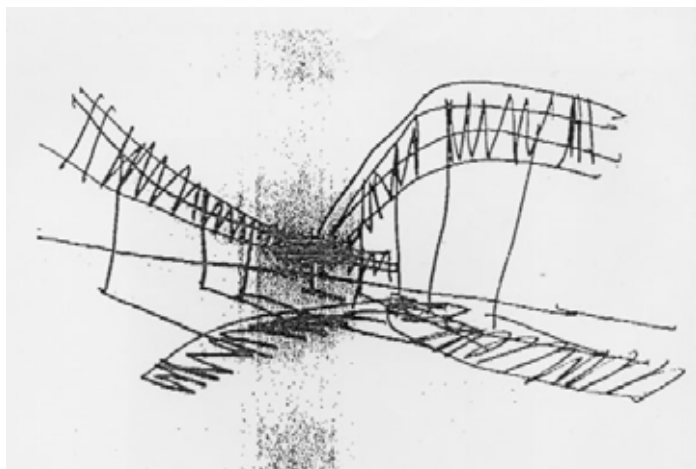
Aquestes formes de l'aigua quan es mou recorden moltes formes de Le Corbusier, i també la manera d'actuar de Picasso, que barreja formes naturals i artificials, donant lloc a noves formes molt suggerents.

Per una altra banda, en alguna ocasió Miralles ha comentat que les pantalles formades per pilars de secció circular i gelosies ceràmiques es podien assimilar a arbres. En aquest cas ens trobem amb una relació d'abstracció de l'element natural. Les ombres d'ambdós elements es confonen.



Estratègies de collage.

Si observem el plànol de colors, podem veure estratègies pròpies d'un collage. Per exemple, es barregen formes figuratives (la palmera, flors, fulles...) amb formes abstractes (geomètriques). El collage permet sintetitzar elements diferents. Són estratègies de tipus hiperealista i surrealista, pròpies del collage.



Estratègies d'organització de topografia social.

També s'estableixen unes línees, uns canals d'organització. Són estratègies d'estructuració de la topografia, però d'una topografia que és social. Per a Heidegger, la categoria última de l'espai és la topografia de l'existència, la topografia social.

Algunes d'aquestes línees corresponen a elements aixecats respecte del nivell del terra mitjançant pilars (murs de lletres, edifici...), els quals produeixen un joc d'ombres canviant similar als arbres, es a dir, creen àmbits de relació social. Sobre aquest tema Miralles dirà a la memòria de l'Avantprojecte:

"El suelo, libre de edificaciones, permite trabajar con la topografía: pequeños cambios en la superficie para establecer zonas de juegos, paseos, etc..."

El edificio arriba y el suelo abajo son los dos elementos a través de cuya relación se construirá el parque (...)

La sombra del edificio y la sucesión de pilares ayuda a definir las distintas zonas del parque."

Per una altra banda, crec que l'aigua assumeix un paper central en aquesta organització, en aquest ritual social. L'aigua neix en el punt principal d'entrada al parc, on rep el sol de llevant. Primer es manifesta en moviment en els dolls, els quals es corresponen amb jocs infantils de tipus cinètic. L'aigua desapareix i torna a sorgir "regant" la palmera i una flor, prop del Centre cívic i del teatre a l'aire lliure. Finalment, l'aigua torna a aparèixer a l'extrem nord-oest del parc en estat de quietud, en una zona ombrejada per arbres, amb molts bancs. És a dir, un lloc ideal pel repòs, des d'on es pot contemplar el reflex del sol de ponent sobre l'aigua.

Miralles afirma a l'Avantprojecte del parc que "la idea para trabajar en esta zona podría resumirse: "Un lugar donde llueve cada mañana -temprano-" Las huellas de agua, su movimiento, definirán pasos temporales. Junto con la vegetación artificial construirán el Parque... Esta separación y desaparición del agua... Como las sombras cambiantes arrojadas por el edificio... construirán esta zona de juegos"

Es tracta de convertir la societat en espai, en parc. És el pas d'un ritual social a una forma física (topografia social). És una estratègia simbòlica, en la qual s'organitzen uns elements d'una estructura processional, ritual, dels espais. De tota manera, s'haurà d'esperar per veure construït el parc i valorar sobre el lloc aquests aspectes.

Estratègies de l'arquitectura com a escriptura.

Examinarem a continuació la significació dels murs de lletres, o dit d'una altra manera, els grafitis populars com a font de la topografia social.

Copio a continuació unes frases d'Enric Miralles.

“¿Que cómo se llega a convertir el grafito en categoría arquitectónica? Normalmente, se empieza a proyectar en términos abstractos, pero a veces necesitas de los referentes ambientales, que pueden convertirse en un dato central. Aquí me ha parecido conveniente prescindir de inventos generados por una abstracción y operar a partir del paisaje real. Los parques albergan usualmente juegos infantiles, arbolado y mobiliario urbano, elementos todos ellos escasamente relacionados con el entorno. Aquí, por el contrario, hago una propuesta que surge de la realidad: una propuesta arquitectónica inspirada en la estrategia social del grafito”.

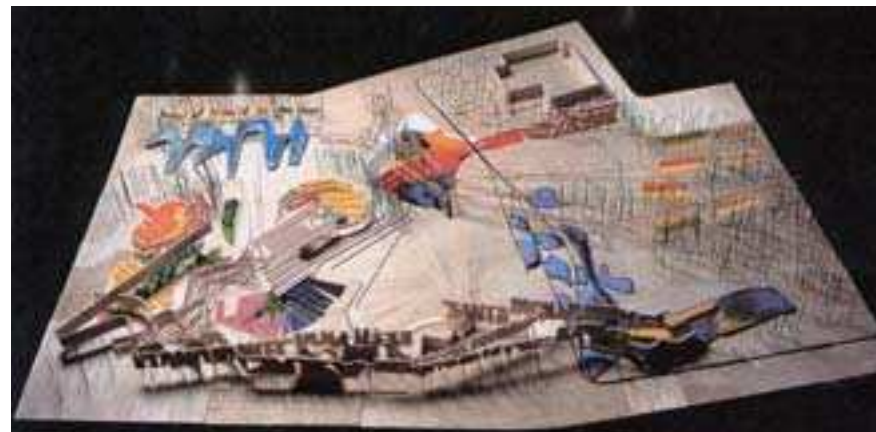
El grafit com a manifestació d'art popular, és l'explicació de la gent del lloc. La gent pren possessió del lloc. S'entén el lloc a través del grafit, i s'entén el grafit a través del lloc.

La composició dels murs de lletres de Miralles és una suma d'influències de Le Corbusier i de l'art popular dels grafitis. L'escriptura es converteix amb el dadaisme en obra d'art modern. Paral·lelament, el grafit es converteix en una obra d'art popular. S'estableix una relació entre la pintura, el grafisme i l'arquitectura. Miralles passa del grafit a l'arquitectura. Això implica valorar el grafit com a fet cultural, per tal de captar la forma del grafit com a fet artístic, i la importància de l'escriptura respecte de l'arquitectura.

Les figures de Miralles són com uns jeroglífics, amb caràcter emblemàtic, és a dir utilitza una relació molt directa entre la forma abstracta i la forma figurativa. Es produeix una barreja d'elements emblemàtics, simbòlics i tipogràfics. Les lletres tenen un valor propi.

Miralles crea una escriptura, fa abstracció d'una sèrie de grafitis i d'una sèrie de lletres actuals; i intenta tornar a l'origen cuneïforme. Els grafitis juguen amb la tipografia deformant-la, transformen les lletres en dibuix, en còmic. Miralles fa marxa enrera en un sentit no popular: s'inspira en els grafitis, però crea una espècie d'amebes gràfiques, més properes a l'escriptura cuneïforme que a les lletres actuals.

La deformació de les lletres actuals pels grafitis té una certa relació amb la idea de Miralles de partir de les lletres actuals, seriar-les, i posteriorment deformar-les. S'aplicarien estratègies de deformació progressiva. Les formes es van deformant. Crea unes sèries, i estudia les lleis de deformació de les formes sotmeses a certes forces, agafant la família, no la forma.



Estratègies de repetició d'elements.

És fàcil d'observar la repetició de certs elements que contribueixen a reforçar l'efecte d'unitat del collage general, tant en les taques de color (dolls d'aigua, jocs de petanca, flors, fulles...), com en les línies d'organització (murs de lletres, murs de gelosies ceràmiques, "cables" de la pèrgola...)

Estratègies de paral·lelisme.

Encara que existeix la tendència d'introduir petites deformacions per tal d'evitar el paral·lelisme entre les diferents peces del parc, es pot reconèixer en algunes zones el seguiment d'aquesta estratègia: àrea de petanca, traces topogràfiques, el tronc de la palmera respecte del carrer lateral...)

Estratègies de ritmes.

Els pilars de suport dels murs i de l'edifici crearan uns ritmes amb un gran efecte configurador del parc, ateses les seves dimensions i posició.

Els pilars dels murs de lletres formen trípodas, i els corresponents dels murs de les gelosies ceràmiques i dels edificis s'agrupen per parelles.

En la mateixa línia podem citar el paper estructurador del ritme dels pals de suport de la pèrgola.

Estratègies de passeig.

S'ha fet referència a l'apartat de les estratègies de d'organització de topografia social. Es pot afegir que el futur edifici és una part de la "promenade" descrita. La seva rampa d'accés parteix de la part superior de la palmera, i arriba a l'edifici, que es converteix en un gran mirador sobre el parc, per tant, és la culminació del recorregut.



FIGURES DE COMPOSICIÓ

Existeix una certa dificultat per entrar a fons en l'anàlisi de les figures, en tant que el projecte del parc s'està executant hores d'ara, tal com he apuntat anteriorment. Em basaré en la part construïda i la maqueta. La major part de les figures que utilitza Miralles en aquest parc provenen del camp de la pintura.



JOAN MIRÓ (Estudi d'elements escenogràfics)



JOAN MIRÓ ("Dona, ocells, estels")

Emblemes

En la estratègia de l'arquitectura com escriptura s'ha comentat que el grafit deforma la forma i fa una espècie d'emblema. Miralles comença a deformar l'emblema, fins que es torni a reconèixer una lletra formal diferent, feta de parts. Una manera d'operar és esborrar parts de cada lletra. Són emblemes moderns, figures molt diferents de les utilitzades per exemple fa deu segles.

Imatge surrealista

És coherent amb l'ús de la estratègia del collage. El plànol de colors és suficientment expressiu: el tamany dels elements de color respecte de la planta del parc, la seva posició, la configuració ...

Analogies entre elements de diferents tamanys.

La peça d'aigua en quietud de la banda nord-est es podria entendre com un "graffiti" dels murs de les lletres, però d'un tamany gegant i deixat al terra.

Oposicions

El terreny del parc és pràcticament pla, amb unes condicions homogènies, en canvi es contraposa el paviment dur de les àrees de color amb la resta de les superfícies de sauló i gespa.

L'oposició es pot aplicar també a la manera de distribuir l'arbrat en masses molt compactes, deixant zones completament obertes, lliures de vegetació.

Les petites diferències de nivell del terreny contrasten amb la forta alçada dels murs sustentats per pilars.



ESTUDI POÈTIC

Des d'un punt de vista poètic, s'ha de tornar als elements del parc que tenen més significació.

BIBLIOGRAFIA

- Projecte arquitectònic

Al plànol adjunt s'han ressaltat les línies negres comentades anteriorment sobre el plànol de colors. Recordem que aquestes línies són elements estructuradors del parc. Els trams de línies contínues corresponen a la construcció del parc, i les discontinúes al futur edifici de la Ludoteca. Es pot comprovar que s'han produït petites variacions en relació al plànol de colors.

Es tractarà d'intentar analitzar la poètica del parc a partir d'aquestes línies negres, com una simulació de natura abstracta. En un món natural de palmeres, fulles i flors, existeixen unes línies de molta importància en aquest parc, en tant que organitzadores de tots els elements en alçada. No són línies arbitràries, sinó que responen a objectius de composició. Es pot fer l'abstracció de treure tota la resta d'informació gràfica, i veurem que el dibuix funciona. Aquest diagrama és pròpiament la topografia social. El plànol no distingeix el que és topografia cap amunt, del que és topografia cap avall, per això parla de topografia artificial i de topografia infantil, és a dir, hi ha una estructura topogràfica tridimensional.

Els elements rituals de joc, amb formes molt específiques i repartits en forma de collage, queden ordenats per les línies de força.

A la banda de les petanques existeixen sis línies en alçada, molt lliures en el seu traçat, les quals es creuen sobre la zona dels dolls i de la part superior de la palmera. Sembla que juguin amb els elements rituals. Des del punt d'entrada principal, aquests cables indiquen una direcció del moviment cap a la part superior de la palmera, des d'on neix la rampa d'accés a l'edifici (veure línies discontinúes). Aquests cables es veuran molt en el context del parc, perquè és molt pla.

A l'extrem nord-oest, les línies adquireixen un aspecte agressiu, sembla que vulguin protegir el parc lúdic i infantil d'una amenaça externa. Els creuaments de les línies són molt més durs que els dels cables. Una línia -mur de lletres- s'estén a partir d'aquesta zona tensionada, com un llarg braç protector del cor del parc.

En la zona d'entrada al parc es produeix un punt de tensió per l'obertura dues línies. Aquestes perspectives crec que es poden identificar amb el croquis d'Enric Miralles que acompanya els comentaris sobre les estratègies de topografia social.

La idea d'unes línies de pas, d'unes línies de connexió, i d'unes activitats simbòliques (aigua, pujar i baixar, bosc...) es una estructura mítica, per això s'assembla molt a pintures de Miró (sol, luna, ocell, línies de camins...).

MIRALLES, E. "Anteproyecto Centro Cívico, Ludoteca y Organización del Parque, en el Municipio de Mollet del Vallés", Barcelona, 1993.

MIRALLES, E. *Projecte Bàsic Parc Públic i Ludoteca*, Barcelona, 1994.

□ *Projecte Executiu Parc dels Colors*, Barcelona, 1996.

• **Libres**

BACH, F. / BERKEL, R. *Els Rastres de l'alfabet: Escriptura i art*, Editorial Fundació "La Caixa", Barcelona, 1998.

MIRALLES, E. / PINÓS, C. *Enric Miralles, Carme Pinós: Obra construïda 1983-1994*, El Croquis Editorial, Madrid, 1994.

MIRALLES, E. *Enric Miralles, Mixed Talks*, Academy Editions, Londres, 1995.

□ *Enric Miralles, Obras y Proyectos*, Editorial Electa, Madrid, 1996.

MUNTAÑOLA T., J. *Poética y Arquitectura*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1981.

□ *Retórica y Arquitectura*, Editorial Hermann Blume, Barcelona, 1990.

• **Articles**

CURTIS, W. J. R. "Mapas Mentales", El Croquis Editorial, Madrid, 1991.

MASSAD, F. i YESTE, A. "Arquitectura como Sentimiento", Entrevista con Enric Miralles, Web Architecture Magazine, 1998.

MIRALLES, E. "Es això Jujol?", Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, Barcelona, 1990.

□ "3 memòries = 3 records", Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, Barcelona, 1990.

□ "Parque Público y Ludoteca en Mollet", El Croquis Editorial, Madrid, 1995.

□ "Topografía Social", Arquitectura Viva, Madrid, 1997.

MOIX, LL. "Enric Miralles convierte los grafitos en arquitectura", 21 de març de 1996, La Vanguardia.

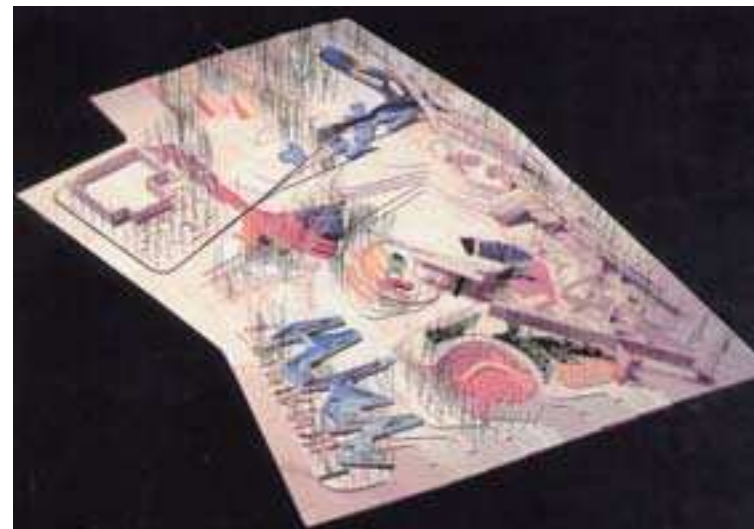
MUNTAÑOLA T., J. "Las estructuras de la memoria en la obra de E. Miralles", 3ZU. n.3, ETSAB, U.P.C., Barcelona, 1994.

Un aspecte, si es vol marginal, que trobo una mica enigmàtic és la insistència d'Enric Miralles en representar els arbres amb la seva signatura. Una anècdota de Joan Miró pot aportar algunes pistes.

Preguntat pels seus pintors preferits, va dir: "El gallo que se paseaba orgulloso con las patas impregnadas de tinta negra sobre una gran seda desplegada; luego Hokusai firmó esas pisadas delante del Emperador". Les signatures dels arbres semblen petjades instintives i personals de Miralles sobre el parc, materialitzades en arbres, molts dels quals es planten per parelles.

Voldria tancar aquest treball amb un text de W.J.R. Curtis de 1991:

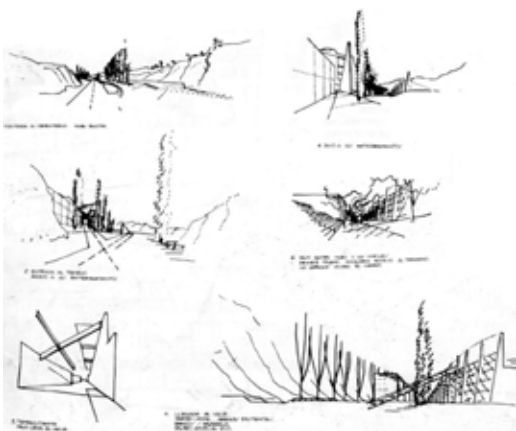
"Esos mapas mentales que constituyen los dibujos de Miralles, son unos jeroglíficos repletos de ideas y significados ocultos, pero son también partituras musicales para la orquestación de las actividades humanas con el terreno. Los materiales y la estructura están implícitos en las líneas, como también lo están la luz, el espacio, las vistas y el detalle".



ATSURO OSADA

Arquitecto: Universidad de Fukui.

Doctorado: Texto y contexto cultural en el entorno del proyecto. U.P.C.



INTRODUCCIÓN

El nuevo cementerio de Igualada es, sin duda, una de las obras más significativas y representativas de una determinada época de los arquitectos Enric Miralles y Carme Pinós. El presente trabajo se construye por tres partes, basando en el esquema que se presenta en “Topogénesis Uno”, obra de Josep Muntañola, un esquema que se contrapone por tres ejes: concepto-figura, historia-razón y actor-espectador. La primera parte esboza la búsqueda de la fuente conceptual-figurativa en la arquitectura moderna, y la segunda parte es el análisis poético del dicho cementerio. La tercera parte corresponde al eje historia-razón y actor-espectador del esquema causando una modificación en el esquema y convirtiendo en conjunto, la relación entre ideal-real en la arquitectura.

CONCEPTO-FIGURA EN LA ARQUITECTURA MODERNA• **INTRODUCCIÓN**

El nuevo cementerio de Igualada es, sin duda, una de las obras más significativas y representativas de la primera etapa (y consecuentemente la única etapa del arquitecto Enric Miralles, a causa del repentino fallecimiento del joven arquitecto) y Carme Pinós.

El presente trabajo está compuesto por tres partes, un esquema compuesto de tres elementos: lo analítico, pragmático y sintético.

La primera parte analiza la fuente conceptual-figurativa de la arquitectura moderna, la segunda parte es el análisis poético, o un punto de vista pragmática del mencionado cementerio y, la tercera parte intenta sintetizar las dos partes anteriores definiendo lo ideal y lo real en un proyecto arquitectónico, definiendo a quién se denomina el actor y el espectador en él.

• **LA FUENTE DEL CONCEPTO-FIGURA DE LA ARQUITECTURA MODERNA****La modernidad: la búsqueda del modelo conceptual**

La primera parte del trabajo es un esbozo breve y analítico sobre la búsqueda del modelo figurativo arquitectónico en la arquitectura moderna para luego enfocar en la especificidad del proyecto anteriormente mencionado. Esta parte es casi una aportación por completo a los dos historiadores arquitectónicos japoneses más destacados: Hiroyuki Suzuki y Terunobu Fujimori, ambos son profesores de la Universidad de Tokio.

Hiroyuki Suzuki, historiador resume el concepto de la modernidad de siguiente modo: es un pensamiento que surge a partir de la revolución francesa, es la postura que presupone, ante la presencia del juicio de valor, la verdad construida virtuosamente por la ideología, diferenciando de la postura anterior donde la verdad fue exprimida a partir de la tradición y el costumbre. En otras palabras, es la postura que intenta comprender el mundo a partir de la razón y, respeta el mundo representado como el resultado del análisis científico.

Según Suzuki el movimiento moderno, al entenderlo como el experimento hacia la búsqueda del modelo conceptual arquitectónico, se divide en dos etapas, la etapa del modelo-máquina (1930), y la del modelo-arquitectura (1980). El modelo-máquina, se ha fracasado cuando se advierte la deficiente capacidad como la envoltura del ser humano (en el sentido social-cultural), toma la arquitectura como el modelo, la imagen ensimismada. Las características de los dos modelos son los siguientes:

El modelo-máquina (modernismo):

1. Funcionalidad: La obra arquitectónica está destinada a un objetivo.
2. Estructura: Esta compuesto por piezas necesarias mínimas para cumplir el objetivo.
3. Universalidad: Debe de funcionar sin importar la diferencia del entorno.

El modelo-arquitectura (posmodernismo):

1. Mantiene un equilibrio entre la función y la estructura
2. Es el sistema de la envoltura del ser humano.
3. Específico en cada el entorno.

• **LA MODERNIDAD: LA BÚSQUEDA DE LA FIGURA**

Para Terunobu Fujimori, el historiador arquitectónico Japonés, la modernidad en la arquitectura fue la búsqueda de la imagen arquitectónica. La etapa anterior a la búsqueda hacia el mundo externo lejano, y la época moderna fue la etapa de la búsqueda a lo interior del sujeto. En ambos casos la búsqueda de la imagen coherente a la arquitectura del tiempo.

La búsqueda externa: Casa Soane

El análisis de la vivienda del arquitecto inglés John Soane (1753-1837) ejemplifica la "búsqueda de la fuente figurativa externa" en la época pre-moderna.

Hacia una crítica dialógica

El espacio arquitectónico realizado por Soane fue algo enigmático. Se compone principalmente por dos elementos del diseño: 1. Piezas de ruinas griegas, romanas o medievales, sujetadas en la pared como elemento decorativo de manera totalmente desordenada. 2. El gusto al diseño oriental hindú, chino (por ejemplo, el uso del balcón en aquel entonces representaba el gusto sudeste Asiático.) El primer elemento fue, supuestamente, una crítica irónica contra el historicismo de Robert Smirke (1781-1867), el rival de Soane. La construcción de casa Soane coincide cronológicamente, y geográficamente con la de Museo de Gran Bretaña (1823-1847) diseñado por Smirke. No sería demasiado atrevido decir que los trozos del pasado perdido colgados en la pared de la Casa Soane intentó burlarse de la infecundidad del estilo griego aplicado en el Museo de Gran Bretaña.

La búsqueda de la fuente figurativa en Soane parte de la conciencia de preocupación al agotamiento del estilo historicismo. La búsqueda se dirige hacia algo más lejano, temporalmente (los trozos de ruinas) y geográficamente (el gusto asiático), es la búsqueda dirigida hacia el exterior, algo lejano al sujeto decimonónico.

La búsqueda interna: Art. Nouveau, Art Deco y Estilo Internacional

A base de esta búsqueda exterior, la arquitectura moderna opta por la excavación de la imagen interna del sujeto. Los tres estilos modernos que se desarrollaron con representaciones figurativas tan diversas muestran las fuentes figurativas encontradas mediante la búsqueda cada vez más difundida:

Art Nouveau, (1860-1910), Imagen de vitalidad (fauna y flora)
Art Deco, (1920-1930), Imagen de mineral
Estilo Internacional, (1929-), Imagen de geometría (matemática)

La búsqueda de la fuente figurativa culmina al encontrar la representación de la geometría o la matemática pura, la dimensión mimética más fundamental y abstracta de la naturaleza, demostrado en el Pabellón de Barcelona (1929) de Mies van der Rohe.

Por una parte, la arquitectura transforma (imita) la naturaleza gracias a su capacidad constructiva, por otra parte, la arquitectura transforma (imita) el habitat social gracias a su capacidad de habitabilidad. Finalmente, y aquí radica la doble mimesis, el objeto arquitectónico imita la doble imitación a través de una

transformación exteriorizada de segundo grado y mimetiza lo construido en lo habitado, y lo habitado en lo construido.”

Luego de explotar las posibles fuentes conceptuales-figurativos, la arquitectura radica en la función de la doble mimesis. La arquitectura mimetiza la naturaleza-habita, es decir la arquitectura mimetiza la arquitectura: La idea originaria depende del genio individual; su desarrollo, en cambio, depende de la fidelidad de la arquitectura como arte que imita a la naturaleza con sus convenciones que le son propias... Los saltos creativos ahora son cortos, no saltos a gran distancia (Miralles), más bien se trata de sintetizar y razonar la dimensión mimética a partir de su lógica convencional.

LA POÉTICA-RETÓRICA DEL NUEVO CEMENTERIO DE IGUALADA

"I love architecture because it is the art of approximation, which means you can adjust, deform, transform. The art is in transformation. Architecture is a supposedly static art, but in fact it always moves".

JOHN HEJDUCK

- **DESCRIPCIÓN DEL NUEVO CEMENTERIO**

"La ciudad de Igualada es una ciudad suburbana pequeña de Barcelona. El local se sitúa en la cuenca circular cerca de la zona industrial extendida de la ciudad de Igualada. El proyecto se encarga de construcción de nuevo cementerio, lo cual contiene establecimiento de muros de nichos y sepulcros, construcción de capilla, y diseño de entrada y paisaje etc. En un principio se ha construido un camino excavando el terreno, lo cual atraviesa el local creando un espacio semi-abierto. Este camino está rodeado por muros de nichos los cuales como aparece en la sección, a la vez son estructuras que sujetan la plataforma superior. En el nivel inferior se plantan los árboles que asimilarán el cementerio con el paisaje del resto.

El significado del proyecto está en prever el cambio espacio-temporal que produce en el lugar tras el crecimiento de dichos árboles plantados en el corte del terreno".

Finalmente este camino se convertirá en un mar de verdor que evocaría la naturaleza que había existido anteriormente. El progreso del lugar, por lo tanto, está en la misma desaparición. El camino pavimentado de madera será cubierto por hojas caídas, y la lluvia arrastrará la tierra. Cuando se lleve al cabo el proyecto, recuperará la naturaleza preexistente, y será cubierto

por el silencio, solo el rumor de los visitantes reflejado por el muro de hormigón se oiría.

La capilla que construirán en la entrada del cementerio es la entrada del laberinto, y la entrada al lugar de ritos que invitará a los visitantes hacia la oscuridad de luto".

- **EL CEMENTERIO, EL LUGAR DE REIVINDICACIÓN: LENGUAJE METAFÓRICO DEL CEMENTERIO**

El manejo del contraste, un juego de dicotomía sea formal o material, es el factor principal que crea la dimensión virtual de la obra. Por ejemplo, la madera (luminosidad) y el hormigón (opacidad), las rocas (pesado-macizo), y la malla metálica (ligero-lineal). Las dos sensaciones que causan al subir y bajar la misma escalera, la perpendicular al itinerario principal, es completamente distintas y distantes, demuestran miméticamente la idea idealizada del cementerio, la distinción y la distancia poéticamente creada entre la bajada (el entierro), y la subida (reivindicación) en la misma manera es una muestra literal de la categoría de tragedia griega.

En conjunto el cementerio crea un relato bíblico de reivindicación:

Los muros inclinados, mimetizan la ola en el preciso momento de descenso, el camino entre muros, el cuento de Éxodo donde flotan las maderas colocadas en el suelo, metafóricamente representan los cuerpos humanos reivindicados.

La plaza semi-enterrada colocada al final del recorrido que evoca la imagen del seno materno (nacimiento), la tela de hormigón que son las tapas de osarios, su colocación dibuja un círculo que en conjunto se ve un continuo movimiento de una sola tela en movimiento, reivindicación de Jesús, el tejado inclinado de la escalera que sobresale del terreno, la tapa levantada de ataúd. los árboles que nacen de las maderas muertas, la tapa agujereada de los nichos, el espacio por donde sale la alma, la figura escultórica en la entrada, el guardia o el ángel, etc...

- MOVIMIENTO Y POÉTICA ARISTOTÉLICA EN EL CEMENTERIO:

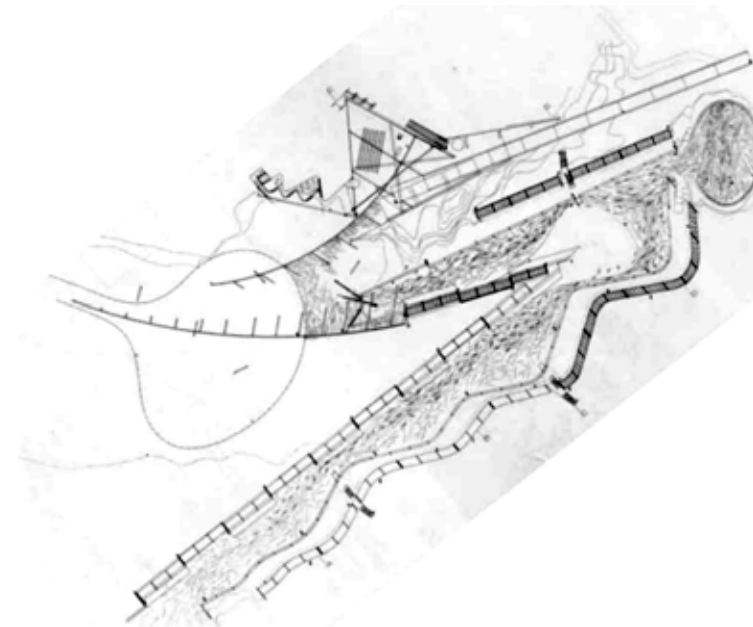
El proyecto se divide en dos fases. El primer proyecto (1986) es la representación literal del lugar de transición el cementerio infinito. El proyecto dibuja tres líneas dobladas en forma de zigzag, que tras el progreso del proyecto se va alargando. Muntañola describe la infinidad de la trayectoria de siguiente manera:



Primer proyecto del Cementerio de Igualada (1986)

“...un cementerio no se acaba nunca del todo. Esto ha permitido concebir el proyecto como un proceso de transformación de la materia, convertida en algo maleable.”

En el segundo proyecto del año 1992 la planta sufre un cambio fundamental. Dos elementos significativos son presentes en este proyecto, las líneas curvas del muro y una plaza elíptica. La curvatura de los muros favorece al juego de virtual-real en la trayectoria, y catarsis, peripecia y reconocimiento; las categoría de tragedia aristotélica; se concentran en dicha plaza. Es el lugar que permite reflexionar la trayectoria en la visita al cementerio, es el lugar del espejo para darse la vuelta. Josep Muntañola explica esta función de espejo tomando como ejemplo la Casa Tucker de Robert Venturi en su obra poética y Arquitectura.



Segundo proyecto del Cementerio de Igualada (1992)

“...el corazón de la Casa Tucker está en este darse la vuelta ante la chimenea y el espejo para ver... la Casa Tucker. Pero una Casa Tucker mitificada, ensimismada en sí misma, representada en sí misma, y por ello poética.”

Los visitantes están dirigidos para llegar a esta plaza sin importar por dónde acceda al cementerio. Nada más llegar, están invitados a observar el trayecto de donde viene y hacia donde va. El cementerio como un trayecto infinito es representado no de la manera literal como lo fue en el primer proyecto, sino en el hábito abstracto poético.

El lenguaje con que Miralles nos invita a la idea idealizada de reivindicación contiene un carácter de oscilación, siempre superposición de dos imágenes

distintos. Puede que sea causado por el mismo movimiento del visitante (la escalera, la rampa), la colocación dinámica de unos elementos estáticos (las tapas de osarios, la madera del suelo) o lo artificial y lo real (la forma de ola de los muros, las rocas y la malla metálica, la superficie del hormigón y madera). Las dos imágenes montadas cuidadosamente en una misma pantalla crea la vibración, que al mismo tiempo son elementos de una misma lenguaje que intenta transmitir el relato de la reivindicación. En conclusión, es el movimiento quien precede el cementerio, tanto en la idea: ya que los visitantes se oscilan siempre entremedio del vivo (hacia arriba) y el muerto (hacia abajo), como en su figura: donde nada es suficientemente ni real ni ideal como para percibirlo, sino siempre una imagen duplicada que crea la vibración, es un espacio de tensión que solo se percibe en su estado de movimiento.

El comportamiento del sujeto, actor-espectador en el cementerio

“Un proyecto consiste en saber atar múltiples líneas, múltiples ramificaciones que se abren en distintas direcciones”.

ENRIC MIRALLES

• ACTOR-ESPECTADOR: LA DIALOGÍA EN MIRALLES

La experiencia espacial en la arquitectura tiene varias dimensiones. El análisis que he hecho en la segunda parte no es más que una yuxtaposición de interpretaciones parciales de la totalidad del cruce multidimensional donde la idea del arquitecto cruza con la realidad. Cada una de dichas interpretaciones muestra un punto de vista frente a la arquitectura sin formar una comprensión total. Optar por una interpretación es seleccionar una de las múltiples puntos de vista posibles para observar este cruce ideal-real. Si el conjunto de estas interpretaciones parciales de cementerio de Igualada nos da el enfoque al relato de reivindicación, es el resultado de una dialogía trazada entre la idea arquitectónica y la realidad construida, el ideal como lo llama Miralles.

“Muchos de mis proyectos se construyen de esta manera: dialogando con lo que existe. Es casi la conversación clásica. Dónde está la idea y donde está el ideal? Está un poco en los contenidos comunes que ponen de acuerdo estas cosas con otras, yo diría que el contenido ideal está en con qué familia

relacionas los datos del lugar, hacia dónde llevas es estilo. La idea la pones detrás, nunca delante...”

A qué se refiere Miralles con el ideal? Esto podría entenderlo como el cruce del estilo arquitectónico y el mito o el imaginario colectivo del contexto social-cultural interiorizado en el arquitecto.

Al estilo me refiero al orden autónomo que coordina la composición arquitectónica. De dicha manera una vez definida el estilo las múltiples soluciones de un edificio es como una producción semiautomática. El contexto histórico cultural sólo se relaciona con la creación del estilo.

Por otro lado el mito en un creador es una imagen personal de una cultura. Es siempre una comprensión muy subjetiva de una persona y por su característica no es transmisible de manera directa. Es algo que contrapone y complementa la universalidad y racionalidad que posee un estilo arquitectónico. La arquitectura es el organismo que vincula y acerca estos dos factores, el estilo y el mito tanto en lo ideal como en lo real de un proyecto.

Tal y como explica Muntañola en su obra “La arquitectura de los 70”, en el capítulo donde trata sobre los arquitectos argentino-californianos Machado y Silvetti, donde Machado se encarga de la idea lo cual se complementa con la lo real de Silvetti, tanto que cuando uno de ellos se encarga del proyecto parece ser algo desequilibrado, Machado con su idea sobresalido y Silvetti algo metodológico.

La especificidad de lo ideal no es porque se encarga los dos papeles ideal-real al mismo tiempo. Algo muy singular de Miralles es esta resistencia de crear una poética en el medio de un movimiento ideal en el edificio. Como hemos fijado, el cementerio de Igualada es una arquitectura que en ningún momento estático. Nos hemos fijado en la estrategia retórica que utiliza Miralles para mantener volante este movimiento. Observamos que no sólo es el efecto de acercamiento entre el estilo y el mito en la arquitectura. Tanto la lógica del proyecto como lo mítico se desafían entre sí dentro del mismo arquitecto. De dicho modo es estilo, aunque fuera del mismo lenguaje formal de Miralles, deja la dimensión literal del estilo convirtiéndose en algo más personal y táctil de lo que es una orden sistemático, por otro lado, el mito se convierte en algo más formal de lo que suele ser. Cuando la capacidad de sintetizar los diferentes elementos da el pequeño salto al ideal llegando a un estilo subjetivo y un mito colectivo, logrando la dialogía entre sí conservando la distanciamiento ideal-real de arquitectura, el proyecto logra obtener el movimiento, algo que percibimos en el cementerio de Igualada.

BIBLIOGRAFÍA

MUNTAÑOLA T., JOSEP. *La arquitectura como lugar*, Ediciones U.P.C., Barcelona, 1996.

□ *Topogénesis Uno: Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979.

□ *La Arquitectura de los 70*, Oikos Tau, Barcelona, 1978.

ELIADE, MIRCEA. *Lo Sagrado y lo profano*, Labor Guadarrama, Barcelona, 1979.

CARLOS A. TOSTADO MARTÍNEZ

Arquitecto:
Universidad Nacional Autónoma de México.
Doctorado:
Texto y contexto cultural en el entorno del
proyecto. U.P.C.



INTRODUCCIÓN

El conjunto arquitectónico de Santa Mónica –Convento e Iglesia– ofrecía una imagen de abandono y de anonimato. Éste no lograba encontrar un cierto orden a su alrededor, ni cívico, ni urbanístico o visual como casa de ejercicios, ni como edificio de culto religioso.

El Centro de Arte Santa Mónica es el fruto del proceso de trabajo que se muestra en sus dibujos, abstractos y sinuosos.

La intervención de Viaplana y Piñón que se explicara a fondo a la largo de este trabajo, es arriesgada y audaz; modificando la relación del edificio con su entorno urbano al abrir nuevas perspectivas hacia el edificio y desde el edificio. “En ello subyace una concepción más integradora y preocupada por el contexto de lo que la desnudez racional de su imagen puede sugerir.”¹ Para descubrir esta concepción es necesario acudir a sus dibujos, para así encontrar el rigor de lo codificado en el dibujo; según el cual, el proyecto está concluido en el mismo momento de haber pensado. Viaplana comenta: “la imaginación sirve para llegar al lugar. Me permite plantear las casi infinitas posibilidades de cada caso, para renunciar a todas excepto una. En la elección se demuestra la sabiduría, pero el arte está en dejar constancia de todo a lo que se ha renunciado. De este modo la obra se hace viva”, y agrega, “la impresión que me produce un desierto no proviene de la cantidad de vacío, de la calidad de la luz o de cualquier razón puramente visual momentánea, sino de todo lo que ha tenido que pasar para que un lugar sea de una determinada forma. La presencia de una cara, de una persona, de un objeto, de un edificio, genera un sistema de relaciones con su entorno a partir de la historia particular que los ha formado”. *Cada línea trazada es permeable a la interpretación personal del espectador, pero para no desaparecer en la fantasía de la interpretación, la idea se aferra a la objetividad de su codificación más técnica sin perder la riqueza de los bocetos espontáneos, casi automáticos.*²

Santa Mónica es un lugar donde los conceptos de aparición-desaparición cobran nuevos e inesperados contenidos. “La palabra aparición, desde su uso más antiguo, aparece conectada el término desaparición, hecho que la diferencia del acto de mirar. Las apariciones surgen de la nada y remiten a esta misma nada. Una aparición cobra sentido en el momento en que también es una desaparición. Sin este componente efímero el concepto cambia radicalmente, perdiendo su naturaleza.”³

Concepto que surge de la reinterpretación del espacio a través de la extrapolación de sensaciones y experiencias del mundo de los sueños; un mundo que al igual que el de Alicia en el país de las maravillas nos ofrece un sin fin de posibilidades para imaginar nuestra propia historia.

¹ VALOR, JAUME, *El imperio casi trágico de lo que debe ser*, El Croquis, 40, Madrid, Abril 1989, p. 113

² *Ibid.*, p. 113

³ ROMA, VALENTÍN, *Tomado de una recopilación de Notas obtenida del Centro de Arte Santa Mónica*, Barcelona, 1995



En estas fotografías se puede apreciar el estado deplorable que presentaba el Convento de Santa Mónica; escena que contrasta formal y perceptualmente a raíz de la nueva la intervención .



Existe, pues, una suerte de indivisibilidad entre lo pensable y lo construible al tiempo que una separación entre el análisis y la intervención, constituyendo al arte como un sistema mediador en el conocimiento de la realidad, no pretendiendo descubrir verdades ocultas sino provocar el nacimiento de nuevas realidades. Bajo este criterio, originaremos nuevas realidades mediante la redesccripción del Conjunto Santa Mónica.



Al intervenir en la Iglesia se logró dotar de gran personalidad al edificio y se consiguió un perfecto equilibrio y unidad en el conjunto, además de recuperar, de forma conceptual, elementos formales que ésta había perdido.



“Un momento bonito del proyecto es cuando, una vez terminado, el arquitecto queda ante los planos como único morador de su invento. Se pasea sin obtáculo a través de las paredes recién levantadas, hasta que repara, angustiado, en que está perdido, y que para encontrar la salida debe rehacer el camino que antes ha recorrido un tanto alocadamente.”



VIAPLANA / PIÑÓN

- VIAJE DENTRO DE SU OBRA

Albert Viaplana y Helio Piñón representan, en la arquitectura catalana de los últimos años, una búsqueda incesante por la *transparencia conceptual* de la obra arquitectónica.⁴ En una época predominantemente fenomenológica y pragmática son de destacar aquellas obras que se basan especialmente en la defensa del concepto y del carácter intelectual del trabajo arquitectónico. En este sentido la arquitectura que desde finales de los años setenta desarrolla el equipo Albert Viaplana y Helio Piñón es modélica. La Casa Giménez de Parga (1974-76) fue la obra que manifestó el rumbo hacia el afloramiento de la *poética de abstracción* y una fuerza y tensión en las formas. Una radical voluntad de recuperar las vanguardias, especialmente las soviéticas,—defendiendo una actitud que ellos mismos llaman de neovanguardia—y una obstinada tendencia hacia la abstracción de las formas.⁵

Para Viaplana y Piñón la arquitectura es una forma de conocimiento, en la que el proyecto se entiende como un instrumento y a la vez una huella inevitable de una reflexión, y no como un medio para expresar algo ajeno a él, y agrega Viaplana:

“Cada lugar tiene su arquitectura, anterior a cualquier arquitectura⁶. Todo lugar tiene su arquitectura. Para descubrirla hay que hablar en su lenguaje. En la Estación de Sants, el palio fue el mediador; en Sant Hipòlit de Voltregà, lo fue el propio cuerpo del edificio; en el cementerio de Badalona nos situamos sobre el terreno siguiendo sus leyes; en Río Tinto, eludimos en parte el diálogo tras el aspa que hace el puente; en Murcia, lo establecimos con el paso que cruza el nuevo edificio, uniendo el casco antiguo con el viejo ayuntamiento; en Jerez de la Frontera inventamos un pavimento que nos permitió hacer desaparecer a lo que tenía que ser la estrella del proyecto, e iniciar así un encuentro que de todos modos fue difícil; en Valencia ampliamos la biblioteca, situamos el centro escolar y proyectamos el parque según unas leyes particulares del lugar, que cuesta entenderlas como portadoras de orden.”⁷

Dibujar y hacer arquitectura deben ser lo mismo. Ellos dibujan tan solo lo que consiguen conocer, por lo que el dibujo puede ser un signo convencional que alude a un proyecto acabado en alguno de sus mundos. “*Son en*

⁴ MUNTAÑOLA THORNBORG, JOSEP, *La arquitectura de los 70's*, Oikos-Tau, Barcelona, 1980, p. 53

⁵ EL CROQUIS, *Aniversario*, El Croquis, 27, Madrid, Enero 1987, p. 14

⁶ EL CROQUIS, *Ocho preguntas*, El Croquis, 28, Madrid, Abril 1987, p. 7

⁷ LAHUERTA, JUAN J., PIZZA, ANTONIO, A. *Viaplana H. Piñón: cinco y cuarto*, C.R.C.-Galería de Arquitectura., Barcelona, 1986, p. 35



*ocasiones excepcionalmente reducidas, reconocidas las unidades, mansamente ofrecidas a la vista en los dibujos de estos dos arquitectos, mientras que en la mayor parte de los casos uno se enfrenta a una hostil incomprendibilidad.*⁸

Para ellos la arquitectura es incompatible con la idea de repertorio, ésta no se encuentra en ninguna de sus obras ya que éstas sólo sirven para seguir andando. Son acaso mucho de una malla que por definición quedará inacabada.

En cuanto al protagonismo de los elementos geométricos en el proyecto, Viaplana y Piñón lo definen con el siguiente enunciado:

“Interrogamos al lugar con arquitectura. Puede que, al final, la geometría sea en algunos casos lo más aparente, pero no creemos que sea lo sustancial.

En cuanto a la relación con el lugar, casi nunca hay sumisión por ninguna parte. Quizá en Sevilla hubo un excesivo acto de servicio. En Valencia se respondió con sarcasmo, mientras que en el COAC de Barcelona la respuesta fue suavemente irónica. En Sants, se le da lo que merece. En Alarcón, le levantamos la camisa.”⁹

Pero, por otro lado esta relevancia del objeto, que se decanta a lo largo de su proceso formativo, repropones la presencia de una idea de *monumentalidad* implícita en sus obras. Estas, de hecho se caracterizan por una fuerte *agresividad* formal ante el contexto (artificial o no) quedando señaladas por una matriz *geométrica* siempre dominante revelada incluso en las excepciones y deformaciones que llega a determinar un dibujo sustancialmente autárquico de la arquitectura, automotivado y sublimador.¹⁰ Un monumento, por tanto, que abre nuevos caminos hermenéuticos, que no se compromete con la lógica de la evocación emotiva, que no quiere identificarse pobremente con el usuario, sino que lo inquieta, lo desgarró críticamente de sus cómodas expectativas.

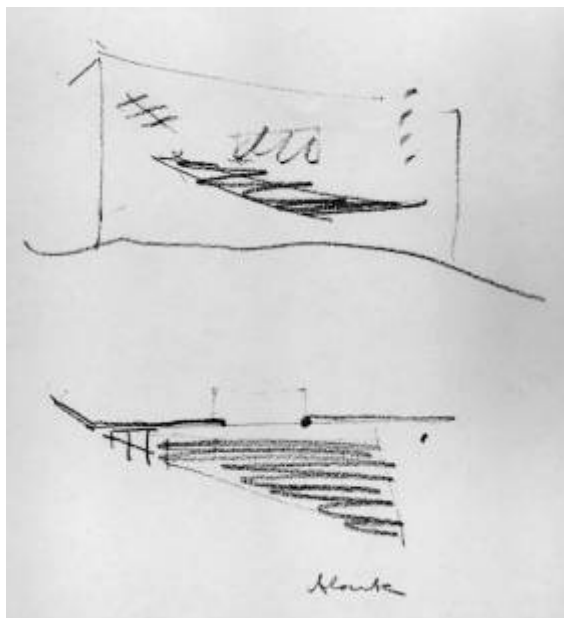
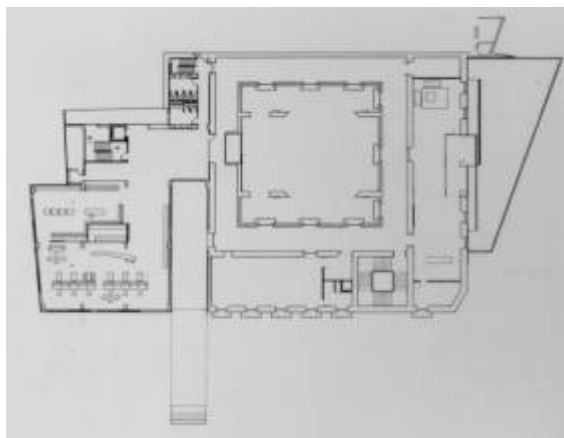
Ese es exactamente el terreno de experiencias de pensamiento atravesado, creo yo, por las arquitecturas del equipo Viaplana-Piñón. Y para confirmarlo bastaría observar con atención sus croquis preparatorios: trazos sincopados e inconclusos; configuraciones que quieren <diagramáticamente> **romper con la convención de la imagen** y se inclinan hacia las prácticas de un desconocido y no experimentado hacerse convertido inexorablemente en hermético, esotérico; estructuras vaciadas de la comunicabilidad que habitualmente deben contener para pasarse al terreno de lo enigmático; en definitiva, conocimiento elevado e introspección rebuscada de la irresoluble dialéctica entre la firmeza, supuestamente constitucional, de lo tectónico y el debilitamiento de sus campo de valores tradicionales.¹¹

⁸ LAHUERTA, JUAN J., PIZZA, ANTONIO, *Op. cit.*, p. 13

⁹ EL CROQUIS, *Op. cit.*, p. 7

¹⁰ LAHUERTA, JUAN J., PIZZA, ANTONIO, *Op. cit.*, p. 15

¹¹ LAHUERTA, JUAN J., PIZZA, ANTONIO, *Op. cit.*, p. 11



La obra de Viaplana y Piñón es habla *fragmentaria*, lenguaje quebrado. Pero es así y no lo es.

Es así evidentemente. Astillas, briznas, partículas de formas más completas sugeridas por esos mismos pedazos: ahí están, en los dibujos, en los planos, en los proyectos realizados. Y no lo es, porque aparenta la existencia de una explicación en la que todas sus obras se reúnen, porque construye una opera omnia.

En el recurso a esa interpretación —la del lenguaje de la fractura— los opuestos se encuentran; no es, pues, sino un topos, un lugar común de la cultura contemporánea. Pero en el caso de Viaplana y Piñón también elemento de un plan urdido desde el principio, y obra tras obra, por ellos para explicarse, o sea, para hacer justa su actuación.

Los textos con los que Viaplana acompaña casi siempre sus proyectos son, en efecto, intraducibles en ellos (herméticos). El fin que persiguen es iluminar, exponer o impresionar, con la palabra, la *elevación poética* de fragmento, el cual quedo así convertido en medio de seducción. La lengua de la fractura se convierte así, en la sublime lengua de la fábula. Lengua fabulosa que se pronuncia siempre *de nuevo*.¹²

La *pauta* es también en los proyectos de Piñón y Viaplana un recurso convencional, un apriorismo, a partir del cual crear un primer esquema ordenador sobre el que establecer después las sucesivas operaciones de diseño y construcción.

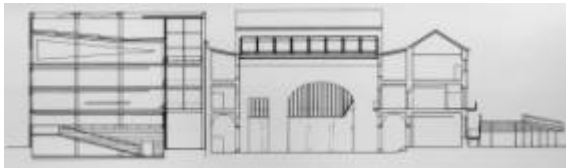
Pero lo más importante es que la arquitectura de Viaplana y Piñón acepta el mundo como es, lo recibe como un dato, como un destino. Sabe responder a él. Sabe responder al dato y al destino mediante la promoción activa de una *interpretación poética* que deja ser al mundo tal como es, pero que, con soberana indiferencia al mundo y a su textura se dispone a *interpretarlo*, se dispone a dar una *interpretación* de ese mundo y de esa realidad por lo que resulta más atractivo, ya que se muestra en su verdad, despejado, *transparente*, tal como es, en su esencia; transparencia a la que Muntañola se refiere en la obra de estos arquitectos al decir que: “Un objeto puede conseguir un nivel de transparencia autónomo y propio si en lugar de buscar esta transparencia en el concepto puro en sí se busca en la experimentación con un objeto arquitectónico con una forma (figura) concreta. Y es que difícilmente podría encontrarse una “experimentación” tan pura, en este sentido, como la que se descubre a través de sus obras.”¹³

Transparencia surgida de la interpretación, a la que Eugenio Trias define como un proceso de recreación, y explica: “La tarea del pensar o del *poetizar* consiste en RECREAR el mundo, (...) un concepto que da la interpretación toda su fuerza y coherencia. (...) Mediante la interpretación, el mundo sigue siendo tal como es, el mundo no se ha cambiado ni se ha transformado, cada suceso y cada proposición de la prosa del mundo sigue en su posición, en su lugar. Nada ha sido modificado. Pero se ha abierto una perspectiva desde la cual el mundo se NOS MUESTRA de otro modo: ha sido romantizado, ha sido pensado y *poetizado*.”¹⁴

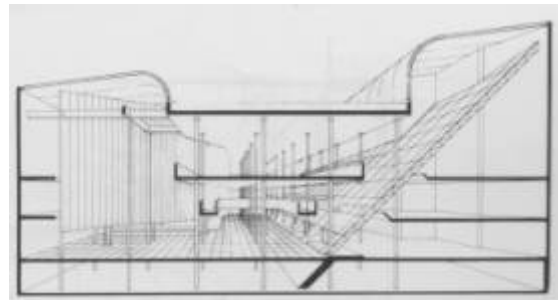
¹² *Ibid.*, p. 21

¹³ MUNTAÑOLA THORNBORG, JOSEP, *Op. cit.*, p. 53

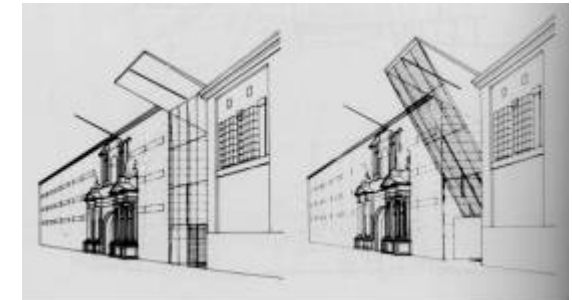
¹⁴ TRIAS, EUGENIO, *La plaza y su esencia vacía*, El Croquis, 28, Madrid, Abril 1987 Barcelona, p. 10



La arquitectura de Viaplana y Piñón define juegos específicos, juegos particulares, sin ninguna pretensión de generalidad y universalidad absoluta. Esos juegos están abiertos al usuario: cualquiera de nosotros puede, si quiere; entrar en el juego arquitectónico. *“Entonces si el usuario acepta jugar el juego propuesto por el proyecto de Viaplana y Piñón empezará a experimentar cosas insólitas y maravillosas.”*¹⁵

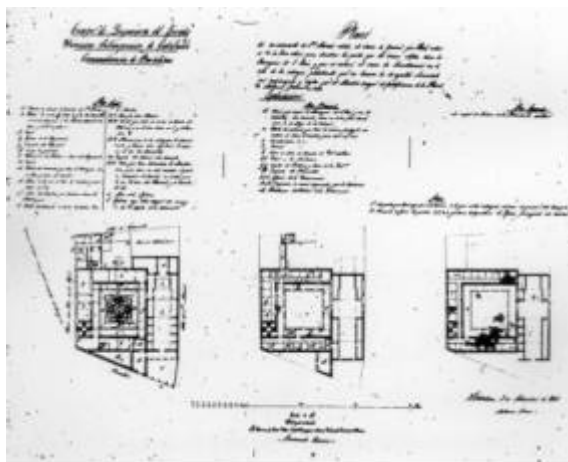


Palacio de la Diputación de Huesca. Concurso.

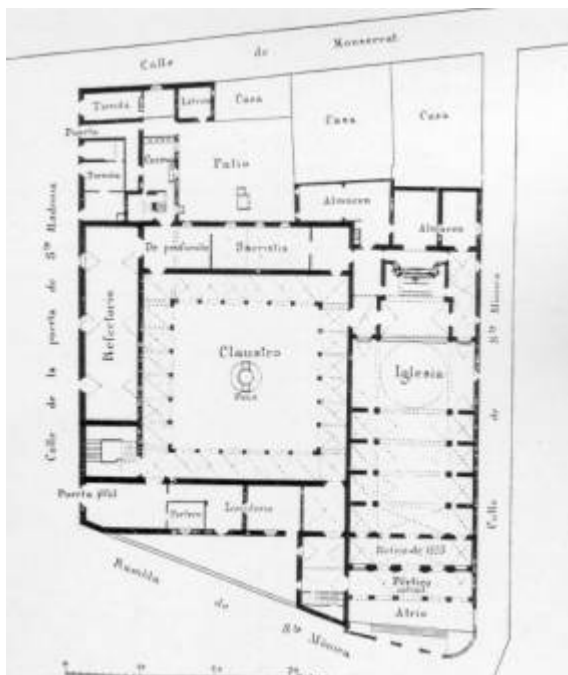


Palacio de la Diputación de la Rioja. Concurso.

¹⁵ *ibid*, p. 12



Planos del estado original del Convento. (1626-1636)



ANTECEDENTES

- **LA CONFIGURACIÓN DEL CONVENTO DE SANTA MÓNICA EN EL TIEMPO:**
Un diálogo con la intervención

El convento de Santa Mónica es uno de los conventos que, fruto de la reforma tridentina, se establecieron en la Rambla Barcelonesa a partir de la mitad del siglo XVI y contribuyeron a su urbanización, y es el único de ellos que se conserva actualmente. El conjunto actual está formado por tres alas simples alrededor de un claustro de planta cuadrada anexo a la iglesia y a otras estructuras añadidas este siglo. La orden de los agustinos descalzos o padres recolectores se introdujo a Barcelona en 1618. En 1619 adquirieron una nueva propiedad, próxima al portal de Santa Madrona, donde construirán una pequeña iglesia bendecida el 18 de Diciembre de aquel mismo año. Su carácter provisional era sin embargo tan evidente que en 1626 se inicia la obra del templo definitivo que no fue bendecido hasta diez años después. Este templo completamente destruido en 1936 tenía la estructura tradicional de nave única, con cuatro capillas cuadradas por lado comunicados entre sí por debajo de tribunas y crucero con cúpula al centro.

Con la desamortización del siglo XIX se convirtió en iglesia parroquial, cosa que favoreció una reforma hecha en 1887 por Juan Martorell i Montells, que hace una fachada de tipo ecléctico. El ala occidental del convento tenía las dependencias parroquiales. El ala oriental pasó a manos del Ministerio de Guerra y, a finales del siglo XIX, parte de este sector fue cedido a la Cruz Roja. A el antiguo claustro de época barroca, con arcadas de medio punto sobre pilares de planta cuadrada en la planta baja, se abren en el primer piso tres balcones por lado y en el segundo una galería de once arcos por lado. Elementos que posteriormente fueron suprimidos al construirse en el interior del claustro un templo provisional que fue abandonado cuando se terminó la nueva iglesia, ocupando el solar de la vieja.

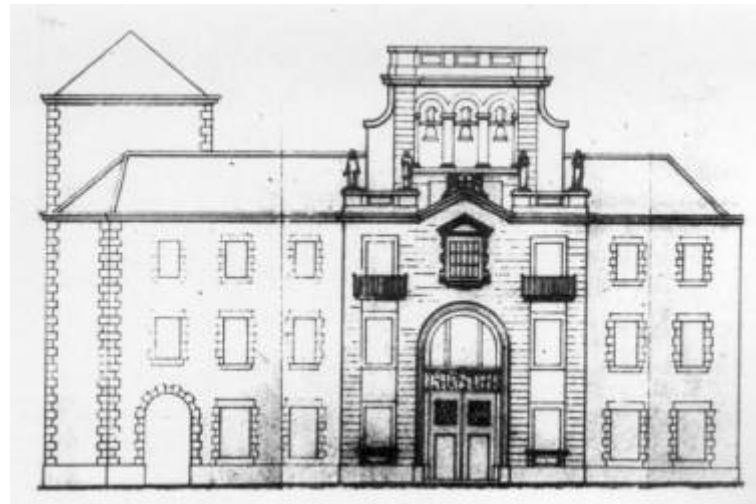
El pozo o cisterna que había en medio del patio, y que databa de 1804, fue desmontado al construirse el templo provisional. En el exterior resaltan las tres plantas con fachadas y cubiertas de teja árabe a dos aguas, destacando la característica torre cuadrada con teja a cuatro aguas. La iglesia actual, de construcción moderna, se situó en el ala norte del claustro, en el mismo lugar que había ocupado la anterior, incendiada y destruida en el año de 1936.¹⁶

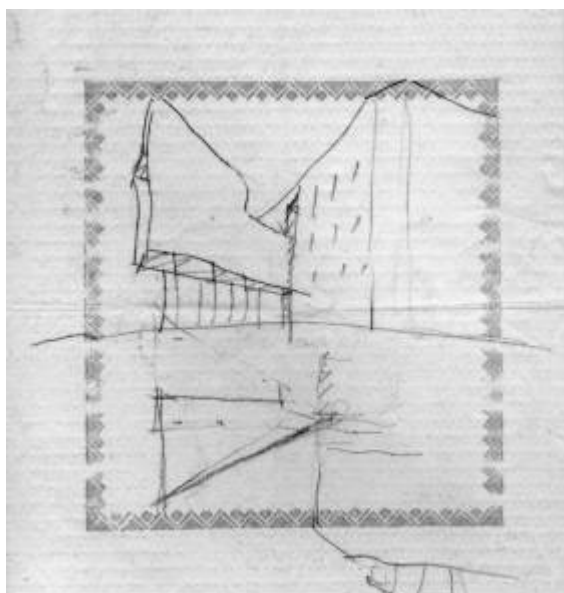
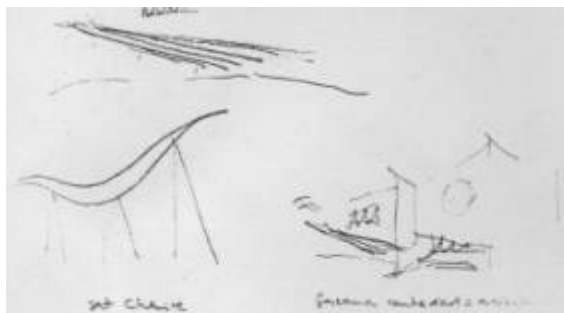
¹⁶ GENERALITAT DE CATALUNYA, DEPARTAMENT DE CULTURA, *Convento de Santa Mónica*, Catálogo, Barcelona, 1987, p.p. 352-353



Interior del Convento, en donde se aprecia el Templo que fue construido en su interior y el estado de deterioro del edificio

Proyecto de Fachada para la Iglesia de J. Vilaseca y A. Pineda (1961-64)





ANÁLISIS POÉTICO:

- El Centro de Arte Santa Mónica como catástrofe y argumento poético en *"El País de las maravillas"*

CENTRO DE ARTE SANTA MÓNICA 1985-1987

"Cada vez hay menos que decir.

Alguien construyó un templo dentro del Convento de Santa Mónica; nosotros, una plataforma a la entrada.

Más tarde, extendimos un velo dentro del templo para que los que vengan detrás de nosotros muestren sus obras debajo.

Encontramos, también, que alguien demolió el cuerpo posterior que completaba el conjunto; para conmemorarlo, abrimos la calle a este vacío.

En la fachada vemos lo convexo, lo transparente, lo ligero, lo rectilíneo, lo cóncavo, lo opaco, lo pétreo, lo pesado, lo curvo; cada uno en su lugar.

La sonrisa del gato de Cheshire, bajo una cornisa, desaparece lentamente."¹⁷

ANEXO CENTRO DE ARTE SANTA MÓNICA 1987-1992

"El edificio anexo del Centro de Arte Santa Mónica es en realidad la puerta trasera. Esta puerta, desde la Rambla, la vemos frontalmente; pero si nos acercamos descubriremos que es por la jamba por donde se accede: este espacio comprende todo el edificio.

No obstante, antes, en un proyecto anterior, en igual situación, había una marquesina, como una ballena; accedías por debajo de ella, te perdías por el edificio, y si al final te encontrabas en el interior de la sala de actos resultaba que se trataba del interior de aquella ballena suspendida sobre la entrada..."¹⁸

¹⁷ COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA, *Obra Viaplana / Piñón*, Barcelona, 1996, p. 36

¹⁸ *Ibid*, p. 42

Alicia se levantó de un salto, porque de repente se dio cuenta, que hasta entonces, no había visto nunca a ningún conejo que llevara un chaleco con bolsillo, ni que sacara un reloj, de manera que, llena de curiosidad, se apresuró a seguirlo por el campo ... La madriguera era una especie de túnel muy recto, durante un trozo y de repente se hundía de golpe; tan de golpe que Alicia no tuvo tiempo de pensar en parar y se encontró cayendo por lo que parecía un pozo muy profundo.



...cuando ella dio la vuelta, el conejo había desaparecido. Alicia se encontró en una sala larga y con el techo bajo, iluminada por una hilera de luces que colgaban del techo.

En el Centro de Arte Santa Mónica Viaplana y Piñón rehuyen a lo figurativo. Mediante el agigantamiento de elementos como la rampa que mira a las Ramblas o el marco de acceso al Anexo del Centro buscan que estos elementos no nos remitan a ningún símbolo concreto, es decir, buscan que estos sean totalmente autónomos, desvinculándose en apariencia de cualquier relación histórica, ya que su idea es, como dice Viaplana: “encontrar *quizás*, la historia mientras camino. Descubrir las palabras detrás de cada obra y no al revés.”¹⁹ Pero en realidad, y ya que no es posible alejarse en un espacio separado y aparte respecto al mundo, desde el cual pudiera eventualmente describirlo, explicarlo o transformarlo, éstos nos acercan a esa historia de una forma indirecta, oculta, hermética a través de sus formas agresivas y fragmentarias. Es decir, que cualquier persona al encontrarse con esta arquitectura busca una relación simbólica con dichos elementos, y debido a su escala los asimila para así darles significado y encontrar tras el concepto la figura con la que los identifica. No es, pues, posible un arte totalmente puro o totalmente abstracto, ya que la arquitectura, a diferencia de otras artes como la pintura o la escultura, es usada por el hombre, y es ahí donde el arte deja de ser virtual para convertirse en real.

La fisonomía del edificio, después de la intervención arquitectónica de Viaplana y Piñón, es necesario valorarla en el conjunto, ya que, a primera vista, se encuentra fraccionada al tener por un lado la rampa, por el otro el gran marco de acceso al anexo, a un costado la fachada de la Iglesia y en el interior el claustro con los grandes arcos. Sin embargo, es debido a todos estos elementos que la obra se compone, se correlaciona, se integra para así poder ser apreciada en total magnitud, uniendo de forma inseparable concepto y figura.

Para ellos siempre existe una ley del lugar, y Viaplana lo describe diciendo: “Nosotros nos limitamos a señalar con el dedo unas veces, y otras a concretar lo que el lugar, de alguna manera, ya había determinado. No hemos hecho nada más que descubrir lo que ya estaba ahí. Sin embargo, sucede que los resultados, pueden ser sorprendentes, debido a que la arquitectura apenas está naciendo.”²⁰ Y es en virtud de esta ley por lo que los muros se desplazan, los suelos se alzan y se inclinan, o la luz mancha las paredes.

La historia del edificio es un constante juego de apariciones y desapariciones a lo largo del tiempo, es una “fijación de evanescencia”, una señal transitoria que nos muestra una *NUEVA REALIDAD*; es la historia de *Alicia en el País de las maravillas*, en la que Alicia ve aparecer y desaparecer objetos y sujetos una y otra vez a lo largo del cuento. Viaplana y Piñón retoman este concepto para construir una nueva historia del lugar, utilizando el *TRUCCO*, aplicado con inteligencia, que permite hacer visible lo sobrenatural, lo imaginario y aun lo imposible. Pero sobre todo es descubrimiento, es invención, es *PRODUCCIÓN*; y es gracias a esa *PRODUCCIÓN POÉTICA* que la Rampa se convierte así en una gran catástrofe del proyecto, en una redescipción de la realidad.

La rampa, mediante esta redescipción, se nos presenta como un objeto abstracto, geométrico y gigante, que nos recuerda algo, pero que ese algo nunca lo habíamos visto de esa forma (al igual que Alicia se sorprende al ver un conejo blanco con chaleco y reloj), por lo que llama nuestra atención invitándonos a acercarnos a él,

¹⁹ CERVELLÓ, MARTA, *Entrevista con Albert Viaplana*, Quaderns d' Arquitectura i Urbanisme, 175, Barcelona, 1987

²⁰ COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA *Obra Viaplana / Piñón*, Barcelona, 1996, p. 114

Alrededor de toda la sala había puertas, pero todas estaban cerradas. Alicia fue de aquí para allá probando abrir cada puerta, y al final se encontró en medio de la sala, entristecida preguntándose como podría salir de allí.

De repente, tropezó con una mesita de tres patas, toda de vidrio: encima, solo había una pequeña llave dorada, el primer pensamiento de Alicia fue que debía ser de alguna de las puertas de aquella sala; ¡pero o desilusión!, o bien las cerraduras eran demasiado grandes o bien la llave era demasiado pequeña, porque no había manera de abrir ninguna. De todas formas, al dar una segunda vuelta por la sala descubrió una cortina baja que no había visto antes.



para así, descubrir un bosque de pilares que nos invita, a través de un tensión de inclusión-exclusión, a ingresar en su interior. Tensión, entre el ritmo y repetición del espacio virtual que crean dichos pilares, que empuja, al mismo tiempo, a seguir adelante y, entre la sensación claustrofóbica de ese espacio oscuro y angustioso que recuerda el pasado portuario y arrabalesco de la ciudad, a salir expulsados de él. Es la mimesis entre la estructura formal de la rampa y la figura de un muelle que, logrando una catástrofe, nos mantiene en un ir y venir entre la ciudad prohibida de la Barceloneta, el Paralelo y el Barrio Chino, y la actual ciudad oficial del Centro de Cultura Contemporánea o el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Este camino, creado a través de los pilares, nos dirige hacia una puerta cuya imagen produce una peripecia que nos aleja mentalmente, para recordar aquella primera visión del Centro Santa Mónica en la que esta puerta aparecía ridículamente pequeña (como cuando Alicia intenta pasar a través de aquella puerta diminuta, hacia un maravilloso jardín) al costado de la rampa; para luego descubrir, al final del recorrido entre el bosque de pilares, esa puerta ahora gigante delante de nosotros. También nos damos cuenta de que esa puerta, que en el pasado fue el acceso al convento, ya no lo es para el Centro Santa Mónica, y en ese mismo momento aparece, a un costado, el inicio de una rampa, que, “a través de una sucesión de planos inclinados que se recorren con naturalidad y oscuridad, va integrando progresivamente al espectador con el contexto urbano de esta zona de las Ramblas, en contacto directo con el mar y el monumento a Colón.”²¹ Rampa que sube por las paredes de la fachada al continuar mediante unas líneas trazadas en ésta, el ritmo y secuencia de la madera del suelo. Truco éste, que inclusive se utiliza para cubrir los vanos de las ventanas en la planta baja. Al subir por la rampa se percibe una continuidad visual con las Ramblas y una manipulación de las perspectivas, además de una nueva ambigüedad y tensión. La rampa, ¿es para ser mirada o para mirar?. La realidad nos dice que es ambas cosas, y es ahí donde radica su poder de integración en ese doble juego entre *actor* y *espectador*. Ambigüedad que resulta de la yuxtaposición de lo que una imagen es y lo que parece ser; y que Robert Venturi describe en su libro “Complejidad y contradicción en la arquitectura” de la siguiente forma:



²¹ OLIVER CEBASTANI, CONXITA, *Centro de Arte Santa Mónica*, Revista de Museología, 6, Editorial AEM, Madrid, DICIEMBRE 1995, p. 68



Detrás, había una pequeña puerta de 15 pulgadas de altura; Alicia trató de meter la llave en la cerradura con gran alegría ¡comprobó que era la indicada!

Abrió la puerta y descubrió que daba aun pasillo, no más grande que un hoyo de ratas. Se arrodilló y, al otro lado del pasillo, descubrió el jardín más bonito que había visto jamás. ¡que ganas tenía de salir de aquella sala lúgubre y pasar entre aquellos arriates llenos de flores rutilantes y aquellas fuentes frescas! Pero ni siquiera podía pasar la cabeza por aquella puertecita. “Y aunque la cabeza pasara”, pensó la pobre Alicia, “de poca cosa serviría sin los hombros. ¡ay, como me gustaría plegarme como un telescopio! Pienso que podría hacerlo, si supiera como empezar”.

Parecía inútil esperar delante de la puertecita, de manera que volvió hacia la mesa, con la esperanza de encontrar otra llave, o por lo menos un libro de instrucciones para poder plegarse como un telescopio; esta vez, encontró una botellita (“que no estaba antes”, pensó Alicia); alrededor del cuello, la botellita tenía una etiqueta de papel con las palabras “bébeme”, bellamente impreso con letras grandes.

“La ambigüedad intencionada de la expresión se basa en el carácter confuso de la experiencia reflejado en el programa arquitectónico. Favorece más la riqueza de significado que la claridad de significado. (...) La ambigüedad “se concentra precisamente en los puntos de mayor efectividad poética y crea una característica que denomina TENSIÓN y que podríamos definir como el mismo impacto poético.”²²



Es así, mediante esta ambigüedad, que el espectador se desdobra nuevamente convirtiendo esta acción en una fábula o *MITO*. El visitante que ha aceptado jugar el juego que Viaplana y Piñón le proponen, es “izado” desde la calle, a través de esa plataforma levadiza y laberíntica, hasta una ventana-puerta sin casi percibirlo. Al igual que Alicia cae sin parar dentro de la madriguera del conejo hasta llegar, a través de un pasadizo, al cuarto que contiene las puertas de diferentes tamaños. Es a través de un juego de reflejos como logran la transición entre la realidad y un sueño, entre lo lícito y lo prohibido, entre lo nuevo y lo viejo; mediante un pericia maliciosa o *TRUCO* del mejor trágico, nos hacen entrar en un mundo de fantasía de una forma ilegal, como evadiendo la realidad que significaría entrar por el antiguo acceso. Hacen funcionar el espacio de la misma forma que en la habitación en la que se encontraba Alicia, en que cada puerta conduce a un mundo distinto. Es decir, que nos introducen, a través del juego de reflejos producido en los cristales de la rampa y del acceso, del mismo modo en que Alicia lo hace pasando por el espejo de la sala para desembocar en un vacío inesperado, quedando el proyecto congelado en aquel momento en que se tiene la seguridad de haber construido el lugar, a partir de aquí “un gesto, un dedo que señala, un giro de los ojos, de la cabeza, califican el espacio y lo hacen arquitectura”.²³

²² VENTURI, ROBERT, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gill, S.A., 7ª. edición, Barcelona, 1992, p. 36

²³ COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA, *Obra Viaplana / Piñón*, Barcelona, 1996, p. 116



...De todas formas, en aquella botella, no decía veneno, de manera que Alicia se aventuro a probar su contenido. Como lo encontró muy bueno, se lo acabo en seguida.

- ¡Que sensación más extraña!- dijo Alicia -. ¡Parece que me este plegando como un telescopio!

Y así era, efectivamente: ya solo media 10 pulgadas de altura, y, al pensar que tenía la medida adecuada para atravesar la puertecita e ir a aquel jardín tan bonito, se le ilumino la cara ... Cuando estuvo delante de la puerta, se dio cuenta que se había olvidado la llave dorada.

Se entra al edificio cortando el claustro a media altura para, a continuación, introducirnos en un nuevo mundo laberíntico mediante un galería suspendida; este espacio es ajeno al mundo del antiguo convento, al que posiblemente hubiéramos entrado al pasar por aquella puerta de madera junto a la rampa, ¡pero eso nunca lo sabremos! Ahora, este nuevo espacio de exposiciones nos transporta a cualquier espacio de un museo contemporáneo, pues no hay huella de lo que aquí, en alguna época, hubo. Durante el recorrido dentro de esta galería nos encontramos de nuevo con la misma sensación de Alicia rodeada de puertas, ya que en cada uno de los muros aparecen siempre tres puertas con cristales negros que invitan, al ocultar su contenido, a imaginar que puede haber de tras. Es al girar al final de la primera crujía, al igual que Alicia detrás del conejo, que mediante la catástrofe del *RECONOCIMIENTO* nos damos cuenta de que nos encontramos en un paseo aéreo alrededor del claustro; es decir, que nos descubrimos y reconocemos el lugar como cuando “dos hombres que conocen su mutua existencia, o un hombre que fija un punto en un atlas, hacen que cada costa del mundo encuentre su sitio”²⁴. Pero este contacto se lleva a cabo mediante un cristal que nos permite solo admirar, a través de la transparencia de un velo de metal puesto por los arquitectos, ese mundo de magia y de misterio que se percibe ahí debajo, pero al cual no podemos entrar (nuevamente como cuando Alicia quiere entrar a ese bello jardín a través de la pequeña puerta). Metáfora que nos acerca a la vida del arqueólogo, que solo puede ser observador de aquel mundo en ruinas del cual quisiera ser actor pero del que le es imposible participar, por lo que se ve obligado a imaginar, como resultado de lo que puede observar, como podría ser ese mundo. Es aquí que se produce un nuevo desdoblamiento por *INVERSIÓN*, al ir y volver, entre la imagen de ese claustro como antiguo vestigio del pasado, a un recuerdo de aquel viejo convento y a la nueva imagen que nos produce el contacto físico con la nueva galería del Centro de Arte Santa Mónica.

A partir de aquí se desata una búsqueda esquizofrénica, al igual que Alicia por ir hacia aquel bello jardín. Tratando de encontrar la forma de llegar a ese espacio que nos ha cautivado encontramos las escaleras, para ahí, tras un giro repentino, descubrir al gato de Cheshire, al cual le preguntamos qué camino tomar, y que, tras un leve sonrisa, nos responde que cualquier camino nos llevara a “algún lugar” después de andar un rato. Decidimos subir para así llegar a una nueva galería, en la cual, a diferencia de la anterior, el techo es más bajo y con cierta inclinación, además de que en las paredes ahora encontramos once pequeños nichos, más pequeños que los anteriores y nuevamente ciegos, produciéndonos una sensación de acrecentamiento, al igual que Alicia al tomar la ampolleta dentro de la casa del Conejo Blanco. El recorrido a través de este lugar es repetitivo y monótono, por lo que se consigue un espacio neutral que nos obliga a introducirnos en el mundo surrealista de las obras de arte que ahí se presentan, y de las que el Centro de Arte Santa Mónica es una de ellas. Finalmente, terminamos escapando en busca de aquel patio maravilloso.

Tras esa fuga nos encontramos de nuevo con las escaleras que nos presentan la opción de continuar el viaje en este mundo de fantasía. Al final de éstas descubrimos un espacio cerrado, conformado por un corredor perimetral de un metro de ancho con un gran vacío en el centro y rodeado por cuatro paredes con dos ventanas-nichos que nos ocultan, tras su nueva faceta de nichos, la otra función como ventanas que en fachada de la torre presentan. De esta forma crean una *COMPLEJIDAD CONCEPTUAL* que permite desdoblar de nuevo al espectador, enriqueciendo mediante esta *AMBIGÜEDAD* el contenido estético de la obra.

²⁴ **COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA**, *Obra Viaplana / Piñón*, Barcelona, 1996, p. 116



...-Por favor, ¿podrías decirme que camino he de seguir para salir de aquí?
-Eso depende de a donde quieras ir – dijo el gato
-De hecho me es igual...- dijo Alicia.
-Entonces, es igual que camino cojas – dijo el gato.
-...siempre que llegue a algún sitio- dijo Alicia a modo de explicación.
-Oh, puedes estar segura de eso - dijo el gato -, claro si caminas un buen trozo.-
-Allí nos veremos dijo el gato. v desapareció.

Después de recorrer el espacio mediante el esquema de re-circulación utilizado en las otras galerías y guiados por la *TENSIÓN* entre el estrechamiento del espacio y el vacío que se produce por el hueco de la escalera, nos aventuramos a descender por ellas para, finalmente, descubrir la fórmula que, como Alicia al comer de las setas, nos reduce de tamaño y nos conduce a ese espacio soñado, donde se dará origen a nuevas catástrofes para reforzar aún más la tragedia.

Aquí, nos encontramos con un espacio de gran calidad metafórica, ya que al haber hecho subir al visitante a través de la rampa, para hacerlo sentir en un paseo aéreo y del juego de subir y bajar por la escalera, éste siente que para llegar aquí a tenido que descender un nivel, razón por la cual se da una *METÁFORA* de sótano. Esta sensación es dramatizada por la penumbra y la nula conexión con el exterior, reforzada además por el hecho de haber tenido que bajar algunos escalones más en el espacio de transición entre el cubo de



escaleras y el claustro. En este espacio uno pierde toda dimensión del tiempo y del espacio; primero, por la ausencia de luz natural con lo que no se sabe exactamente en que hora del día se está; segundo, por la yuxtaposición entre viejo y nuevo logrando un espacio que nos transporta, durante el recorrido entre pasado y presente, a través de los restos del antiguo Convento de Santa Mónica y las incisiones del nuevo Centro de Arte; y tercero, por el continuo cambio de escalas y proporciones, proceso por el cual uno siente hacerse pequeño, las paredes se cierran o se abren, el piso baja o sube. Sensación experimentada por Alicia durante todo el cuento y especialmente cada vez que bebe de las ampolletas, come pastelitos o setas. En Santa Mónica el visitante desarrolla esta sensación cada vez que cruza un vano, abre una puerta o pasa por debajo de un arco; en pocas palabras, cada vez que juega con los espacios que Viaplana y Piñón construyen.

...Mientras decía eso, se dio cuenta de que uno de los árboles tenía una puerta que daba directamente a su interior. "Que cosa más curiosa", pensó "De todas formas, todo es muy curioso, hoy. Lo mejor será que entre sin pensármelo más". Y entró.

Se volvió a encontrar en una gran sala cerca de la mesita de vidrio.

-Veamos si esta vez lo hago mejor – se dijo, y empezó por coger la llave dorada y abrir la puerta que daba al jardín.

Entonces, se puso a masticar la seta (se había guardado un trozo en el bolsillo) hasta que tuvo una altura de 2 pies: enseguida, recorrió el pequeño pasillo, y entonces..., por fin salió al jardín, aquel jardín tan bonito, con arriates llenos de flores rutilantes y fuentes frescas.



Espacios que nuevamente juegan con nuestras fantasías, al pasar por debajo de aquella ventana que tiempo atrás nos permitió vagar entre las posibles realidades de una imagen que se nos presentaba a la vez trágica pero serena, tensa pero equilibrada. Tragedia que nace de la tensión de un espacio encerrado conteniendo unos arcos gigantes que crecen y se elevan sin parar, como Alicia dentro de la casa del Conejo Blanco, hasta encontrar, en el choque con la cubierta, una barrera que los obliga a parar. Lucha intensa de contención que es equilibrada a través de un velo de listones metálicos que tiran en sentido opuesto en un esfuerzo desesperado por que dichos arcos escapen, como los Liliputienses que intentan mantener a Gulliver atrapado usando cuerdas que para él resultan como hilos. Este velo que cuelga del techo matiza y conduce la iluminación, logrando configurar de esta forma un espacio de mucha personalidad arquitectónica. También consigue una perfecta identificación entre la dimensión arquitectónica del edificio y su función museográfica, entre contenedor y contenido, entre el museo y la obra que ahí se expone.

Estos grandes arcos se encuentra revestidos de mosaico veneciano cuyo color varía en cada lado del muro. De cara a la antigua fachada del claustro utilizan un rosa salmón que se disuelve con el tono de la cantera, y un mosaico de color verde en la cara interior que da al espacio que se forma entre los dos arcos, en un gesto irónico al tratar de cubrir de forma simbólica las diferentes intervenciones anárquicas que ha sufrido este edificio.





Es, finalmente, después de subir un nivel por las

..., ¡sería maravilloso que pudiéramos pasar a la casa del espejo! ¡Ah, estoy segura que hay cosas preciosas! Imaginemos que hay alguna manera de entrar, gatito. Imaginemos que el espejo se vuelve blando como una gasa, y que podemos pasar al otro lado. ¡Caracoles! ¡mira por donde, se torna en una especie de niebla! Así, será muy fácil pasar...

Mientras decía eso, se encontró encima de la repisa de la chimenea, aunque no sabía muy bien como había ido a parar ahí. Y ciertamente el vidrio del espejo estaba empezando a hacerse blando; era como una especie de niebla brillante y plateada.

Enseguida, Alicia estaba en el otro lado y saltó a la sala de la casa del espejo.

escaleras y bajar a través de la rampa que el visitante se percata de una nueva catástrofe: se da cuenta de que nunca estuvo en un sótano y que donde permaneció todo ese tiempo fue, en alguna ocasión, el patio del convento de Santa Mónica.

Pero no es todo. "Hay aquí una concepción mucho más integradora y preocupada por el contexto de lo que la desnudez racional de su imagen puede sugerir,"²⁵ ya que la rampa lo que hace, además de todo lo antes explicado, es restituir la alineación que originalmente tuvieron el convento y la iglesia con los edificios vecinos. La rampa se genera a partir de la prolongación del paño de las fachadas que dan a las Ramblas y mediante un *TRUCCO* de planos inclinados van desapareciendo esa línea poco a poca hasta perderla. Con la primera inclinación de la rampa-mirador logran disolverla un poco, pero es con la inclinación más pronunciada de la estructura que sostiene la iluminación sobre la puerta antigua, que se produce el *LANCE POÉTICO* haciendo pasar de la vida a la muerte la existencia de ese límite, para perderlo de vista finalmente en la inmensidad del cielo.

Es también esta inclinación de la rampa la que, al prolongarse en dirección a la iglesia, une dos edificios actualmente diferentes y dos usos distintos, del mismo modo en el que integra el conjunto del Centro Santa Mónica y la Iglesia con los edificios vecinos. Se revela mediante el *RECONOCIMIENTO* un presente que los separa hacia un futuro incierto surgido de un pasado intermitente en el que se encontraban unidos, acentuando un aire fantasmagórico y evanescente en el que un aplastante destino se cumple. Esta disociación entre los edificios se incrementa mediante una piel de piedra que los separa y une al mismo tiempo, desplegándose entre las irregularidades de los edificios de forma perpendicular a la fachada para culminar a su misma altura. Piel que sirve de contenedor visual en el desplazamiento del que es objeto la rampa. Es en el cruce entre el plano inclinado de la rampa-mirador y el vertical del muro donde se produce el mismo efecto de ambigüedad que en el puente del proyecto de Huelva, es decir, una disociación asociativa en el que el puente une pero también separa.

La actuación sobre la iglesia muestra de nueva cuenta el recurso repetitivo del uso de la *geometría* y del *cambio de proporción*. Aquí se construye la vivienda del párroco y oficinas, usándolas como medio de transición entre la temporalidad de la Ramblas y la eternidad del mundo espiritual; *METÁFORA* de la muerte como paso de lo mundano a lo celestial. La entrada a este mundo se realiza al atravesar la perforación de una superficie de piedra producida mediante un corte inclinado que es continuación de la rampa contigua. Inclinación sobre la que se origina la forma y colocación de los despieces de la piedra y de las rejas. Una gran ventana circular se convierte en *METÁFORA* que, de forma irónica, recuerda el rosetón de la fachada que la Iglesia tenía hasta 1887.

La tercera parte de la intervención se lleva a cabo al construir el anexo del Centro de Arte Santa Mónica sobre la calle de Santa Madrona y que está comunicado con el antiguo convento. Aquí otro elemento de proporciones gigantescas es utilizado para completar la tragedia. Es un marco-puerta que se ha desplegado para ser admirado desde la rambla. Mediante la organización de las partes los arquitectos crean un contexto que les da significado dentro del conjunto. Con la colocación no convencional de un *ELEMENTO CONVENCIONAL* (puerta), crean nuevos significados pero nunca un arte puro. Esta puerta lleva a cabo un lance poético al

²⁵ VALOR, JAUME, *Op. cit.*, p. 113

...Diciendo esto, la levantó por los aires y empezó a sacudirla adelante y atrás, con todas sus fuerzas.

La reina negra un opuso ningún tipo de resistencia. Sin embargo, la cabeza se le encogió considerablemente, y los ojos se le volvieron grande y verdes; y, cuando más la sacudía Alicia, más pequeña se hacía..., y más gordita..., y más blandita..., y más redondita..., y...y he aquí que, al final resultó que era realmente un minino.



ritualizar el paso de la vida a la muerte, ya que al pasar por ella uno se transporta a través del tiempo entre el antiguo Convento de Santa Mónica y el nuevo edificio anexo, logrando unir dos épocas distintas en un mismo momento, el momento actual. Es la entrada a la madriguera que conduce a Alicia a un mundo de fantasía. Y es aquí también donde se produce una nueva ambigüedad, ya que al pasar a través de ella se esta siendo parte del nuevo edificio sin entrar a él.

Se entra al Edificio Anexo por una jamba de la gran puerta para encontrarse con un inmenso vacío entre los dos edificios; vacío que conmemora de una forma paradójica mediante tal acción, la extinta existencia del cuerpo que ahí se encontraba. Al descender por una rampa medio nivel se llega al acceso oficial de este edificio.

El acto se cierra con las ventanas de la fachada que mediante el movimiento de las placas metálicas que funcionan como parasoles, dinamizan la fachada haciéndola aparecer y desaparecer en un juego sin fin dentro del país de las maravillas. Mientras que del otro lado la sonrisa del gato de Cheshire, colocada en lo alto del edificio, de neón intermitente, sinuosa y evanescente, presidirá el Centro de Arte Santa Mónica como la sonrisa del gato que desaparece frente a la sorpresa de Alicia dejando su sonrisa arriba del árbol.





- **LO UNO Y LO OTRO**

El nivel de ambigüedad de las paradojas que en esta obra se presentan enriquecen el significado y permiten al espectador ver de forma diferente la realidad. El edificio del Centro de Arte Santa Mónica es antiguo aunque es contemporáneo. La rampa es gigante para marcar el acceso de lejos, aunque al acercarnos nos eleva, pues tiene el tamaño adecuado para subir por ella. En planta la rampa rompe el alineamiento del Convento aunque se integra al alineamiento urbano. Si nos fijamos en la estructura que soporta la iluminación sobre la puerta antigua veremos que, aunque parece romper el orden de la fachada, ayuda a la transición entre la altura de la rampa y la torre. Los pilares de la rampa nos dirigen a una puerta aunque esta no sirva para entrar. El acceso al Centro es un gran hueco aunque solo utiliza la mitad para entrar. Aunque el muro entre el Centro de Arte y la Iglesia parece que separa, también une. El círculo de la Iglesia aunque parece exagerado en tamaño ordena y equilibra la fachada de la Iglesia y el conjunto. El despiece de la fachada es horizontal aunque es inclinado. La planta del claustro es simétrica aunque es asimétrica. El patio del claustro "lo es" aunque está cerrado. El espacio del interior esta dividido aunque es uno. El velo metálico del interior limita el espacio aunque non se interpone en él. El gran marco-puerta del Anexo es frontal a las Ramblas aunque se entra de forma lateral a éste.

- **EL ELEMENTO DE DOBLE FUNCIÓN**

El elemento de Doble Función puede ser un detalle²⁶. Aunque la inclinación de la rampa sirve para subir también sirve para unir dos edificios. Los pilares de la rampa sirven para sostenerla así como para encerrar y dirigir un espacio. La rampa sirve para ver hacia la Rambla así como para ser observado. Es decir, que no es sólo rampa sino mirador. Los cristales de la rampa son un barandal y sirven como *METÁFORA* de espejo. El acceso al Centro es una ventana aunque funciona como puerta. La estructura girada de la fachada que esta sobre la puerta sirve para sostener la iluminación, pero también para cambiar de escala al momento de subir por la última rampa (es como una sección del acceso al Palacio de la Diputación de la Rioja). El aplanado de fachada es un recubrimiento de ésta y le da ritmo a la fachada. Los bancos sobre la acera sirven también para delimitar un espacio frente al Santa Mónica. El corte inclinado sobre la fachada de la Iglesia sirve para abrir un acceso y para unir visualmente los dos edificios. El gran círculo de la Iglesia ilumina la habitación del párroco y lleva a cabo una *METÁFORA* de rosetón. El velo metálico que cuelga de los arcos sostiene la iluminación y permite dar escala a la obra expuesta. Las arcadas del claustro cargan estructuralmente y ordenan el espacio. Los grandes arcos sostienen la cubierta pero al mismo tiempo estratifican el espacio. Los mosaicos que cubren estos arcos mediante el color los integran a su contexto. Las ventanas de la torre y del claustro funcionan además como nichos de exposición.

²⁶ VENTURI, ROBERT, *Op. cit.*, p. 52



- **EL ELEMENTO CONVENCIONAL**

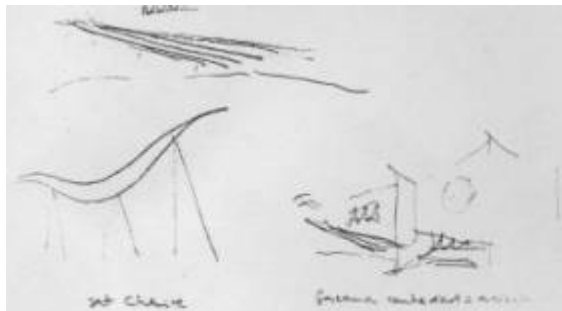
Es el uso fuera de su contexto que Viaplana y Piñón hacen de una referencia simbólica lo que da un nuevo significado a ésta. Como en la colocación de la gran puerta o marco del Edificio Anexo, en el que al girarla del plano de la fachada y acrecentar su tamaño enriquece su significado al mismo tiempo de que nos muestra una nueva forma de ver y utilizar este icono tantas veces utilizado a lo largo del tiempo. Al colocar el acceso del Centro en el lugar donde se encontraban unas ventanas hacen ver y sentir de una nueva forma la acción de entrar. También la colocación de la madera de la rampa de forma paralela a la dirección del usuario, y no atravesadas, cambia la concepción y la imagen del espacio. Mediante la acción de convertir las ventanas en nichos de exposición se asimila de manera diferente la obra de arte que ahí se expondrá. Los arcos gigantes se salen de contexto original al ser exageradamente grandes y al encontrarse a mitad del patio, con lo que a su alrededor se desarrollan una serie de catástrofes para configurar así un nuevo mito. Al igual que los arcos, el gran círculo escapa por un momento a la imagen tradicional del rosetón para así crear, de una forma irónica, una nueva interpretación de éste. La forma de colocar la iluminación tanto en el exterior como en el interior, suspendida de estructuras metálicas, hace de esta nueva composición una herramienta que sirve para tramar de forma más compleja la obra arquitectónica.

ANÁLISIS RETÓRICO

- La composición y persuasión como retórica en el Centro de Arte Santa Mónica

“No se puede separar composición y persuasión sin destruir lo más específico de cualquier proceso retórico”²⁷

JOSEP MUNTAÑOLA



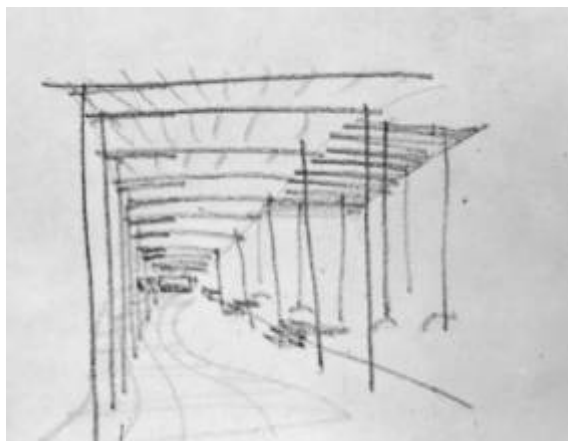
Las herramientas retóricas que Viaplana y Piñón utilizan durante el proceso de invención se repiten a lo largo de todas sus obras logrando crear un estilo propio que los distingue; de esa forma intentan persuadir y convencer de la fuerza de sus planteamientos y de la validez de los procesos utilizados como medios de adaptación al contexto. En el conjunto Santa Mónica se nos presentan elementos en forma desmesurada: una gran puerta, un juego de rampas o un enorme círculo. Al emplear el mecanismo de cambio de proporción de alguna de las partes se logra conseguir una escala urbana. Estrategia que nos remite a algunos planteamientos del Pop-Art, de la arquitectura Dada y del constructivismo ruso en general, y de Robert Venturi en particular. “Las arcadas del claustro -los únicos elementos visibles conservados del edificio eclesiástico- proporcionan el ordenamiento y equilibrio necesarios para estructurar los distintos ámbitos que se generan. El cambio de proporción de la partes y el juego de planos que se establece, subrayado, además por los impactos de color, que resuelven el espacio del claustro de una forma espectacular y con gran contundencia de planteamientos.”²⁸

- FIGURAS DE COMPOSICIÓN

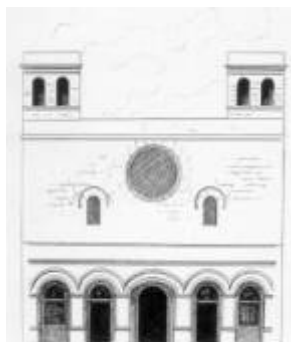
Las figuras de composición en el Centro de Arte Santa Mónica conectan la retórica y la poética al expresar de forma permeable una serie de intenciones al espectador sin condicionar su pensamiento.

²⁷ MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP. *Retórica y arquitectura*, Editorial Blume, Madrid, 1990, p. 9

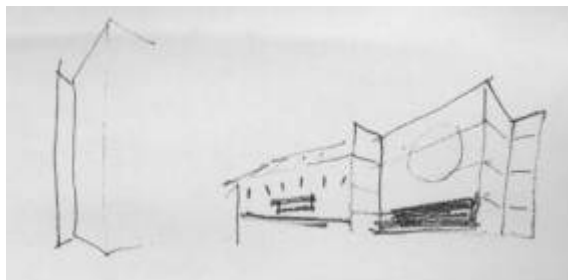
²⁸ OLIVER CEBASTANI, CONXITA, *Op. cit.*, p. 69



Plaza de Sants



Fachada de la Iglesia en 1887



Figuras de pensamiento

Para detectar las figuras de pensamiento utilizadas por Viaplana y Piñón en el caso del conjunto Santa Mónica conviene retomar algunos textos escritos por ellos, mediante los cuales describen su postura frente al proyecto, para así obtener la claves teóricas de su planteamiento filosófico.

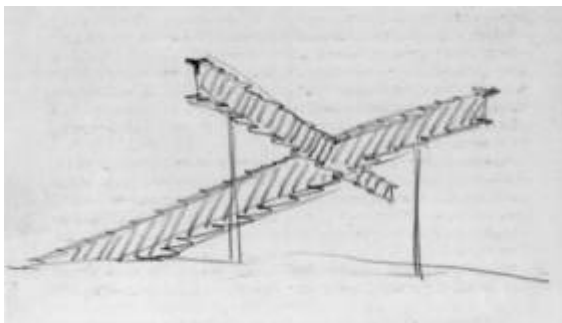
Hay en su intervención *coherencia entre la totalidad y el detalle* que se manifiesta en un sin número de actitudes a través de la subordinación de la idea principal a cada decisión. La resolución de un detalle está planteada a partir de la concatenación de causas y efectos. Como en la forma de la rampa que busca recuperar, al seguir la línea de las fachadas de los edificios vecinos, la alineación que a través del tiempo había perdido. Así mismo, mediante la *manipulación visual* consiguen la experiencia espacial buscada, logrando en la adecuada colocación de los pilares de la rampa tal efecto, estrategia constantemente utilizada en todos sus proyectos y que se lleva a cabo en la Estación de Sants. De la misma manera se produce una manipulación visual en el grosor y el color de la arcada preexistente o al terminar en punta el muro que separa la Iglesia y el Centro de Arte.

La *ironía* ocupa un papel fundamental en el juego mental que los arquitectos nos proponen, y que se ve utilizada en el caso del gran círculo, -que rescata de forma irónica el rosetón que alguna vez tuvo la Iglesia-, en el despiece de la piedra y de las rejas de la Iglesia, en la utilización de mosaico para recubrir los arcos, o al colocar de neón bajo la cornisa la sonrisa del gato de Cheshire,

La *oposición* como contracorriente al corpus estilístico, al repertorio, a la memoria; es un actitud que se refleja en la búsqueda por encontrar las palabras detrás de la obra, en la búsqueda por crear un arte puro a través del agigantamiento de la rampa o de la puerta o en colocar las maderas de la rampa de una forma diferente. Oposición que los coloca en una cierta estética de lo feo o de lo antifuncional, y que se refuerza como concepto mediante la exposición que Viaplana hace a este respecto: *"Al proyectar hemos de encontramos con algo necesariamente desconocido, que no es necesario que sea bello, ni útil, ni construible, ni ordenable. Ha de tener entidad como un árbol o un río."*

La *contradicción* que resume el arte de vanguardia, hace coincidir reflexión y praxis enriqueciendo el contenido del mensaje que un objeto emite. Esto se ve claramente en el caso de la gran puerta, en la que al cruzarla soy parte del Edificio aunque estoy fuera de él, o en la necesidad de subir una rampa para después bajar en el interior, repitiendo la acción para salir del lugar.

La idea de *rigor* se entiende como una suerte de lectura unívoca de lo codificado en el dibujo. Concepción de la arquitectura según la cual el proyecto queda concluido en el momento de haber pensado, ellos dibujan tan solo lo que consiguen conocer, por lo que el dibujo puede ser un signo convencional que alude a un proyecto acabado en alguno de sus mundos, y que puede verse claramente en sus croquis y dibujos.



Puente sobre el Río Tinto en Huelva



Descubrimiento o invención. Ellos no hacen nada más que descubrir lo que ya estaba ahí aunque los resultados en ocasiones pueden ser sorprendentes, como la sensación de entrar cortando un claustro a media altura para descubrir el vacío tanto arriba como abajo; o la de salir a un sótano que no lo es.

Finalmente, todo esto se construye bajo el velo de un *respeto sarcástico* que se origina de la misma historia llena de intervenciones, que de actitud respetuosa solo tienen el hecho de mantener el Convento de pie; intervenciones que aquí se conservan y completan dejando el terreno libre a nuevas incursiones. Intervención que inclusive recupera la el concepto de acceso al eje del claustro que presentaba el proyecto de Vilaseca y Pineda. Viaplana explica este concepto de cambio en el siguiente diciendo:

“Si un proyecto está acabado, alguien no impone algún cambio, la obra lo admite, y en el peor de los casos, es como un accidente. Una arruga más en el rostro, o una cicatriz, que no harán más que aumentar la intensidad de su aura. (...) No es que sea deseable cuando los cambios son arbitrarios: lo que quiero decir, es que hay obras que los admiten y otras no. Las que los admiten necesitan obstáculos en principio calculados para así llegar al final de su camino.”

Tropos

Empleo de elementos en sentido figurado.

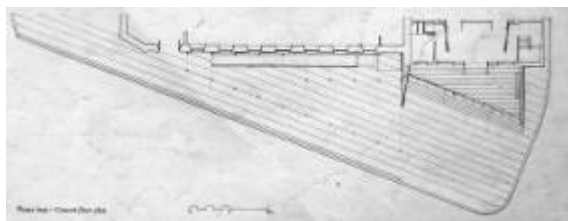
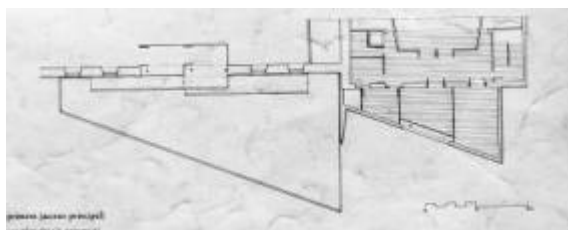
Metáfora: Éstas ya han sido descritas y son: la metáfora del arqueólogo, la del sótano, la de la muerte, la del rosetón y la del espejo; además de la gran metáfora del cuento comparando la obra con Alicia en el país de la maravillas.

Metonimia: Figura que se utiliza en el vacío que se abre para entrar al Edificio Anexo y que sustituye el volumen que ahí se encontraba conmemorándolo. De la misma manera que la jamba de la puerta-marco se completa con el vacío que en su lugar existe.

Perífrasis: El recorrido de la rampa se extiende a través de varios recursos como el mirador-descanso para desarrollar más claramente la idea de ascensión; creando nuevas experiencias como la de mirar. etc.

Figuras de repetición

La repetición nos transpone los elementos, los utiliza de una forma que por lo general no tiene ninguna relación con las necesidades estructurales.



Anadiplosis: Esta se representa en el acceso al Centro de Arte, ya que la columna fuera de eje junto a la puerta de cristal nos liga al exterior, y con el mismo gesto, pocos metros adelante, se repite la composición pero que en este caso nos liga con el interior.

Anáfora: De la misma forma que la anterior pero de manera inversa; cada vez que comenzamos a subir por las rampas se coloca un elemento que provoca un cambio de altura para después desaparecer ampliándonos el espacio.

Epanlepsis: Aquí se engloba la actitud que se lleva a cabo al colocar repetidamente los bancos sobre la acera, para después cambiar el gesto por otro elemento.

Epanadiplosis: Figura que se reconoce en la parte alta de la torre donde de un lado y del otro por la parte interior y exterior tenemos dos ventanas cuadradas, o en el vestíbulo del Centro de Arte en que la placa para empujar las puertas es la misma tanto en una puerta como en su gemela del otro lado.

Epífora: Al final del recorrido por las rampas se reitera el mismo gesto de rematar con el muro que separa el Centro de Arte y la Iglesia.

Perisología: La utilización de cristal en los barandales y en el acceso asegura un efecto de profundidad y de ampliación al doblar o multiplicar indefinidamente la imagen.

Redundancia: Para entrar al Centro de Arte y al Anexo se tiene que pasar una doble puerta que refuerza el significado de entrar o salir.

Sinonimia: Al tener un acumulación de pilares debajo de la rampa se reitera el concepto de direccionalidad y de profundidad, efecto logrado en las galerías al repetir rítmicamente las ventanas-nichos en los muros.

Figuras de construcción

Las figuras de construcción tienden a formas cerradas, involutivas, donde el estatismo está compensado por la conquista de una dimensión espacial.

Antítesis: El paso a través de la puerta-marco está realizado ya que el proceso de entrar salir se realiza en un mismo momento. Entrar para inmediatamente salir.

Paralelismo: Aquí se repite la misma estructura conceptual de agigantar elementos como la rampa, la puerta-marco, los arcos, o al pasar la trama de la madera de la rampa a las paredes y ventanas.



Utilización de la rampa de acceso como elemento retórico en la arquitectura de Le Corbusier.



Simetría-asimetría: Esta acción se ve realizada en la fachada de conjunto que da a Santa Madrona, donde la puerta une dos fachadas por un eje de simetría en el que las fachadas son asimétricas, o en la fachada del Centro de Arte que al colocar la puerta al centro forma un simetría con igual número de ventanas a cada lado, pero que es asimétrica al pasar la rampa de forma inclinada; efecto que se repite en la fachada de la Iglesia. Figura utilizada también en proyectos como el Hotel Hilton. o en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona

Hipérbaton: La alteración del orden considerado lógico, de entrar para subir que el antiguo Convento tenía, realiza este rito al transmutar los elementos haciéndonos subir para luego entrar.

Figuras de puesta en valor

Todo lo que comporta un acento expresivo, teatral o interiorizado, o todo aquello que refleja acumulación se engloba en esta categoría.

Hipotiposis: Esta figura sin lugar a dudas se describe a través de toda la obra, la historia de Alicia buscando la forma de entrar en aquel bello jardín, provocando dentro de su juego despertar la imaginación del espectador.

Hipérbola: Aquí Viaplana y Piñón exageran la idea de dentro-fuera mediante el agigantamiento de la puerta-marco y de la rampa, así como al pasar por debajo de la rampa entre el bosque de pilares.

Paréntesis: Al momento de subir por la primera rampa se da un receso en un mirador a las Ramblas, explicando en parte el hecho de haber subido para después continuar subiendo.

Elipsis: La puerta antigua pierde su función primordial de entrar-salir con lo que se pone en valor como un elemento que nos narra el funcionamiento del convento y que refuerza el hecho clandestino de entrar por la ventana.

• ESTRATEGIAS DE COMPOSICIÓN

Mediante las estrategias, los arquitectos transforman e inventan el edificio, en un vaivén que nos saca de la lógica de la historia, para meternos en la poética de la misma historia.

Encadenamiento de texturas: En la fachada principal del Centro Santa Mónica, la textura del piso de madera de la rampa sube por toda la fachada mediante incisiones horizontales interrumpidas por las ventanas; e incluso en éstas, pero en la Planta Baja la estrategia se repite a través de unas placas de piedra con juntas abiertas.



Aunque en escala diferente, semejante utilización.



Transposición entre sistemas constructivos: La solución de la carpintería de las puertas de los balcones del claustro presenta una transposición de material, ya que ésta se encuentra dividida utilizando en su parte fija madera esmaltada de color oscuro y en su parte móvil aluminio mucho más ligero y de color claro, logrando además una nueva simetría-asimétrica.

Transposición metafórica entre naturaleza y cultura: Al recorrer el espacio que se forma debajo de la rampa se produce una metáfora con bosque de pilares, cuya densa fronda es la plataforma de tablas de madera que deja pasar algunos rayos de luz.

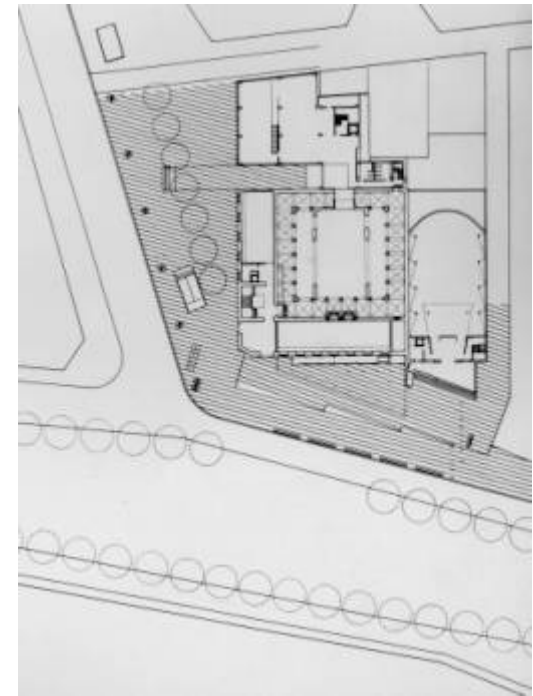
Itinerario o "ritual" entre las partes del edificio: Estrategia aplicada al pasar por la puerta-marco, ritualizando el paso de la vida a la muerte o de lo nuevo a lo viejo. Así mismo, en la rampa se es parte del rito de ascender a un lugar a través de varias etapas.

Composición sobre una tipología histórica a deformar: Mediante el círculo de la Iglesia se deforma la tipología del rosetón de una forma irónica, al plasmarlo desproporcionadamente nos remite de forma indirecta a su origen.

Transferencia entre literatura y arquitectura: La historia de este nuevo edificio se desarrolla en un ir y venir entre la realidad y la ficción de un cuento (Alicia en el país de las maravillas) que nos hace vivir un mundo de apariciones y desapariciones durante todo el recorrido, para al final lanzarnos como Alicia en busca de aquel bello jardín.

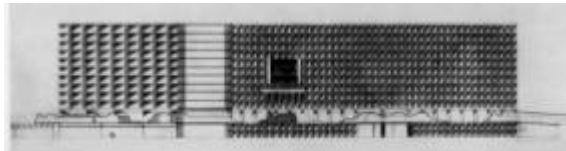
Estrategias de adaptación al contexto inmediato: La rampa es un elemento que busca mediante el alineamiento con el plano de las fachadas colindantes, adaptarse al contexto; además la rampa permite visualmente la integración entre las Ramblas y el Centro de Arte Santa Mónica mediante quiebres e inclinaciones en sus diversos elementos.

Estrategias geométricas: El repertorio formal de Viaplana y Piñón abre un apartado muy especial en este concepto. A lo largo de toda la fachada podemos ver la utilización de la geometría como medio de proporcionamiento, de ordenación, logrando que las fachadas se equilibren compensando el rompimiento de los diversos planos en ella. El círculo de la Iglesia es un buen ejemplo de esto, ya que con su tamaño y colocación recupera el equilibrio de la fachada que el plano inclinado del acceso había roto. Estrategia utilizada en otros proyectos como el del Palacio de la Diputación de Huesca y que Le Corbusier utiliza de forma similar en algunos de sus proyectos.





En el Centro de Arte Santa Mónica, Viaplana y Piñón utilizan la geometría como medio de ordenación, de semejante manera que Le Corbusier en el Centro Olivetti en Rho-Milán.

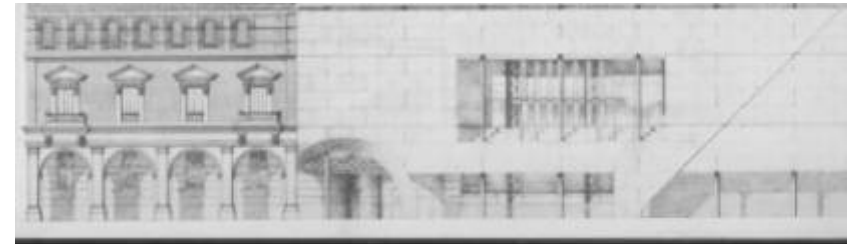


Deformaciones proyectivas: Utilizadas en la rampa para manipular las visuales por medio de planos inclinados en distintas posiciones y cortes en diagonal. En los grandes arcos se manipulan las proporciones y la perspectiva al variar el grosor entre un lado y otro del arco; o en el velo metálico que cuelga del techo para lograr una transición suave entre la altura del claustro y el área de exposición.

- TIPOS DE REFERENCIA

Los tipos de referencia, son mitos dispuestos a ser manipulados para lograr persuadir. Es en esta parte donde los arquitectos Viaplana y Piñón, a través de la retórica del contenido, logran persuadir al cliente mediante el “gusto” o la “moda”, haciendo que éste acepte jugar el juego que le proponen. Es por medio de la retórica de contenido que se demuestra en esta obra que es inútil querer separar en el arte concepto y figura, ya que el usuario acepta el juego porque se identifica con las figuras a través del contenido o viceversa, logrando mediante la gradación discontinua y los saltos estéticos entre concepto y figura nutrir esta estética. Si el arte fuera totalmente mentira o totalmente verdad no lograría persuadir a nadie

Palacio de la Diputación de Huesca



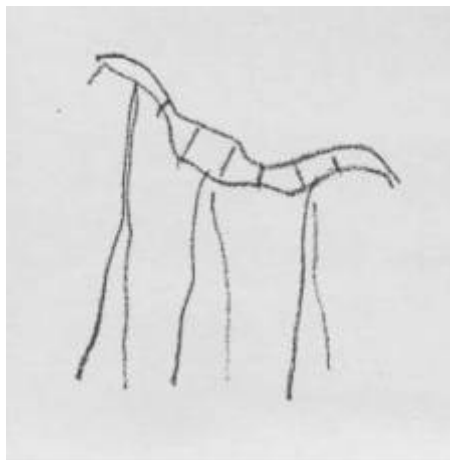


CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo hemos podido comprobar como la realización Poética de esta obra, originada mediante la utilización de las estrategias Retóricas correctas, produce, un gran efecto a través del cual la realidad se nos presenta de una forma diferente: más compleja y enriquecedora. La dialéctica entre la historia, la teoría y la práctica planteada por los arquitectos Albert Viaplana y Helio Piñón en el Convento de Santa Mónica genera la poética buscada; resultado también de la encadenación de elementos dentro una totalidad llamada "mito" del Conjunto Santa Mónica. Lugar, éste, donde el visitante se ve atraído a descubrir la trama que el sitio enigmático y misterioso le presenta de un forma oculta y prohibida, y es por medio de metáforas hiladas de forma artesanal por los arquitectos como el espectador, en una búsqueda desesperada tras el final de esa cadena, se ve atrapado en una serie de catástrofes que lo mantienen dentro de un tensión constante entre el afuera y adentro, arriba y abajo, pasado y presente, alejándose y acercándose al bello jardín del cual solo guarda una imagen que mantiene firme el ideal de continuar hacia adelante. Es, finalmente, después de recorrer un camino de apariciones y desapariciones, que dicho lugar se alcanza para descubrir que uno es el actor principal de esta historia; para despertar de un sueño en el que Viaplana y Piñón son los creadores y del que siempre guardaremos un recuerdo para reconstruir una y otra vez una nueva historia.

BIBLIOGRAFÍA

- CARROLL, LEWIS.** *Las aventuras de Alicia*, Barcanova, Barcelona, 1990.
- CATÁLOGO DEL PATRIMONI ARQUITECTÒNIC HISTÓRICO-ARTÍSTIC DE LA CIUTAT DE BARCELONA.**
Vol. VI/2
- CERVELLÓ, MARTA.** *Entrevista con Albert Viaplana*, Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, 175, Barcelona, 1987.
- EL CROQUIS.** *Aniversario*, El Croquis, 27, Madrid, Enero 1987.
- EL CROQUIS.** *Ocho preguntas*, El Croquis, 28, Madrid, Abril 1987.
- EQUIPO DE TRABAJO LOGOS.** *Terminología literaria básica*, Instituto de Ciencias de la Educación, Barcelona, 1986.
- GENERALITAT DE CATALUNYA, DEPARTAMENT DE CULTURA.** *Convento de Santa Mónica*, Catálogo, Barcelona, 1987.
- GENERALITAT DE CATALUNYA, DEPARTAMENT DE CULTURA.** *Centro de Arte Santa Mónica 1988-1990. 10 años 100 exposiciones*, Cultura Artes Plásticas, Barcelona, 1998.
- LAHUERTA, JUAN J., PIZZA, ANTONIO. A.** *Viaplana H. Piñón: cinco y cuarto*, C.R.C.-Galería de Arquitectura, Barcelona, 1990.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP.** *La arquitectura de los 70's*, Oikos-Tau, Barcelona, 1980.
□ *Poética y arquitectura*, Anagrama, Barcelona, 1981.
□ *Retórica y arquitectura*, Blume, Madrid, 1990.
- FIGUEROLA ROTGER, PERE J.** *La Rambla. Els seus convents. La seva historia*, Barcelona.
- OLIVER CEBASTANI, CONXITA.** *Centro de Arte Santa Mónica*, Revista de Museología, 6, AEM, Madrid, Diciembre 1995.
- QUETGLAS, JOSÉ.** "No te hagas ilusiones", El Croquis, 30+49/50 Madrid, 1995.
- ROMA, VALENTÍN.** Tomado de una recopilación de Notas obtenida del Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, 1995.
- TRIAS, EUGENIO.** *La plaza y su esencia vacía*, El Croquis, 28, Madrid, Abril 1987 Barcelona.
- VALOR, JAUME.** "El imperio casi trágico de lo que debe ser", El Croquis, 40, Madrid, Abril 1989.
- VENTURI, ROBERT.** *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, S.A., 7ª edición, Barcelona, 1992.



EDGAR ALBERTO TORRES PAREDES

Arquitecto: U.N.S.A.A.C.

Doctorado: Texto y contexto cultural en el entorno del proyecto. U.P.C.

Breve lectura de la vivienda popular japonesa



UNO:

La distancia entre el discurso arquitectónico de confrontación y las propias vivencias es sorprendentemente grande. Basta con revisar la historia de la arquitectura del presente siglo para darse cuenta, que la arquitectura cotidiana es aún mal conocida. La investigación teórica y crítica sobre los sistemas arquitectónicos cotidianos no tiene el mismo grado de adelanto que la investigación de la arquitectura de “portada”. Si atendemos a las conclusiones que saca la gente, diferentes de las nuestras por el mero hecho de vivir sus vidas, de aprender diferentes modos de interpretar su noción de lugar para vivir, rápidamente caeremos en la cuenta que la arquitectura cotidiana, la arquitectura popular, la de uso diario, es un asunto a la vez problemático y profundo, más de lo que parece desde la perspectiva de nuestras escuelas de arquitectura.

El espacio y el tiempo de la arquitectura “de la calle”, en tanto uno de los más viejos suburbios de la arquitectura “anónima”, muestra de una forma particularmente abierta el impulso sobre el que se alza su desarrollo: el deseo de interpretar *su* mundo. En este sentido, la arquitectura popular japonesa, por ejemplo, muestra la sencillez y sobriedad de una innegable “arquitectura anónima”, que interpreta el sentido común del lugar cotidiano, del habla social en referencia a *su* mundo.

El sentido común¹ de la sociedad japonesa, variando dramáticamente de lector a lector, es cuestionado, disputado, afirmado, desarrollado, formalizado, contemplado, y aún enseñado en su arquitectura, logrando sugerir el sentido común como sistema cultural y poético, recordándonos que hay en él un orden no generado capaz de ser empíricamente descubierto y conceptualmente formulado. En la vivienda japonesa no es intencional catalogar desde la arquitectura el contenido espacio temporal de la cultura cotidiana (el cual es salvajemente heterogéneo, como al interior de cualquier sociedad); tampoco esquematizar alguna estructura lógica del sentido común, pues éste carece de ella. La vivienda japonesa desde su cotidianeidad parece más bien avanzar por el camino de evocar sus tonos y humores comúnmente reconocibles, moverse por el camino lateral no transitado que conduce a través de predicados metafóricos contruidos para recordar a la gente lo que ellos ya saben, pero siempre de manera distinta. Por su parte, el constructor “anónimo” de esta arquitectura se exhibe como un aprendiz de la naturaleza sociofísica de la arquitectura y de la cultura, viendo el cambio y la interculturalidad de los fenómenos cotidianos, buscando el entendimiento, la síntesis e incluso la inspiración.

Al interpretar esta realidad, instaura una dimensión de la arquitectura como formando un dominio ordenado de la manera en que lo están aquellos distritos de la vida cotidiana.

Por ello, la arquitectura popular japonesa y en su especificidad la vivienda, reta un problema: cómo leer desde una postura crítica una arquitectura engendrada en la interpretación del sentido común de la gente, una arquitectura que se caracteriza por la síntesis contradictoria y la ambigüedad compleja, además de ser

¹ El sentido común es, en pocas palabras, sólo vida; el mundo es su autoridad, (cfr. Geertz 1988).



bastante abstracta y vaga en su definición siempre en continuo movimiento. Las posibles respuestas exigen tener que comprender ésta arquitectura como un intertexto, buscando destacar la relación texto - lector como una manifestación de ser en el mundo², y subrayando la reacción mental o la iluminación de la arquitectura popular japonesa como “documento público”. De ahí entenderemos que las viviendas japonesas como los textos escritos, ocultan lo que el autor quiere transmitir e invitan a interpretar toda posibilidad a través de nuestro entendimiento. La arquitectura popular japonesa logra fundar la imagen en sí misma y hacerla imagen total y a su vez sugeridora de imágenes.

En la vivienda japonesa, cada objeto tiene su historia: el producto nuevo, después de poseído, está marcado por la cicatriz del uso y es disponible de nuevo. Estos son como trozos del fenómeno de vida. Este fenómeno está presente como fuente de objetos transfigurados ya sin modificar. Así, la única autoridad es la experiencia. No existe un conocimiento absoluto del todo, sino que cada fragmento arquitectónico posee su propia fuerza generadora capaz de crear nuevos e infinitos significados. Una idea consciente del lugar aplicado a la forma arquitectónica y, por consiguiente, un ejemplo de una poética del lugar cotidiano, puesto que combina una actitud moral con una apreciación física de la forma.

En breve, los textos de la arquitectura popular japonesa inducen a un terreno en el cual lector y autor participan en un juego de la imaginación, activando sus propias facultades y permitiendo recrear el mundo que presenta³, pues nunca se intenta poner el mensaje completo ante los ojos de nadie. Sólo mediante la estimulación de la imaginación y del sentido común del lector, el lugar en la vivienda japonesa apuesta a la esperanza de implicar al usuario y llevar así a cabo las intenciones del texto arquitectónico. Una representación del proceso de la lectura arquitectónica que es una contemplación de la naturaleza comprendida como un acto de vida. La “acción” de entender e interpretar se genera en las características comunes de los efectos poéticos del haikú por tener justamente éste unas características similares al modo en que la vivienda japonesa expresa la realidad. Lo que el constructor-autor (“arquitecto anónimo”) de la vivienda japonesa intenta expresar es, verdaderamente siempre, mucho más que el texto, que la arquitectura, mediante la penetración de lo objetivo en lo subjetivo, de lo interior en el exterior, del idealismo en el realismo y viceversa. Si partimos desde este punto de vista, nos acercaremos más al centro de la vivienda popular japonesa como “haikús arquitectónicos”.

² Al igual que un texto, la acción humana es una obra abierta, cuyo significado está en suspenso; la acción humana está abierta a cualquiera que pueda leer, (cfr. Muntañola 1990).

³ El producto de esta actividad creativa es lo que podríamos denominar la dimensión virtual del texto, que lo dota de su realidad. Esta dimensión virtual del texto, no es el texto mismo, ni tampoco la imaginación del lector: es la confluencia de texto e imaginación, (ibid.).



Dos:

Tanto los versos del haikú japonés como la vivienda japonesa parecen señalar que el universo, el todo, es mudable, indefinible, fugaz, paradójico. La arquitectura popular japonesa parece presentarse en la viva multiplicidad de todas las cosas, en ver en cada una de las partes la inmensidad del todo, en ser felices con la felicidad del mundo que vive y bulle de acontecimientos. La idea de que nada es permanente en un mundo que no cesa de cambiar refleja la concepción del lugar para vivir, y su manifestación como forma poética presenta a la arquitectura como la expresión de un haikú; es decir como la materialidad potencial para refrescar la corriente gastada que nos revela la circulación del tiempo.

Dentro de esta perspectiva, la vivienda japonesa presenta con mayor intencionalidad el “sentido fuera de palabras”, a la manera principal de un haikú, donde el texto transmite objetivamente el sentido y evoca al lector la imaginación. No sólo evoca inconscientemente la memoria sentimental, sino que también expresa ese sentimiento. En otras palabras, el proceso dialógico reside en la identificación del Yo con el no-Yo: la simpatía innata, la existencia tal como es; esto significaría que la arquitectura también se halla fuera de todas las formas y estructuras, sugiriendo lo que no puede ser dicho. Usando el mínimo imprescindible de formas, despierta a lo que no tiene forma para revelar una libertad que no es trascendente en el sentido abstracto e intelectual, porque no se aferra a ellas, sino más bien se emancipa.

La vivienda japonesa expresa el sentido común como en el haikú a través de una serie de referentes que tienen sus características comunes que se parecen al hombre. Por ejemplo, la evolución de las estaciones y las etapas de visualización -dentro y fuera- que las viviendas acuerdan con la naturaleza: el nacimiento, la madurez, el envejecimiento y la muerte. Así resulta del texto arquitectónico, un ejercicio de apropiación de la realidad cotidiana, una multi-interpretación, donde los códigos, la sintaxis, la invisibilidad del movimiento son conceptos fundamentales, mientras la melancolía, la ironía, la nostalgia, el silencio, la nada e incluso el pensamiento y sentimiento se revelan o se esconden en la propia arquitectura.

TRES:

- **PALABRAS EN LIBERTAD:**
síntesis e instantaneidad

Las viviendas japonesas son sintéticas, eliminan lo anecdótico y lo descriptivo. En realidad, eliminan tanto el “yo-arquitecto-autor” como la descripción de su arquitectura como producción particular. Se estima mucho la armonía del actor-espectador en la naturaleza y se captura la propia experiencia de la belleza y la aprehensión momentánea de las actividades naturales. Así el edificio queda reducido a una sucesión de



anotaciones, una presentación de estados de ánimo, sin visible lazo causal. La síntesis de las viviendas japonesas como el tiempo en el haikú consiste en cada minuto, la eternidad de cada instante, es decir la eternidad instantánea: se destaca la impresión general, y no se “describe” detalladamente lo que se intenta expresar.

El arquitecto-autor no trata de comunicarnos su personalidad a través del proyecto, sino sólo su sensación sublimada y depurada, a través de la observación y la meditación, sobre la vida y la verdad frente a la naturaleza y la realidad social. Es decir, expresa intuitivamente la sensación que le evoca la naturaleza y la realidad en el instante en que nuestra actividad mental casi se sumerge en un estado inconsciente en que se borra la relación de sujeto y objeto para poder experimentar el momento más poético. Esto es lo que está implicado cuando uno va al corazón de las cosas creadas y se hace uno con la naturaleza; tanto en el haikú como en la vivienda japonesa la instantaneidad no hace nada más que ver y conocer las cosas con la mente libre de apego; lo penetra todo pero no se apega a ninguna parte.

- **POÉTICA Y SINTAXIS:**
movimiento invisible

La simplificación sintáctica no pierde el efecto poético. Aún más la depuración poética ofrece una experiencia de la sensibilidad, y la yuxtaposición de las unidades nominales arquitectónicas produce los valores de la condensación, de la impresión estática y dinámica a la vez. Lo “simple”, tanto en los códigos arquitectónicos como la sintaxis del haikú crea un mundo de imágenes que saltan sucesivamente. Precisamente aquí se encuentra una tentativa proyectual de interpretación de la línea frontera (espacio intermedio) como continuidad del espacio, poniendo énfasis tanto en el espacio interior o exterior como en aquellas partes del edificio que transmiten lo interior hacia el exterior⁴.

La clave central está en el “movimiento”, en su esencia de “poema invisible”. El movimiento está inscrito en la textura de las figuras retóricas; es como un revelador de su ser. Hay, como se ha dicho, un espacio y un movimiento ‘sensible’, prescritos por la dinámica interna del espectáculo, y cuyo cambio de lugar es el fin o la apariencia, el movimiento de los objetos, es decir, la personificación. Y está no es meramente una técnica de ornamentación, es un movimiento complejo, traducible a términos simples, que conduce hacia delante y hacia atrás. Puede adoptar diversas formas, pero en el fondo conserva siempre el mismo sentido interior, el mismo fin. En las viviendas japonesas se unen estos elementos por unos grupos de imágenes espaciales como en una pintura o en una película. El conjunto contiene algo de la calidad de la imagen de un movimiento continuo. Eso no sólo se relaciona con la capacidad de entendimiento que el arquitecto-autor ejerce ante la Naturaleza, sino también con la capacidad de expresión que intenta. La estimación de las viviendas, radica justamente en la utilización de imágenes que refleja suficientemente el espíritu del lugar.

⁴ Normalmente, esta línea frontera queda anulada en alguna parte, la separación y el nexa se presentan de modo simultáneo.



- **EL SILENCIO DE LA MELANCOLÍA**

Las viviendas japonesas parecen significar una interrogación siempre suspendida, que interrumpe en el acto, los mecanismos del pensamiento discursivo, y da paso a un silencio, a un vacío lúcido que anula la formulación lógica. La pausa de este “haikú-hecho-arquitectura” nos deja un espacio enorme para reaccionar como frente a una imagen fotográfica. Lo que el arquitecto-autor ha expresado no se refiere tanto a la emoción, sino a la poética que viene de la contemplación del mundo. En efecto, el silencio tiene su sentido positivo: la concentración y, además, es persistente; es una manera de actuar respecto a la vida.

Uno de los rasgos poéticos más silenciosos de la vivienda japonesa es la ambigüedad, la indeterminación; la añoranza del pasado o la esperanza perdida e inalcanzable. A través de éstas imágenes simples el lugar confiesa ligeramente su melancolía⁵. En el habitar es donde se manifiesta claramente la densidad de significado de esta creación poética implícita; es decir, el arquitecto-autor no revela completamente sus intenciones, ni utiliza códigos claros y directos, sino que prefiere expresarse a través de formas relacionadas con contextos y referencias distintas, no definidas pero sí extensivas. Así, la melancolía se traduce en silencio. Un grito silencioso que ejerce una soledad acompañada. Esta soledad implica un juicio de valor sobre el mundo y una protesta silenciosa contra sus miserias. Es el deseo de encontrar su verdadera morada, huyendo de la dispersión, para entrar en el recogimiento de la esencia, de escapar “aparentemente” a la existencia exterior.

- **ENTRE LA IRONÍA Y LA NOSTALGIA**

Los códigos arquitectónicos denotados casi van quitando los perfiles definitivos del texto arquitectónico que se va disolviendo en una niebla de luz; luz ella misma indefinida. Un intento de fijación que es en sí mismo transformador, donde la percepción así sostenida ingresa en otra forma del ser. Aunque el objeto es tan concreto y sólido, la casa deja de ser simple objeto, se abstrae, como unas manchas de colores distintos en un cuadro abstracto. La belleza es sensible, pero intocable como una memoria lejana, una nostalgia. Sin embargo, la vivienda japonesa “usa” la nostalgia como ironía para burlarse de la moralidad convencional supuestamente metafísica, para proporcionar la mayor intensidad a la fruición poética y concentrarse en la vida privada. Una manera de disolver la realidad sin negarla, aceptándola contemplativamente.

Por otro lado, no podemos dejar el análisis de otro elemento irónico: el sentimiento trágico de la vida. La tragedia puede provocar el temor y la compasión, y también puede levantarnos el ánimo. Es decir, nos excita a la extraordinaria fuerza vital para confrontar una situación excepcional. El lugar en la vivienda japonesa es

⁵ Para Aristóteles, el valor positivo de la melancolía es su fecundidad y potencia creadora.



conflictivo ya sea por su síntesis e instantaneidad, o por la sintaxis de su movimiento estático y dinámico a la vez, de ahí se produce el pensamiento trágico de la vida: la contradicción, el absurdo y la vacilación.

- **LA PUREZA Y LA NADA**

La pureza y la nada pueden ser como las dos caras de la moneda, el uso, la lectura se interpretan por voces espontáneas. La pureza implica la vida diaria, una poética de la vida diaria. Por su parte la nada no es una negación del actuar, sino al contrario, es una advertencia para suprimir nuestra idea preconcebida⁶. Es decir, el hombre no se sumerge en ningún objeto concreto o abstracto determinado; si lo hace, se alejará de la esencia del objeto. Cuando uno intenta comprender la vivienda japonesa, ella misma parece sugerirnos al olvido de nuestros conocimientos y contemplar este mundo que vivimos. Todas las cosas son como si fuera el primer encuentro. Su esencia es la de no actuar. El no actuar sin voluntad, el actuar absolutamente espontáneo, en el que no se produce ninguna separación entre el usuario y la acción. Así pues, las relaciones entre el concepto y la figura son tan frágiles e instantáneos. Del concepto podemos decir que la Nada quiere quitar las ideas preconcebidas para descubrir la esencia de las figuras. Y viceversa: el Principio-Final. De ahí destaca el concepto de “Nada” que se sostiene en la rotación de ser y no ser, en lo concreto y lo abstracto, como un vaso de porcelana, si no existe el hueco, no puede ser un vaso. La “nada” existe siempre dependiente del “Algo”. Este concepto tanto en la arquitectura como en la poesía japonesa deriva del “auténtico sentido que está fuera del fenómeno externo”. El sentimiento más significativo no aparece en las formas ni en las palabras aparentes, sino está más allá de ellas.

CUATRO:

- **CONCLUSIÓN FINAL A MANERA DE ADVERTENCIA**

Como una esperanza, a través de un “tal vez” ó un “quizás” se ha intentado en este trabajo interpretar la lectura de las viviendas populares japonesas como quién lee un haikú, en el sentido de que la comprensión del significado del haikú permite la comprensión de la arquitectura a través de sí misma y no necesariamente la del sentido de ese lenguaje como lenguaje. En otras palabras, se procuró encontrar en la relación haikú-arquitectura, la transmisión de un reflejo como por medio de un “espejo”:

⁶ En otras palabras, la “nada” es psicológicamente una manera humilde, un estado primitivo, (cfr. Susuki 1996).

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES.** *Retórica*. (Edición del texto con aparato crítico, traducción, prólogo y notas por Antonio Tovar). Centro de Estudios Constitucionales, 1990, Madrid, 246 p.
- AGÍS V., MARCELINO.** *Del símbolo a la metáfora: Introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Santiago de Compostela: Universidade, servicio de Publicacions e Intercambio Científico, 1995, 301 p.
- FRAMPTON, KENNETH; KUDO, KUNIO.** *Japanese Building Practice: from ancient times to the Meiji period*, Van Nostrand Reinhold, 1997, New York, 167 p.
- GEERTZ, CLIFFORD.** *El sentido común como un sistema cultural*, Pontificia Universidad Católica del Perú—[Lima], 1989, 21 p.
- MERTON, THOMAS.** *El zen y los pájaros del deseo*, Editorial Kairós, 1994, Barcelona, 184 p.
- MUNTAÑOLA T., JOSEP.** *Topogénesis Dos: ensayos sobre la naturaleza social del lugar*, Oikos-tau ediciones, 1979, Barcelona, 160 p.
□ *Poética y arquitectura: Una lectura de la arquitectura posmoderna*, Editorial Anagrama, 1981, Barcelona, 121 p.
□ *Retórica y arquitectura*, Hermann Blume, 1990, 94 p.
□ *La Topogénèse: fondement d'une architecture vivante*, Anthropos, 1996, París, 176 p.
- SUSUKI, DAISSETZ T.** *El zen y la cultura japonesa*, Ediciones Paidós Ibérica, 1996, Barcelona, 332 p.
- TORRES, EDGAR A.** *Aproximación a la noción del lugar Qéro*, UNSAAC, 1995, Cusco, 217 p.
- VEN, CORNELIS VAN DE.** *El espacio en arquitectura*, Ediciones Cátedra, 1981, Madrid, 335 p.
- YAGI, KOJI.** *A japanese touch for your home*, Kodansha international, 1992, Tokyo, 84 p.

“El espejo carece absolutamente de ego y de preocupaciones. Llega una flor: él refleja una flor; llega un pájaro y él lo refleja. Muestra que un objeto bello es bello y que un objeto feo es feo. Todo se revela tal cual es. No hay una mente que discrimina, o una conciencia de sí por parte del espejo. Si algo viene a él, es reflejado; si desaparece, el espejo lo deja desaparecer... no queda huella alguna tras él.”, (Zenkei Shibayama, cit. por Merton, 1994).



Por eso, creemos que la analogía entre haikú y arquitectura no sirve en cuanto lenguaje en sí, porque la lectura proviene de una interpretación, de una entre muchas. El “misterio” se cumple en la región que le es común y nosotros al igual que el usuario-lector cumplimos la otra parte del ritual: nos abrimos a nosotros mismos, para comprender que la arquitectura es haikú sólo cuando se vuelve “llave”.

ALVARO SIZA VIEIRA

JELENA PROKOPLJEVIĆ

Arquitecta: Universidad de Belgrado.
Doctorado: Texto y contexto cultural en el entorno del proyecto. U.P.C.

EL CENTRO METEOROLÓGICO, Villa Olímpica, Barcelona, 1989-1992



Propuesta para un edificio de negocios,
Oporto, 1968. A. Siza

EL AUTOR

Alvaro Siza se considera hoy en día como uno de los arquitectos más grandes de la arquitectura portuguesa. Nació en Matosinhos, Oporto, en 1933; empezó su carrera profesional mientras todavía estudiaba, en año 1954. con el proyecto para cuatro viviendas en Matosinhos. Sus proyectos más conocidos hasta ahora son: La renovación del barrio Sao Victor - El programa SAAL (1974-1977), Proyectos de viviendas en Évora - la nueva ciudad Quinta Malagueira (1977), La casa de Avelino Duarte en Ovar (1981-1985), El Departamento de Arquitectura en Oporto (1984), El Instituto Politécnico en Setúbal (1986), El Museo del Arte Moderno de Galicia en Santiago de Compostela (1988), El centro "Vitra" en Weil am Rhein (1991); los premios que hasta ahora ha ganado hablan por si mismos de su arquitectura.

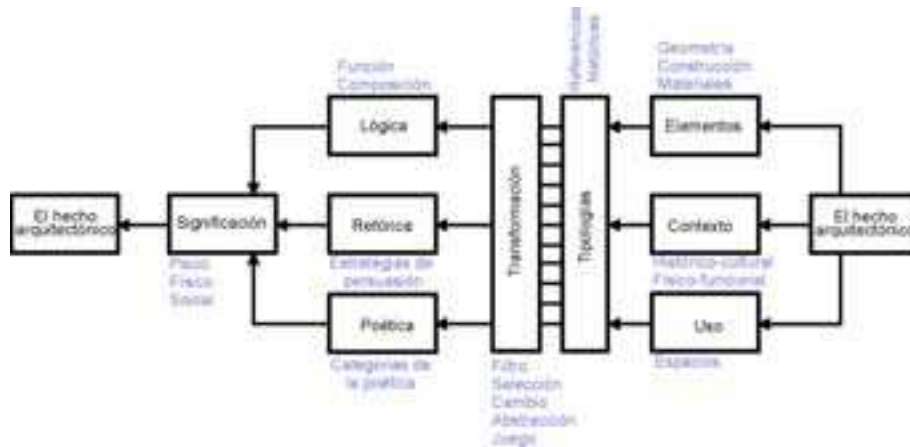
Las monografías que tratan de la obra de Alvaro Siza, la describen como espacial y temporalmente independiente, imposible para codificar, tipificar o imitar porque posee la neutralidad, aunque ésta misma sea veces la razón para las críticas. La arquitectura de Siza no habla en algún idioma específico sino en muchos simultáneamente; el conocimiento de sus características, variaciones, significaciones, semejanzas y contradicciones le hace posible jugar con ellos y aplicarlos siempre sin inventar elementos nuevos.

Sin tener la intención de psicoanalizar la personalidad del autor, mencionaré solo algunos elementos que hasta cierto punto caracterizan la herencia cultural o, mejor dicho, espacial a que pertenece, teniendo en cuenta su importancia en cuanto a entender tanto los proyectos específicos como su obra en general.

Oporto, una de las ciudades más antiguas en la península Ibérica, tiene otro nombre "la ciudad invencible" (Cidade Invicta), el cual junto con el primero, evidencia su importancia tanto como su historia. La ciudad se ubica en un terreno pendiente, anfiteatro formado por el río Douro; su clima es húmedo y el granito es el material tradicionalmente dominante. La densa textura de escala pequeña de las fachadas y techos es subrayada por la altura, continuamente cambiante de los edificios y del terreno. La topografía particular del sitio ha causado varias soluciones arquitectónicas inusuales con escaleras, rampas o pasarelas. Quizás era la topografía de Oporto la que había inspirado la imaginación espacial de Alvaro Siza. También podría ser la clave para entender sus dibujos con sus perspectivas sorprendentes, con los coches estrellándose hacia arriba o hacia abajo, las imágenes del caos y del orden en la proximidad cercana.

EL ANÁLISIS

El análisis poético – retórico significa entender la esencia del objeto, como el cruce de las relaciones posibles entre el habitar, el construir y el pensar. La lectura del hecho construido hace imposible separar los tres elementos básicos, tal como lo hace imposible el mismo proceso del diseño. El diagrama siguiente demuestra la estructura del análisis.



Lo que proviene es que la lectura del objeto va a través de los tres procesos paralelos: el lógico, el retórico y el poético. Los procesos se basan en los mismos elementos arquitectónicos o espaciales, en el contexto y en el uso del espacio, se realizan por una serie de las transformaciones utilizando (o no) las tipologías históricas. A través de estas transformaciones el objeto obtiene sus significaciones diferentes—desde punto de vista de la lógica funcional—compositiva, las estrategias de persuasión o de las categorías de la poética. Los tres elementos constitutivos de cada obra son interrelacionados hasta el punto en que sin uno de ellos, el valor de objeto se disminuye drásticamente.

En el siguiente análisis del edificio de Siza me concentraré en los elementos, procesos y transformaciones que completan la estructura poética—retórica a través de la cual el objeto comunica con su entorno. La lógica compositiva—funcional, la entiendo como el proceso que en cada proyecto está incorporado, pero sin embargo, tendré en cuenta los puntos comunes e interdependencias de los tres procesos.

EL OBJETO

El “cilindro de hormigón” es el nombre con que coloquialmente se conoce el Edificio del Servicio Meteorológico y Demarcación de Costas, del arquitecto portugués Alvaro Siza. Fue edificado para los Juegos Olímpicos de 1992, como parte de la remodelación del Puerto Olímpico de Barcelona. El objeto consiste de dos departamentos: el meteorológico—en una parte de la planta baja, el 3º y el 4º piso y en la terraza y de la autoridad del puerto, en la otra parte de la planta baja, en el 1º y 2º piso.



EL CONTEXTO

La posición que ocupa el objeto se encuentra entre la playa, marcada por la avenida peatonal, la Ronda Litoral con el frente típico para una zona de viviendas y el largo muelle con las cafeterías y la Escuela de Vela. Si lo observamos desde las diferentes posiciones, encontraremos que el objeto pone de acuerdo los tres contextos, hasta cierto punto contrapuestos: uno es la representación tranquila de la vida cotidiana, segundo caracterizado por el típico lenguaje marítimo y el tercero –denso y activo en el sentido de una multitud de formas y usos, suponiendo su atraktividad.

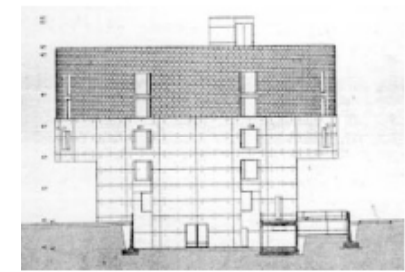
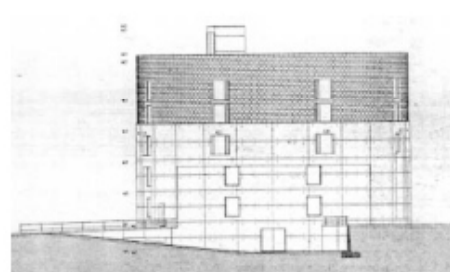
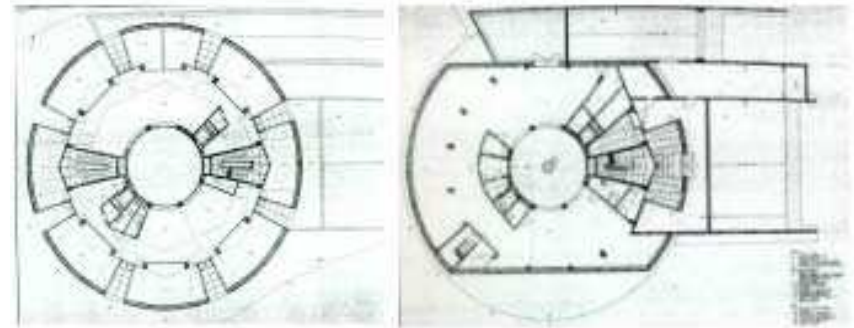


LOS ELEMENTOS

El objeto responde al contexto a través de los elementos aplicados: la forma, los materiales, la construcción y los espacios interiores. Estos elementos forman la base para su expresión poética y para la convencibilidad de la retórica que representa.

La característica más importante del objeto es su geometría estricta de la forma redonda, la división de los espacios por los ocho ejes, representada por la colocación de las ventanas y el patio interior alrededor del cual se concentra el objeto, aunque el espacio mismo es inaccesible.

El exterior del objeto fue ejecutado con tres materiales: el hormigón, el mármol y el cristal, cada uno ocupando un lugar específico en la jerarquía de la forma y de su significación.



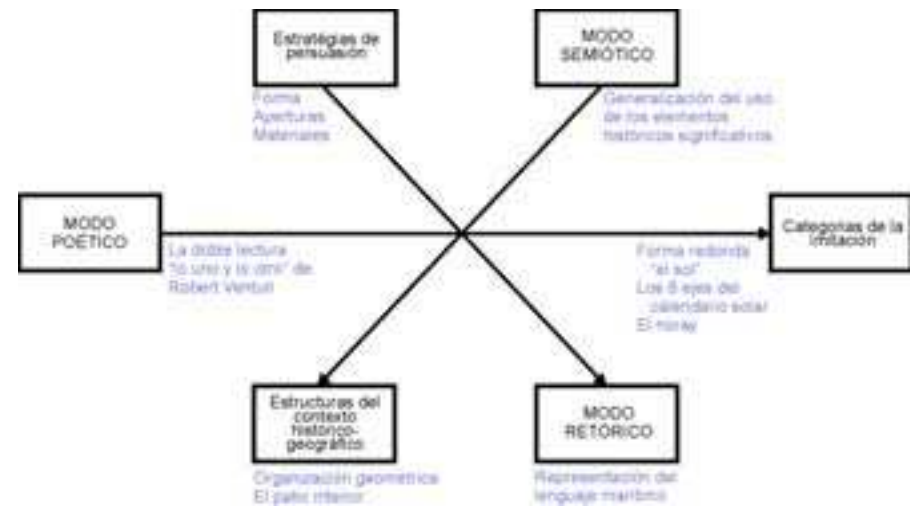
EL USO

Desde el punto de vista del uso, el objeto está dividido entre dos departamentos con despachos. Las separaciones del espacio interior siguen la geometría y los ejes constitutivos del edificio y, según su uso forman las zonas laborales y de comunicación. La solución del aspecto funcional es sencilla: los espacios se comunican entre sí de manera física y/o visual. Entre los dos departamentos se establece el equilibrio funcional con la simetría del plano, marcada por la posición de las entradas y escaleras.

TRANSFORMACIÓN: LA TRAMA POÉTICO - RETÓRICA

"...La conquista de la cualidad del ambiente depende de una sensibilización generalizada, tanto cuanto la ausencia de esta sensibilización genera una progresiva degradación..."

ALVARO SIZA
"Scritti di Architettura"



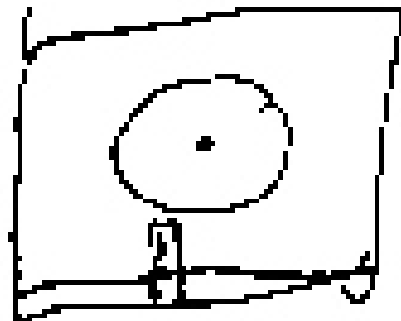
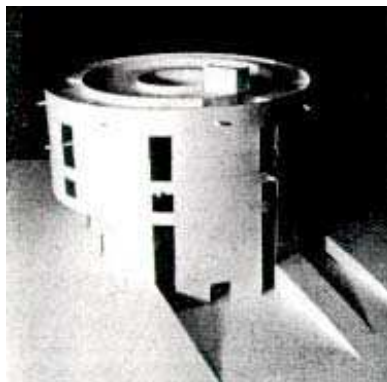
Dimensiones de la significación arquitectónica:
aplicación del diagrama II-3

"...La poética nos define los términos bajo los cuales se produce el significado estético, la retórica nos ofrece las argumentaciones con las cuales la arquitectura se convierte en verosímil y persuade, la semiótica, por último, nos enseña la estructura de lo construido, o sea, la forma que en las diferentes culturas ha tomado la arquitectura como mimesis entre el construir, el habitar y el pensar..."

JOSEP MUNTAÑOLA
"Poética y Arquitectura"

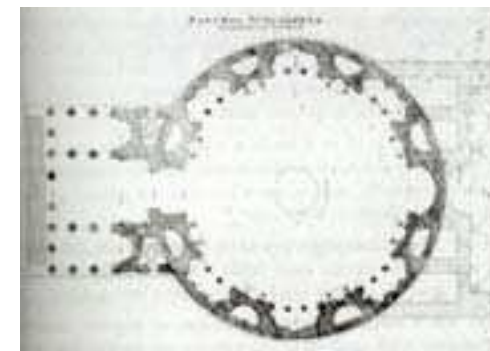
La significación del objeto de Alvaro Siza se desarrolla a través de la comprensión de sus elementos, permitiendo la lectura diferente de cada uno en referencia a su forma, función o el contexto a que pertenece. La lectura va oscilando entre lo sensible y lo inteligible, consiguiendo las significaciones en el cruce de lo racional y lo irracional.

La forma redonda tiene una historia larga en la arquitectura, como la representación básica del sol.

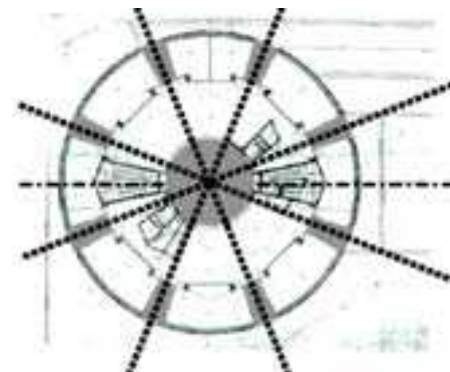


Dibujo, A. Siza

La aplicación del estricto sistema geométrico con los ocho ejes, representa, aparte de la forma, el lance poético del primer nivel; se puede leer como la paráfrasis del modelo histórico o como la representación naturalista del antiguo calendario solar.



Panteón, Roma



Los ejes geométricos que articulan la forma son subrayados por la posición de las aperturas, la organización del espacio interior y el sistema constructivo. La superposición de los dos niveles de la misma geometría sugiere el movimiento centrífugo.

La forma completa, con el patio interior, obtiene su significación secundaria, proveniente de las tendencias del movimiento moderno, los cuales el objeto entiende como la máquina y el habitar, o el uso - como la mecánica. En este caso, el objeto se puede considerar como una rosca enorme, o simplemente variación de una de los esquemas de la composición constructivista de I. Chericov.



El objeto comunica con su entorno de dos maneras: la física y la visual. La comunicación física se consigue retirando los partes laterales del objeto en la posición del cruce con los flujos del tráfico.

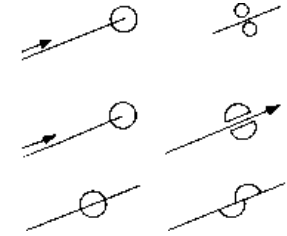


El flujo del movimiento exterior se continua y en el interior, lo que indica la posición de las entradas y de las comunicaciones verticales. Aquí se encuentra la segunda “trampa” de la representación: la circulación interior ya no sigue las rutas lineales de la exterior, marcando así un punto en el contexto.



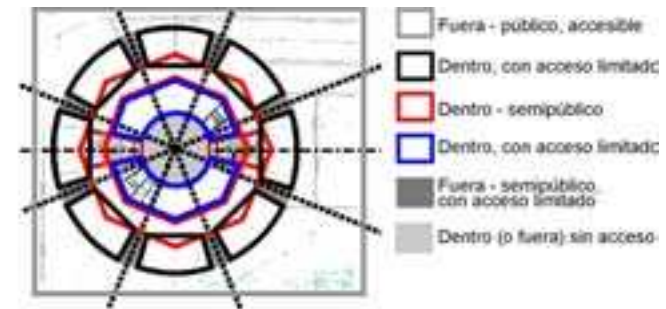
Circulación interior y exterior

En su enseñanza, Paul Klee ha estudiado esta relación entre la forma lineal y la superficial. Según él, la forma lineal siempre obtiene un carácter activo, aún más cuando se compare con una superficie cuyo carácter visual define como pasivo. Parece que el objeto de Siza intenta resolver este dilema—la organización circular del flujo interior le da el carácter activo. Retirándose en los partes laterales e introduciendo el flujo exterior dentro, el objeto llega a ser la parte del este corriente activo.

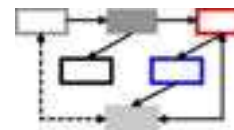


Dibujo, Paul Klee

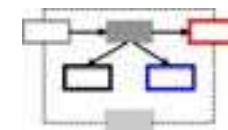
Los cortes laterales con su posición, escala y proporción tienen también otra lectura, la poética, actuando como la representación de los *norays* (los elementos que sirven para enganchar los barcos a los muelles). Aquí se ve que las estrategias retóricas de hacer “verosímil” un lenguaje marítimo posibilitan dentro del mismo elemento la relación entre la organización y composición lógica con la referencia poético—mítica.



Graduación de los espacios



La relación visual entre los espacios



La relación física entre los espacios

Los espacios interiores son organizados según el esquema desarrollado de la graduación “dentro—fuera” y “público—privado”, que se basa en las relaciones físicas y visuales. Sumando estas relaciones, llegaremos a la conclusión que ningún de los espacios está definitivamente “dentro” ni definitivamente “fuera”, sino que están sometidos en el juego sutil de la localización y correlación de los espacios, la base del cual se encuentra en la definición relativa de lo que es “dentro” o “fuera”. Aquí se trata de la transposición de la tradición del movimiento moderno, la relativización de lo público y de lo privado a través de la transparencia, pero conservando en este caso la significación tradicional de la pared como el borde entre los dos.

Los elementos tradicionales se encuentran también en el tratamiento de la forma de las ventanas, como la asociación con el pórtico o el porche, el elemento que no está ni “en” ni “fuera”, no es ni público, ni completamente privado, pero que alcanza su significación exactamente en este borde de lo individual y de lo social. La colocación radial de las ventanas, su orientación hacia los cuatro puntos cardinales o hacia los lados del mundo, representa una vez más la relación con la idea básica y mítica del sol y sugiere a la representación metafórica de la función del objeto (el centro meteorológico). La posición de las aperturas subraya la estricta división de los espacios interiores, dándole la estructura funcionalmente parecida a la estructura orgánica organizada alrededor de la zona comunicativa. Las vistas desde el interior son limitadas, casi privatizadas; observado desde dentro, el contexto se revela como una serie de imágenes diferentes, cuya relación se encuentra en el objeto mismo

Para A. Siza “El Diós está en los detalles”. Los materiales y los detalles son los últimos puntos en los cuales su arquitectura “toma medida” acercándose a la poética o a la metáfora del contexto histórico cultural. Como en la mayoría de sus proyectos, aquí también utiliza el espectro limitado de los materiales; su valor significativo encuentra en su poeticidad – la capacidad simbólica – representativa y el cargo de la memoria, con lo cual relaciona la posición exacta de cada material.



La base del objeto es ejecutada en hormigón; se refiere a su significación como el material constructivo, que soporta el peso del edificio entero. Pero esto es solo la representación, ya que el hormigón aparece en forma de las baldosas colgadas en la construcción del objeto. Es “el uno y lo otro”, la significación del elemento y su representación. El mármol obtiene una posición elevada, formando “la segunda piel” del objeto, la que se refiere al uso tradicional del mármol como el material noble. La división de los materiales es establecida también de acuerdo con las unidades funcionales que contiene el objeto, como una reflexión lejana a la tradición empezada por “Looshaus” en Viena. El uso del cristal en este objeto es intimidado o interiorizado, la luz entra indirectamente, proponiendo así una

vez más el juego “fuera-dentro” de los espacios.

En los detalles, también se encuentra este juego sutil entre la significación tradicional del elemento y su representación abstracta, como en el marco de la puerta principal o en los desagües debajo de las ventanas. Los dos son los elementos típicos de la arquitectura mediterránea; su tamaño, quizás exagerado cuando se ve desde cerca, se refiere a las escalas y distancias de observación, completando así la visión del objeto y subrayando de nuevo el contexto arquitectónico a que el mismo pertenece.

BIBLIOGRAFÍA

FLECK, BRIGITTE. Alvaro Siza, E&fn Spon, an imprint of Chapman & Hall, London, 1995.

KLEE, PAUL. *Das Bildnerische Denken*, Schwabe & CO. AG Verlag, Basel, 1981.

MUNTAÑOLA T., JOSEP. *Poética y Arquitectura*, Anagrama, Barcelona, 1981.
□ *Retórica y Arquitectura*, Hermann Blume, Madrid, 1990.
□ *Comprender la Arquitectura*, Teide, Barcelona, 1985.

SANTOS, JOSÉ PAULO DOS (ED.). Alvaro Siza, Obras y Proyectos 1954-1992, Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1993.

SIZA, ALVARO. *Scritti di Architettura*, Skira, Milano, 1997.

THAMES AND HUDSON. *Modern Architecture – a Critical History*, London, (revised and enlarged edition) 1994.

TRIGUEIROS, LUIS (ED.). *Alvaro Siza 1986-1995*, Blau, Lo, Lisboa, 1995.

VENTURI, ROBERT. *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995.

CONCLUSIONES

Si sumamos este análisis del Centro Meteorológico de Alvaro Siza, veremos que lo podríamos calificar de tres maneras, básicamente opuestas: la obra está enraizada en el contexto, tanto en el inmediato como en el más amplio del mediterráneo; es geométrica y abstracta, pero al mismo tiempo con muchas referencias históricas. Este vaivén entre estar fuera lógicamente de la historia y simultáneamente estar dentro de la misma, de manera poético—mítica es la característica más importante de la obra de Alvaro Siza y, como dice Rafael Moneo, es el corazón de la retórica de la arquitectura y del uso de los sistemas de la composición arquitectónica.

A través de una elaborada serie de paradojas que se encuentran en cada elemento del edificio, tanto como en su composición completa, el autor reúne tradiciones y experiencias de las varias realidades. La obra es tanto reflexiva como innovadora en el sentido de las combinaciones de los lenguajes utilizados, las significaciones y transposiciones de toda esta variedad de los elementos históricos y contemporáneos.

Para Alvaro Siza el diseño equivale a la memoria; construir un objeto es como construir una idea. Hay una serie de transformaciones entre el diseño y la construcción portadas por el proyecto. Decir que el proyecto nace en la memoria sería lo mismo como decir que la memoria es la raíz de las ideas, o que la arquitectura no es algo que se pueda encontrar, sino algo profundamente enraizado en los siempre activos cambios de la historia, o más bien de la comprensión de estos cambios.

LETICIA BEMFICA ROGRIGUES

Arquitecta:

Faculdade Integrada do Instituto Ritter dos Reis.

Doctorado: Texto y contexto cultural en el entorno del proyecto. U.P.C.

"La poesía es al tiempo la admisión original a un habitar y la forma primaria de un construir"

JOSEP MUNTAÑOLA T.

"A tradição e um desafio a inovação"

ALVARO SIZA

FRAGMENTO I

Posiblemente lo que voy a decir sobre José Zanine Caldas no va a ser demasiado importante. Si el escribir sobre su obra consiguiera la obra misma, seguramente todo esto sería innecesario.

Pero dado que se persiste, por un lado, a juzgar esta arquitectura como pobre o exótica y, existe, por otro lado, una gran incompreensión de los proyectos de José Zanine, diré todo lo que puedo decir con un lenguaje ordinario acerca de ella.

Y no digo esto porque sus proyectos sean bajo ningún aspecto misteriosos y enigmáticos.

No lo son.

Si no que, a veces, la gente normalmente lee y comprende mejor un texto dicho en palabras o en lenguaje convencional, que un texto tridimensional, un hecho arquitectónico.

Del mismo modo que cuando se traduce un texto de un idioma a otro (el texto traducido se convierte en otro mejor o peor, pero indudablemente en otro), la obra de Zanine traducida en palabras, trae consigo dos consecuencias: o bien construyo otra obra independiente, ajena a su arquitectura, o me limito a describir las partes de una totalidad, es decir, construyo fragmentariamente, lo que no puedo mostrar.

Tal vez, los diseños de Zanine son una actividad interpretativa que solamente puede emprenderse tomando las partes o fragmentos.

Tal vez no.

Hacia una crítica dialógica

De lo que sí estoy segura es de que no aspiro a demostrar nada, esto me es indiferente, pero lo que sí considero importante es mi relación con que habitualmente se entiende por arquitectura sin "arquitectos".

Zanine es uno de ellos.

Existe en Zanine la extraña "desaparición del autor". Autor que se transforma en voces separadas o en una efímera identidad colectiva frente a la historia y la sensibilidad crítica de su propia percepción, la razón.

Con la muerte de la autoría, Zanine no inventa nada, sólo transforma la realidad. La noción de transformación en su arquitectura implica un campo de acción amplio y complejo.

El alcance de esta acción abarca desde la circunstancial modificación de la arquitectura tradicional tal como son heredados, hasta rasgar cada esfera de vida social, entendiéndola como lugar concreto donde representamos uno de nuestros tantos roles, diversos y complejos todos ellos.

Zanine busca sobre todo la adopción de formas y técnicas de la arquitectura vernácula, ambientes de connotación realista, e incluso populista, no formalizados por mallas geométricas ortogonales que sin embargo pretenden denotar continuidades espaciales rebuscadas de evidentes referencias eruditas.

En la arquitectura de Zanine no constatamos huellas "pop", pero sí una voluntad de poner al descubierto lo inefable e insólito de cada día.

Con su enfoque no trata de demostrar ni decir nada.

Se trata, de dar con la solución a un problema específico sin recurrir a un lenguaje arquitectónico prefijado, porque es tan sólo una parte de movimiento de cambio que tiene implicaciones más vastas y nada retiene.

Por lo tanto se explica que su condición de existencia es aquella incompatible con la noción de un ego concentrado en sí mismo.

Toda tarea tiene su momento, pero el cambio no se detiene.

Sucedan más cosas.

Su arquitectura merece tomarse en serio.

FRAGMENTO II

Zanine nació en Belmonte, (sur de Bahía, Brasil), creció entre el río y el mar, dentro de jardines sombreados, poderosas forestas y árboles frutales.

Desde pequeño se sintió fascinado por los trabajos manuales y los hombres que lo hacían: el sastre que hacía las ropas, la cocinera que hacía las comidas, el farmacéutico que hacía los remedios, el carpintero que hacía las mesas y sillas. Espiando a los otros haciendo sus cosas, fue envolviéndose con los árboles.

Con tierra y madera fueron construidas las casas de Belmonte.

Cubiertas con tejas de barro, cocidas en hornos de barro, con el calor de la madera en el fuego. Fue ahí, exactamente mirando hacer, que Zanine aprendió a hacer también.

Sobre todo casas.

Quizás, sobra con decir que Zanine es un autodidacta. El cuerpo como arquitecto se nutre de la novedad mágica: el carácter singular de las cosas obvias.

Su escuela fue la obra y la maqueta. Sus bibliotecas fueron las estructuras antiguas en los aserraderos.

Los modelos reducidos o maquetas ejecutadas en Río de Janeiro fueron sus primeros trabajos. Contribuyeron para la creación de nuevas formas. Salieron de los planos para ser estudiadas en tres dimensiones.

Basado en una increíble intuición estructural, en el conocimiento de los materiales y en una gran capacidad creativa, elabora, de manera cuidadosa y original un bello conjunto de obras, de plantas sencillas y ambientes acogedores y bien adecuados al medio donde construye.

Su manera de proyectar y construir está directamente relacionada con su capacidad de manipular los materiales más simples y toscos, como la madera, la piedra, la tierra. Materiales que en general encuentra donde está trabajando, y que se funden con las tendencias innovadoras existentes, correctamente integrado al paisaje local, sin apoyarse en modismos de época o estilo del pasado.



Silla de madera

Zanine vislumbra la configuración constructiva y espacial de las estructuras en madera mediante la confección de modelos reducidos. Rompe la rigidez ortogonal de las estructuras autónomas.

Concilia la intuición del arquitecto con la de escultor y del artesano.

Explora el contorcido tronco de la madera. El ángulo recto también no es el más importante.

La invención de formas especulando la madera amazónica trasciende el gusto de la regularidad, sin comprometer la disposición funcional de las edificaciones.

De un lado, él enseña el uso de las manos y, del otro, recorre críticamente las ciudades alrededor de Brasilia, estudiando soluciones arquitectónicas, revisando una tradición popular brasileña.

Refigurando y "tocando" la tradición arquitectónica de la región.

FRAGMENTO III

Zanine es dueño de un ojo atento y unas manos capaces de transformar hasta el material de demolición.

Compra el material le da una nueva vida resucitando de una manera totalmente original.

A tal fin establece un primer plano donde instalar por collage varios materiales - junto a restos reciclados de casas antiguas - y un fondo, que acuerda texto y contexto a modo de espejo invertido.

La imagen reflejada, como un simple juego, es aquí algo necesario; el contexto pasa a ser más significativo del montaje en que se solapan la realidad de los objetos del collage y la "virtualidad" invertida del contexto.

Juega con nuestro interior.

Su arquitectura conserva fragmentos dispersos del imaginario brasileño, que después, encontramos como retazos que dejan signos en el espacio y en las personas fusionándose en un proceso de transformación integral.

Leemos el espacio con estos fragmentos, creamos lugares intermedios que se convierten en imágenes; les damos un significado que viene en función del que tenga cada uno de los demás que participan en el juego.

La posibilidad, que nos abre Zanine en su obra es la de identificar en estos rasgos de lectura diferenciados, un continuo encuentro del lugar para vivir que envuelve al hombre y a la naturaleza apoyándose en fragmentos aislados.



Residencia unifamiliar en Río de Janeiro, 1973

FRAGMENTO IV

Madera y tierra. Recursos ofrecidos por la naturaleza, apropiados por los hombres, para crear sus artefactos.

Materias que sugieren sistemas constructivos para erigir cobijos para las actividades humanas, técnicas que comprueban la habilidad humana, momentos, paisajes, y necesidades de muchos matices.

La madera, el barro, la piedra, la arena, el agua, los olores, los ruidos y temperaturas que trabajados y ordenados a la manera de la cultura tradicional revelan la sensibilidad y el respeto de Zanine por la naturaleza.

El abanico de signos de su discurso se ha ido restringiendo progresivamente (al igual que las técnicas y materiales elegidos), centrándose en los espacios marcados para "estar" e inflexiones de los muros que sólo se interrumpen para dar lugar a aberturas de fusión entre interior y exterior, o en la enfatización de las variaciones de la altimetría en las que la luz cenital hace su aparición "retórica" para acentuar un valor privilegiado del espacio interior.

Sus proyectos revelan la preocupación en entregar la madera en expresiones arquitectónicas, combinando hábilmente los materiales con juegos de volúmenes y luces.

El orden es encuentro de contrarios.

FRAGMENTO V

Sus casas son sueños. Sueños contruidos con piezas antiguas de madera, abierta a la naturaleza con una cubierta con alma, un sueño que es piedra con piedra, pájaro entre pájaros, que se integra con la fuerza del jardín.

Sus casas ambicionan ser algo más que una materialización pasiva, sin límites a la realidad, analizando simultáneamente todos sus aspectos.

Cualquiera de estos diseños son un intento muy riguroso de captar en todos sus matices el momento específico de esta realidad transitoria.

Esta clase de propuesta no se basa en una imagen fija, ni tiene un desarrollo lineal.

La arquitectura de Zanine es de aquellas que no se pueden catalogar de "buena" o "mala", todo lo que hay es importante y debe tenerse en cuenta como un sueño.



Capilla en Araguaia MG, 1975

FRAGMENTO VI

Todos los proyectos de Zanine, tienen en común la marca del lugar, hasta el punto de que el propio espacio interior, cuya dominante poética estaría en la sucesión, en el trayecto se amarra a estos rasgos morfológicos de los lugares para subrayarlos y prolongarlos.

Zanine, por estas razones, entra de lleno en una intervención que contempla de cerca la naturaleza heterogénea del sitio o del emplazamiento, proporcionando un equilibrio armónico.

Se enliga a la naturaleza.

Esta sensibilidad hacia la naturaleza inherente de un lugar dado, o, si se prefiere, a la morfología del ambiente natural y cultural en las que sus obras se implantan, se revela quizás más que en otra cosa en las diferencias aparentes en todas sus obras.

La naturaleza es la cantera inagotable de su creación.

A lo largo de la visualización gradual de una imagen temporalmente definitiva, el casi vacío de la naturaleza va configurándose hasta superar en entidad la estructura preexistente.

Sin embargo, no se trata solamente de trazar relaciones con la realidad, sino también con el espacio y los materiales, entre el proyecto y lo que lo rodea, tanto como entre las partes que contiene aquél.

No existe en sus obras, sean casa o muebles u objetos místicos, otra intención que no sea la de abrigar y reflejar la naturaleza humana y no humana del Brasil.

Que el mismo Zanine dibuja plantas simétricas en papel milimetrado, nada de eso importa.

Arquitectura no es plana aunque el dibujo siga una modulación rígida, el que resulta no es el dibujo, es el lugar.

FRAGMENTO VII

¿Las palabras pueden más que la imagen?

BIBLIOGRAFÍA

FERREIRA DA SILVA, SUELY (ED.). Zanine, Agir editora, 1995.

MUNTAÑOLA T., JOSEP. Arquitectura española de los 80, Colegio Oficial de Andalucía, 1992.

□ Poética y arquitectura: Una lectura de la arquitectura postmoderna, Editorial Anagrama, 1981.

□ Retórica y Arquitectura, Editorial Hermann Blume, 1990.

RANGÉ, JACQUES (EDIT.). Arquitecturas no Brasil/Anos 80, Projeto, 1988.

"As enciclopédias são muito úteis porque conseguem descrever coisas feitas no mundo. Mas o mundo real, onde as coisas se transformam umas nas outras, pela mão dos homens e dos deuses, é muito maior e quase impossível de descrever... Aprendi que a madeira tem duas vidas. A primeira como árvore; a segunda, como mesa e cadeira, cama e armário, açoalho e vassoura, casa e curral, berço e caixão."

JOSÉ ZANINE CALDAS

LUIS RODRIGUEZ DE LLAUDER

Arquitecto: Universidad Politècnica de Catalunya.
Doctorado: Texto y Contexto Cultural en el
Entorno del Proyecto. U.P.C.



Villa del'Ava de Rem Koolhaas

SOBRE TOPOGÉNESIS

• EL CUERPO HUMANO EN LA ARQUITECTURA

Las notas que constituyen las bases de este ensayo son estrictamente perceptivas, sometidas a las leyes de la percepción y a las convenciones histórico-culturales.

- En la fase presentativa (edad 0-16 meses) no existe reflexión, se presenta como un mundo de ficción, los objetos y cuerpos aparecen y desaparecen. No existe tiempo, es intemporal, el cuerpo presentativo a la vez es emotivo, sensitivo y motor, está en el origen de las habilidades del cuerpo como arquitecto tanto en intención como en estímulo.
- La fase representativa es aquella en la que el cuerpo como actor, como espectador y como escenario se desarrolla solidariamente y conforma a través de sus interrelaciones la topogénesis lógica, ética y estética de la arquitectura, "La reflexión sociofísica simbólica y representativa se produce a través de los símbolos (ficción, disimulo, verdad, mentira)".
- Podemos pensar que la realidad discurre ante nosotros que la miramos, pero la atención que prestamos es un aislar en el flujo de la temporalidad, y el ámbito espacial una alteración de lo igual que en sí misma la introducción de un ritmo que sólo depende del sujeto.
- Representar es articular y así producir figuras significativas.
- El nivel más elemental de esta representación es el espacio temporal en el que se organizan como figuras con significación. Las figuras impiden una relación directa entre el sujeto y el objeto en el objeto representativo.
- La afirmación "esto es tal cosa" (mentira, ficción o verdad) es el punto central de la representación, esta afirmación implica el reconocimiento entre las figuras.
- La fase formal (después de los 13 años)
- Los símbolos se transforman en formas o en sistema de formas.
- No se limita a representar o simbolizar un entorno espacial sino que lo formalizan.
- En esta fase, lo particular y lo universal se intercomunican y facilitan una expresión de lo que es un proceso formal.
- Puede hablarse de una comunidad de representación siendo este el concepto de sensibilidad de una época o un grupo social, también de sensibilidad del individuo.

- Esta sensibilidad relaciona al sujeto e implica la selección de las cosas, fenómenos, acontecimientos, colores, formas, el paso del tiempo... educa nuestra sensación, somos sensibles ante lo que nos afecta porque el afectarnos ha ido construyendo nuestra sensibilidad.
- De la sensibilidad puede decirse que en la etapa formal atraviesa ese mundo creado y se configura en un común denominado. Es un mundo simbólico convertido en nuestro mundo, el de todos en una época dada y por eso la sensibilidad es el eje del conocimiento estético. Y encuentra el nexo entre formas concretas de esa sensibilidad y el horizonte en que se configuran.
- En los ejemplos presentados destaco esta frase "Nos hemos acostumbrado a la existencia de este mundo y no sabemos ya ver... los enigmas de Giovanni Papini.
- En este sentido, el paisaje y la naturaleza se presentan inasibles a los instrumentos construidos por el hombre, la tensión entre lo inteligible y lo sensible en el lugar relacionando íntimamente con el fenómeno de la percepción del escenario arquitectónico entre el cuerpo como actor y espectador.
- Es el cuerpo como espectador y actor de sí mismo de sí mismo el que constituye las identidades en el lugar y nos ayuda entre la sensibilidad y la razón y la experiencia y el deseo, el cuerpo y la historia.
- El saber hacer arquitectónico
- Existe una dialéctica esencial entre la forma arquitectónica y su interacción con el contexto histórico geográfico y el saber hacer arquitectura. Este saber hacer arquitectura viene por el libre movimiento vital interior que organiza las ideas y las imágenes en una forma armoniosa cuyos elementos se corresponden entre sí y con la idea madre que los coordina..
- La reflexión tanto durante la concepción como durante la ejecución permanece activa.
- Otro factor es la conciencia, que no es una luz distinta al pensamiento que permite extraer de el imágenes e ideas.
- El saber hacer arquitectónico no es imitación o reproducción sino creación que libera las cosas, los hombres y sus acciones, agrupa lo que da más fuerza y riqueza, crea así una obra evocando imágenes expresivas, las agrupan y combinan desapareciendo los detalles inútiles "la reflexión se insinúa aguda y sutil. Toda imagen del sentimiento, toda función ideal, toda apariencia de la realidad, toda ilusión,,, es así como la facultad poética de la arquitectura es por excelencia la fantasía, porque el sujeto no trabaja solamente con facultades estéticas sino que cooperan todas sus facultades "el poeta no es lo poeta, mientras la fantasía forma el fantasma, la inteligencia y los sentidos no permanecen inertes"
- Se puede tener una gran capacidad estética y ser pobre de imaginación se puede tener un hermoso trazo y una perfecta ejecución mecánica pero si se tiene la fantasía débil en vano intentará dar vida a cuanto ve: la falta de fantasía es la muerte del poeta.

PROYECTO Y RETÓRICA

• 1. ATMÓSFERAS GLOBALES

Las ciudades

Hoy, vivir en las grandes ciudades es todavía un desafío. Si por un lado facilita y privilegia la operacionalidad de las dislocaciones frente a la monotonía, donde el factor tiempo es relevante; por otro, condiciona y limita fuertemente una calidad de vida deseada, donde el factor calma es sonado. Las ciudades ya no son aglutinadoras de fábulas psico-sociales, de promesas hacia un mundo nuevo; ellas son ya los palcos rápidos y frenéticos de una ansiedad más o menos deseada de regreso al campo. Actualmente, asistimos curiosos a este movimiento. Las nuevas familias, formadas por jóvenes parejas que nacieron y crecieron proyectándose hacia una serie de sueños desvirtuados y arbitrariamente asimilados, garantizados por la modernidad, proyectan sobre sus hijos el deseo de una calidad de vida marcada por el regreso al campo, a lo natural, a las respuestas objetivas de sus preocupaciones. Es una realidad actual de un fin de milenio en la que se da el sueño por la casa de campo, buscando ese retiro contemplativo en el que el hombre moderno se equilibra física y emocionalmente.

• 2. ATMÓSFERAS LOCALES

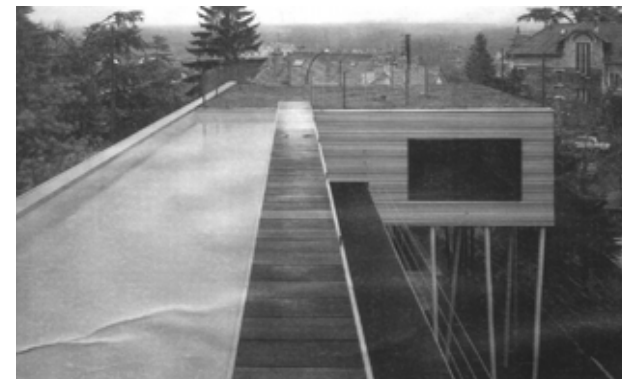
La casa unifamiliar

En el intervalo de su radicalismo, las atmósferas anteriores permiten que surja una nueva situación que parece ser próxima a un ideal- la casa de familia, entre la ciudad y el campo: sin dejar de estar lo suficientemente cerca de la ciudad, como para dejar de prometer una calidad de vida siempre esperada. La arquitectura doméstica, siendo un campo de experimentación que resume de modo fundamental la problemática arquitectónica, es también "el ejercicio que mejor representa el hecho de vivir, y, por eso, podrá ser analizada como un ejercicio modelo.

• 3. VILLA DALL'AVA

Atmósferas globales

La Villa Dall'Ava (1991) de Rem Koolhaas/OMA en St. Cloud, Paris, es un ejemplo significativo y muy actual que asienta sobre los valores y las situaciones señalados anteriormente. Las propias declaraciones de su autor, referidas en el artículo "The Terrifying Beauty of the Twentieth Century" (v. Rem Koolhaas y Bruce Mau, S, M, L, XL, ed.010 Publishers, Rotterdam, 1995.) son claras en cuanto a su aguda observación de la problemática de la ciudad. Partiendo siempre de un análisis sobre la realidad representada, descubre, incluso en situaciones que nos pudieran parecer irrelevantes, lo que considera ser fundamental para lanzarse a una aventura que va fabricando fantasías. Afirma en el mismo texto que "en Europa se ve por todas partes una crisis", y que por lo mismo por lo que "las formas pueden ser descubiertas en las nubes, es posible transportar este paisaje dando lugar a un emocionante espectáculo lleno de inventiva y que se vaya leyendo con la misma concentración con la que se lee un mapa de una isla del tesoro que sustenta ricas promesas". Como método, propone "una estimación sistemática de lo que existe, un bombardeo de especulaciones que afecta hasta los aspectos más mediocres, con una carga ideológica y conceptual, regresiva", algo así como un "inventario clínico", o sea, la complejidad de la interpretación contextual. Este es una de los mecanismos que Rem Koolhaas utiliza para alterar la realidad, redescubriéndola.



En esta forma de interpretar destaca, de una forma global, aquello que aparentemente se nos presenta en la concepción del aspecto figurativo de la

Villa Dall'Ava. La casa sustenta una imagen "vernácula metálica" como si de carrocería de tren o una a roulotte, de dos contenedores navales que podrían estar perdidos en las diques de cualquier ciudad portuaria (su pasión son los diques de Rotterdam), unidos por un acuario simultáneamente transparente y opaco; Algo que se aproxima a una supuesta arquitectura vernácula y cosmopolita de no-autor, en collage de objetos reciclados (los materiales: las chapas metálicas ondulantes; las portadas deslizantes en bambú), realizada por los grupos o tribus que habitan en las aldeas/zonas periféricas de las grandes ciudades (los bidonvilles parisienses). Su valor figurativo reside en esta asimilación de algo prejurativo pero muy actual, que los saludables habitantes de las ciudades modernas presencian diariamente en su vida urbana; el destaque de cualquier cosa que estaba allí, pero sin mostrarse como un hecho evidenciar. Se nos presenta también una interesante propuesta alternativa a la analogía directa del tema 'vernacular' que inconscientemente se pasea en la memoria de aquellos que sueñan en construir su casita de campo- un esfuerzo por comprender y analizar las razones que dan esos clientes que rechazando lo que les recomiendan los arquitectos, construyen solos, con el sabor de sus voluntades más íntimas su casa de montaña suiza. Y es que los clientes de esta Villa Dall'Ava enviaron al arquitecto una carta desesperada diciéndole que "usted es nuestra última oportunidad", en una carta muy apasionada sobre la arquitectura.



El propio autor demuestra su figurativismo al encararse con las ciudades modernas cuando afirma que su planteamiento es "el inverso de la relación figura-tierra, anulando la capacidad que pueda o no tener el vacío de constituirse como figura. Esta situación puede refrescar la mirada para que se vea la arquitectura o un planteamiento cualquiera haciendo pasar una tabla rasa entre casa y el terreno de manera que la casa se entienda como única figura.

• 4. VILLA DALL'AVA

Atmósferas locales

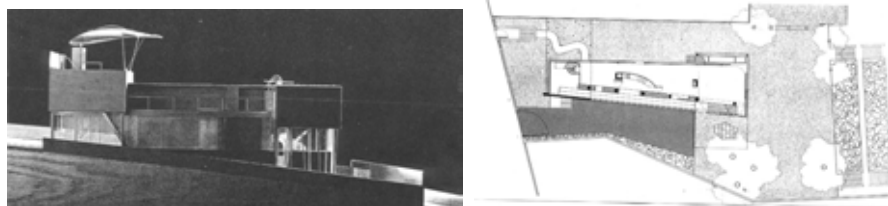
El terreno concreto en el que se implanta la casa, es utilizado como argumento para que la casa se transforme en un objeto aislado y descontextualizado, pero de tal forma que describa su envolvente. La relación de la casa con la naturaleza (o la construcción natural), será hecha no de forma directamente retiniana sino que es necesario entender a partir de su forma final el proceso descriptivo-conceptual de descripción de la naturaleza- el uso de la figuración del concepto aplicada a la especificidad y complejidad del terreno. A través de un análisis minucioso y articulado del lugar, Rem Koolhaas asimila los condicionantes de las normas existentes y observa las pre-existencias, sobrevalorizándolas; en un proceso metafórico análogo al elaborado en la temática anterior, pero, en este segundo paso ya hay un combate aislado del arquitecto que figura en el objeto final de las memorias invisibles y subjetivas que pretende como continuidad conceptual entre arquitectura y naturaleza.



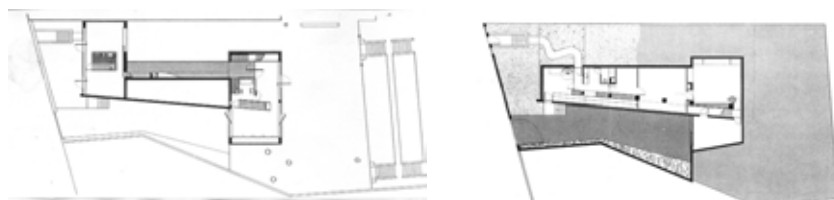
La zona del terreno es descrita por Rem Koolhaas como un Monet. Posicionado en la colina de St. Cloud, se abre con vistas sobre París y el valle del Siena, cerca del Bois de Bologne y de La Défense; la torre Eiffel es una referencia axial, y dos casa próximas de Le Corbusier que son intimidantes, (Maison La Roche Jeanneret de 1923 y Maison de Weekend, 1935- la primera, un ejemplo mito de la arquitectura de los años 20 o una concepción purista de la era de la máquina, la segunda, la tradición revisitada a finales de los años 30, con espíritu renovador de lo vernacular. La alusión del autor a estas dos obras de Le Corbusier, podría también haber tenido algún peso en la opción temática/figurativa de la Villa Dall'Ava- una modernidad y una tradición sintetizadas. El cliente (un matrimonio con una hija) pretende una casa de vidrio con una piscina en la azotea, que para el autor es un contrasentido. Les gustaría también que la casa tuviese

continuidad con el jardín a través de una sala abierta, y que funcionase con dos zonas independientes de las habitaciones.

La parcela salva un desnivel entre dos calles y está rodeada lateralmente por casas muy pintorescas del siglo pasado.

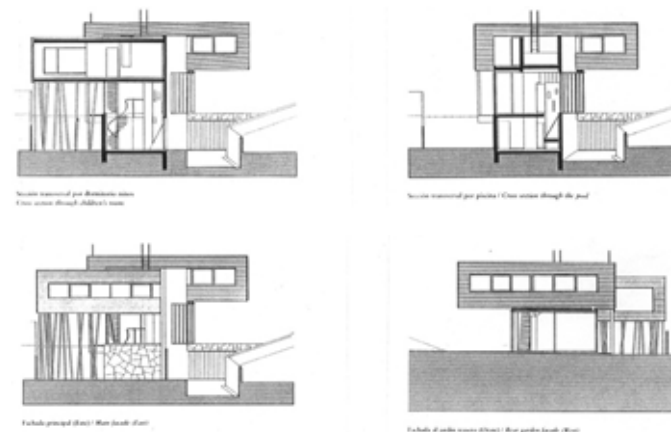


Al arquitecto le gustaría que la casa no ocultase la continuidad visual del terreno, y que el declive preexistente se sintiese siempre, manteniendo una continuidad visual. La casa se alarga según el sentido del declive y su planta se ensancha a medida que el terreno se vuelve más amplio. "La mínima impresión de construcción sobre el terreno" que respeta la diminuta dimensión del terreno en esta zona, muy alejada del área de la casa. Su posición centralizada y estrecha permite que los muros de las propiedades colindantes sean entendidos como paredes exteriores de un espacio interior o de referencia que protege y da privacidad a un mundo muy especial; incluso el muro exterior, "pompeiano" y anaranjado, que va desde el terreno hacia la calle, se ha respetado, introduciéndose apenas un gran portalón metálico de acceso al garaje.

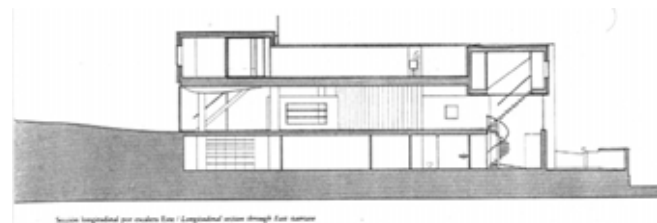


El estanque trapezoidal esta revestido de tal manera que parece como si la forma emergiese espontáneamente de la tierra, pero sólo hasta el nivel donde el nivel superior del pavimento de la sala alcanza al terreno natural (una situación idéntica pero inversa a la propuesta por Mies Van Der Rohe en la Casa Tugendhat, 1929 gracias a este recurso la caja de vidrio pretendida se formaliza). Esta relación con el terreno es todavía más intensa cuando los °espacios en planta sótano, totalmente enterrados (debajo de la sala) tienen efectivamente el contacto más directo con la naturaleza, y son el único lugar de

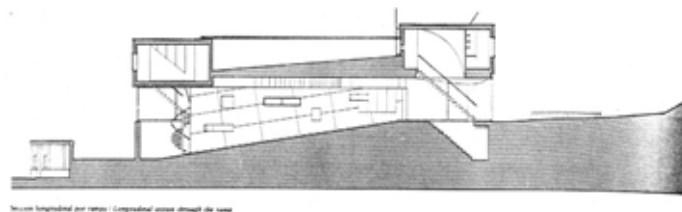
la casa desde donde no se ven las construcciones vecinas; apenas una ventana del techo lanza una tangente visual a la casa y se proyecta hacia el cielo.



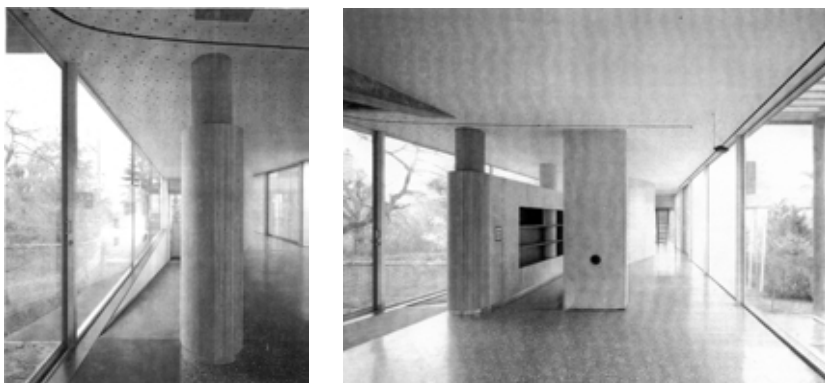
Dos cuerpos paralelepípicos rematan superior y asimétricamente los límites de la forma trapezoidal, paralelos a las curvas de nivel, donde se colocan las dos habitaciones independientes. El cuarto que mira hacia la parte trasera avanza de forma libre, y en su parte lateral es acompañado volumétricamente por algunos árboles pre-existentes que sufrieron métodos especiales de fertilización para sobrevivir. Por otra parte, el cuarto que da al frente de la casa se asienta sobre unos pilares finos y desarticulados que metaforizan a la manera Aaltiana (especialmente en la Villa Mairea, donde algunos pilares son metáforas de los troncos de los abetos del bosque circundante) dando lugar a una simulación presentida de una simetría invisible. Son los dos volúmenes de los cuartos que intensifican la profundidad del campo terrestre, y es ya en su interior cuando las aperturas horizontales permiten las vistas abiertas hacia París, prolongando el campo aéreo.



En su interior, el recorrido de uso de los espacios y las secuencias visuales propuestas permiten también asistir a la evolución de esa relación de la casa con su contexto natural. La rampa es el elemento crucial de esta promenade, acompañando constructivamente el declive del terreno.

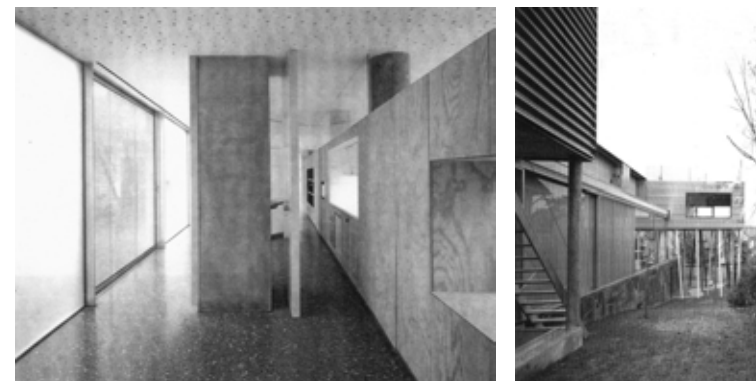


Por un lado, asistimos frente a la aparición de un jardín al fondo; y por otro, asistimos a la aparición del declive del terreno, la sala por su parte aparece por el interior, perforada por las aperturas mínimas de la pared en madera (Rem Koolhaas afirma que cuando fue colocado un ramillete de flores en la ventana de la cocina pareció como si toda la casa se transformase en una forma gigantesca para un ramo de flores)



En la sala o zona social, el desvío de la pared lateral intensifica la relación visual con su fondo. En la parte trasera de la casa, su apertura alarga el campo de visión hacia el exterior, refiriéndonos tanto hacia el exterior como hacia el exterior inmediato a nosotros. En este punto es importante que se señale la presencia de

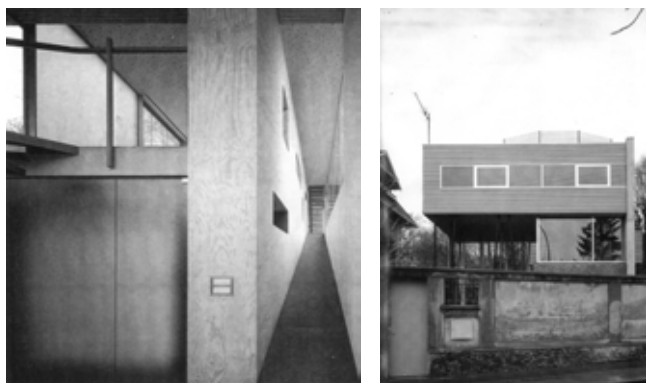
dos puertas de vidrio que se deslizan en esquina haciéndola desaparecer y que enfatizan la ausencia de límites que proponen por la desaparición casi total de toda la construcción; como si en este momento la casa dejase simplemente de existir, y el jardín/terreno natural volviese a su esencia/presencia original. Referido esto a la especulación máxima que la posición de esta esquina es la razón no visible de una simetría desvirtuada porque se opone en eje visual diagonal a la pared lateral también inclinada. Hacia la calle, su cierre estrecha el mismo campo de visión, ofuscado por la pared curva y ondulante de la cocina (de nuevo la propuesta espacial de Mies en la Casa Tugendhat; la zona de almuerzos curva en madera), fijando el campo de visión desde un punto perspectivado y longilínea torre Eiffel) prometiendo simultáneamente que la sala se proyecte espacialmente hacia el límite posible del horizonte. En las habitaciones, los espacios funcionan como unidades autónomas. Sus habitantes se encuentran en la sala inferior o en el pasillo-balcón al aire libre, que refleja en esta simulación de prohibición por su exterioridad sobre el carácter existencial del individuo_ la duplicidad entre lo colectivo y lo individual llevado a su extremo.



La necesidad de interpretar esta obra no se contunde con ningún tipo de descripción, simplemente se recubre por el hecho de ser una propuesta de un nuevo concepto de habitar. Un habitar que describe por su uso espacial, las reflexiones sociales de su autor y la especificidad del lugar.

Las lecturas de la construcción natural tal como se nos presentan las características del programa son asimiladas y refiguradas. Se vuelven en pretextos conceptuales según los cuales la casa se afirma: lo que para muchos serían limitaciones, para Rem Koolhaas son realidades de las cuales se podrá sacar partido. Pone en evidencia estos factores y lee en lo que se presenta

como visible lo que podrá ser posteriormente leído en la invisibilidad representada. En esta obra se aprende la forma de forma natural, terminando en una nueva propuesta formal. De un modo reductor, podríamos decir que el gran muro oblicuo en hormigón es el gesto/elemento que resume activamente la actitud del autor: corta enérgicamente el terreno, señalando con una nueva acción; interpreta el declive del terreno: transformándose en un segundo motivo para que la casa se revele hacia el exterior y muestra, por la utilización de su espacio interior, su envolvente; sume las normativas legales vigentes de distancia la límite del lote e irónicamente las utiliza como argumento, recupera el sentido histórico de los muros preexistentes del límite de las propiedades, fundamenta como herencia adquirida por esta situación la estrategia formal del muro, muy Miesiana y neoplástica, admirada por el autor; presta homenaje simbólico al destruido muro de Berlín; sustenta el peso de los cuerpos superiores perpendiculares que transportan una carga vernacular y figurativa de los bidonvilles parisienses.



La Villa Dall'Ava promete ser una nueva manera de abordar el espacio de la casa, arrastrando consigo una interesante ficción social que su autor transporta a las lecturas personales que hace del momento actual- sus "atmósferas globales". La casa ya no destruye la casa tradicional a la que estamos acostumbrados pero sí a otro tipo de casa tradicional, más exótica, como una presencia incómoda de las grandes ciudades.

La casa no sea aísla ni recoge sola su alrededor sino que mimetiza, como un animal que se adapta a las condiciones de un determinado ambiente, una imagen publicada de una exótica jirafa que se pasea en el jardín de la Villa Dall'Ava será la mejor forma para visualizar esta situación.

• 5. ATMÓSFERAS PERSONALES

Los tiempos que corren

Existe un despertar de una espiritualidad que apela a las emoción como factor decisivo de las acciones del hombre. Existe una necesidad romantizada de reconducción de los valores morales y materiales de las tradiciones, ya no encaradas como analogías literarias sino como procesos metafóricos transfigurados. Existe una saturación de abstracción que se va encerrando en sí misma, convirtiéndose en puro formalismo, poco familiar.

Surgen ahora palabras como humanismo, profundidad y expresión. Devolver a la abstracción la relación como la realidad que ha perdido.

Decir no al gesto sugestivo, al concepto aislado, a la simple subjetividad. Se recogen fragmentos de cosas que nos rodean. Van tomando cuerpo en esencias vagas sobre las cuales se proyectan sus deformaciones quizás en búsqueda de la realidad que ha perdido.

Decir no al gesto sugestivo, al concepto aislado, a la simple subjetividad. Se recogen fragmentos de cosas que nos rodean. Van tomando cuerpo en esencias vagas que sobre las cuales se proyectan sus deformaciones. Ya no son las formas ideales ni sus fragmentos sino cuerpos que nos describen historias envolventes. Producen acontecimientos.

Procuramos con todas nuestras fuerzas una ligazón física y táctil con el mundo. Desilusionados con la crisis de valores que nos rodea, nos limitamos a contemplar. Aislados, nos calentamos con el confort del fuego y de la madera y soñamos con la elevación moral.



BIBLIOGRAFÍA

KOOLHAAS, REM; MAU, BRUCE. "The Terrifying Beauty of the Twentieth Century" en S, M, L, XL, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.

MUNTAÑOLA T., JOSEP. *Topogénesis Uno: ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1979, 218 p.
□ *Topogénesis Dos: ensayo sobre la naturaleza social del lugar*, Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1979, 160 p.
□ *Topogénesis Tres: ensayo sobre la significación en la arquitectura*, Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1979, 208 p.
□ *Retórica y arquitectura*, Hermann Blume, 1990, 94 p.

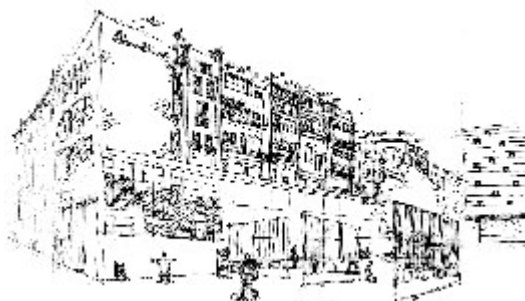
Khôra 7

DIALOGÍA SOCIAL Y ARQUITECTURA.

ANA RODRÍGUEZ PASTRANA

Arquitecta: I.T.E.S.M.

Doctorado: Texto y contexto cultural en el entorno del proyecto. U.P.C.



REFLEXIONES

“Leer un lugar significa comprender lo que ocurre, ha ocurrido o puede ocurrir en él; lo que nos dice cómo debemos comportarnos y en qué medida ese lugar está relacionado con otros lugares”.

Bajo esta premisa se inició la investigación: descubrir la percepción del muro. El muro que para cada uno de nosotros puede tener una connotación particular. Dicho elemento pertenece a esa lectura del lugar, del intersticio entre el Raval y el MACBA. Dado que no pertenece directamente a la plaza, podríamos decir que corresponde al límite visual que nos marca punto final en la lectura del entorno, un remate visual que intenta desvincular dos ámbitos, dos mundos que interactúan pero no se integran.

Lo más complicado fue intentar definir el muro, que más allá de ser un elemento arquitectónico se convierte en una barrera, en un límite, en un filtro e inclusive en una máscara. Pero la raíz de ese intento no consiste en analizar el elemento por sí mismo, sino en entender qué es lo que le hace ser diferente a cualquier otro y qué nos transmite al estar bajo ese contexto tan particular. Dicho contexto sería el “ecosistema cultural del Raval”, tal como lo llamaría Arcadi Espada, donde existen tótems que dan pie a la transformación del sitio, intentando dar una imagen, significados, funciones y usos a la zona bajo la bandera de higienización urbanística. De ahí que pudiéramos preguntarnos si la existencia de un muro hace “impermeable” a la plaza y el MACBA ante un barrio, que por su complejidad, no nos permite una lectura a primera vista, sino que nos involucra a observar, escuchar y entender la diversidad de culturas que conviven y que intentan encontrar una identidad colectiva.





De ahí la importancia de reconocer dentro de la lectura de un lugar, la historia, como un elemento a tomar en cuenta y a ser recuperado para obtener la esencia y la lógica implícita de un espacio o lugar a proyectar. Consistiría en definir las huellas que transmiten una inercia en el comportamiento y evolución espacial, fruto de la convivencia, de los sucesos históricos y del paso del tiempo. He de reconocer que esta opinión es personal, y quizás un tanto intuitiva, pero creo que basándonos en el reconocimiento de las características evolutivas, se puede llegar a un resultado proyectual mas honesto y vinculado con el entorno sobre el cual se trabaja. Si bien las intervenciones arquitectónicas tienen una temporalidad, sería interesante estudiar más a fondo la integración entre dos épocas arquitectónicas que tendrán que cohabitar y si es necesario hacer evidente el contraste de sus diferencias, lo cual en un momento dado puede ser enriquecedor. Tal como diría Italo Calvino: No debemos correr el riesgo de ver transformada la ciudad en una única ciudad en la que se pierden las diferencias.

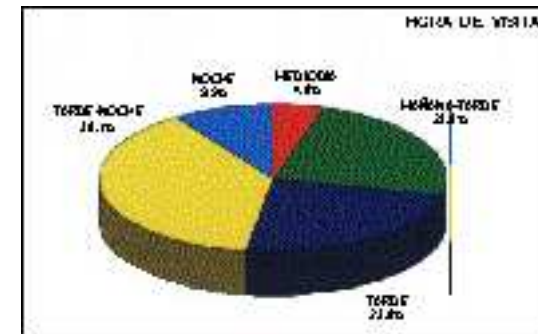
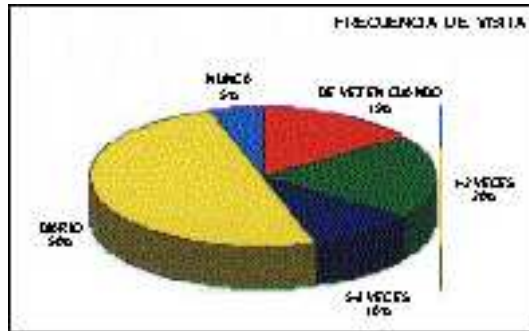
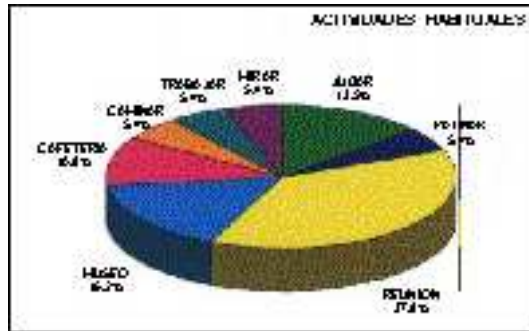
Ahora bien, en el caso del muro que nos atañe, he de reconocer que si por principios de seguridad se tuvo esa respuesta, fue quizás por motivos de intentar delimitar físicamente el uso del espacio, enmascarando con un telón aquello que no se deseaba hacer notar. Sin embargo, y para nuestra sorpresa, el muro no es ningún límite, no oculta, solo maquilla la realidad, como en una obra de teatro, donde se debe simular un gesto para poder transmitir la emotividad que se requiere. Qué ocurriría si esa máscara o maquillaje se eliminara y se permitiera mostrarse tal cual a una colectividad que llena de vida el lugar?. Quizás podríamos asombrarnos al descubrir lo que Italo Calvino decía al referirse a las ciudades ocultas: "...a cada segundo la ciudad infeliz contiene una ciudad feliz que ni siquiera sabe que existe."



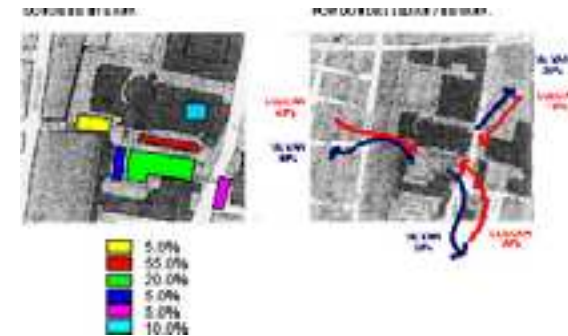
REPORTE DE INVESTIGACIÓN

He de señalar que las reflexiones que he presentado anteriormente provienen de una investigación de campo cuyo objetivo principal era el de definir la percepción y el posible significado que el muro tiene para aquellos que de una u otra forma viven en la zona, visitan esporádicamente o transitan por la plaza. Para ello se elaboró una encuesta que se dividía en tres partes:

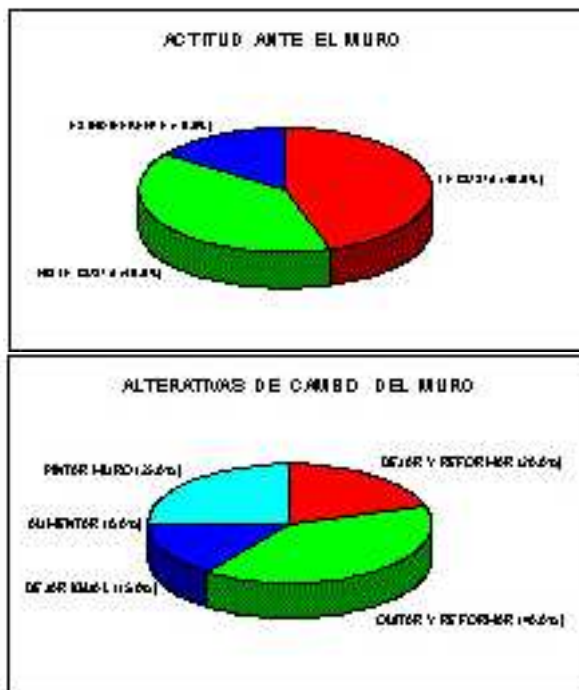
- La primera incluía desde la frecuencia y hora de visita a la plaza, las actividades realizadas habitualmente, indicando la edad y nacionalidad del encuestado.



- La segunda parte intentaba analizar los desplazamientos dentro de la plaza y las características que motivaban la visita a la misma.



- Finalmente, la tercera parte consistía en cuestionar al individuo sobre el muro, las razones por las cuales se formaba una opinión al respecto y un análisis de las posibilidades de modificación del lugar, presentando tres alternativas gráficas.



Por otro lado, se enriqueció el aspecto estadístico con entrevistas a los vecinos que viven en la parte posterior al muro, lo cual proporcionó el punto de vista de los afectados directamente.

Los resultados de la investigación nos permiten adoptar a cada uno de nosotros una posición personal y única que depende en gran medida de nuestra sensibilidad. Por tanto, a manera de conclusión puedo decir que la presencia del Raval no se puede negar ni ocultar. Es cierto que existe un grado impresionante de complejidad al tomar decisiones de diseño en una zona donde la diversidad cultural forma parte esencial de la constitución del lugar. Pero también es cierto que ahí radica la riqueza y belleza del barrio, esa mixtura

genera una identidad colectiva, proporcionando el escenario ideal para fortalecer las condiciones en que el "ecosistema cultural" se desarrollará.

Así pues, de acuerdo a las entrevistas y encuestas, existe un gran interés por mejorar el aspecto del barrio, rehabilitando los edificios. Lo que la gente pide es que la calidad espacial que se ha proporcionado en la plaza se vea irradiada hacia sus viviendas. Respecto al muro la mayoría opinó que sería mejor hacer evidente lo que existe, eso sí, mejorando su aspecto, y del mismo modo, dando dignidad a esa gran fachada que se generaría si se desenmascarara la realidad. Por tanto, no ocultemos la cara bajo una máscara que no permite ver los gestos de una interesante diversidad social del sitio.

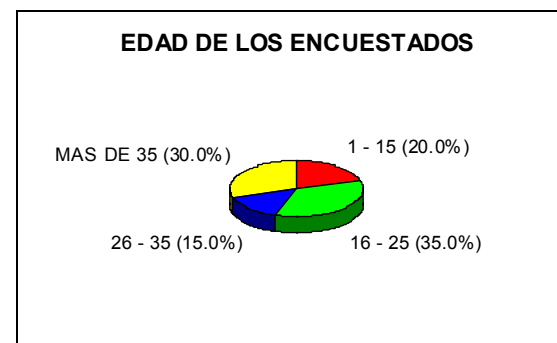
• **ANEXO AL REPORTE DE INVESTIGACIÓN.**

Algunas conclusiones que se deben añadir al reporte entregado anteriormente son las siguientes:

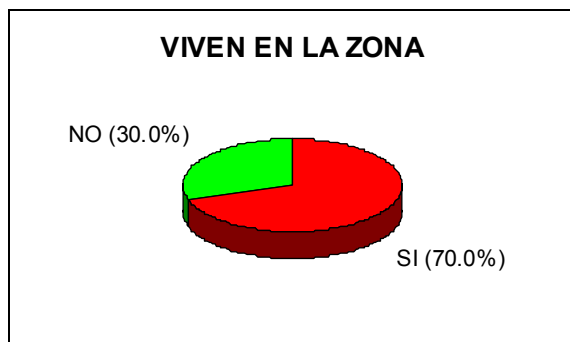
- Dentro de las encuestas y entrevistas existía un aspecto respecto a la percepción del muro muy importante, ya que cuando se les preguntaba por el muro, la gente entendía el mural, es decir, no todo el muro sino solo ese fragmento.

- Se emplearon fotomontajes para facilitar la percepción de las propuestas que se hacían respecto al muro que se incluyen al final de este reporte.

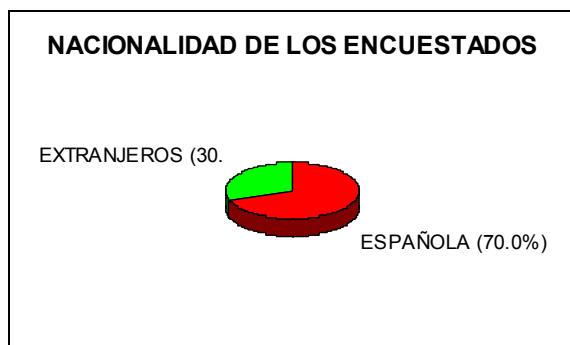
- Los grupos de encuestados se dividieron por edades de la forma siguiente:



- Respecto a si vivían o no en la zona, se encontró lo siguiente:



- Respecto a la nacionalidad, solo se dividió entre españoles y extranjeros:



- En cuanto a la nacionalidad de los encuestados podríamos decir que:

	VIVEN EN LA ZONA		NO VIVEN EN LA ZONA
	DETRAS DEL MURO	SOLO USAN PLAZA	
ESPAÑOLES	A	B	C
EXTRANJEROS	D	E	F

A. Los españoles que viven en la zona y detrás del muro opinaban que se debería de quitar el muro y abrirse a la plaza del museo, rehabilitando los edificios con lo cual se tendrían dos accesos, uno por la calle Joaquín Costa y el otro por el lado del muro.

Las conclusiones anteriores se obtuvieron a raíz de la entrevista, sin realizar encuesta directamente con los afectados que viven en la parte posterior del muro. Se contó con una heterogeneidad de individuos:

1. Un dueño de una librería, que añadió que se debía de recuperar el valor de la zona, rehabilitando no solo la parte que quedaba del lado del MACBA, sino que también las calles aledañas pues hace varios años era una zona comercial muy apreciada y con un encanto especial.
2. Las maestras y dueñas de una escuela que se encuentra detrás del muro pero donde se eleva mucho más, por lo cual, a pesar de utilizar todo el edificio no tienen ni siquiera vista al museo desde esa altura.
3. El dueño de un bar (este fue un dato que nos dieron los vecinos del lugar), que intentó que se le permitiera tener un acceso por la plaza que se generaba junto al museo, pero no se le escuchó y simplemente se puso el muro.

B. Españoles que viven en la zona pero solo usan la plaza: comentaron que se deberían rehabilitar los edificios, y de ser posible quitar el muro. Con la condición de que se cuidara la imagen evitando que colgaran la ropa de ese lado, pues generaría un mal aspecto.

C. Españoles que no viven en la zona. Argumentaban que se debería quitar el muro, que no había razón de ocultar los edificios del barrio que existían. Y por otro lado, si no se pudiera quitar el muro las opiniones eran divididas: respecto al mural los más jóvenes (16-25) querían que se pusiera un graffiti similar al que estaba, mientras que los mayores o algunos jóvenes eran partidarios del mural a pesar de que no comprendieran su significado. Algunos opinaban que se debería de pintar o cambiar el aspecto del muro en el último de los casos, ya que así daba un aspecto de estar en construcción o inacabado.

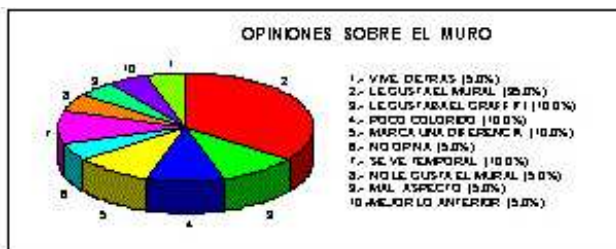
También estaban los que trabajaban en el MACBA que opinaban que estaba perfecto el muro, que se debía dejar pues era una frontera con lo feo del barrio, que incluso implicaba una estratificación social y espacial, una persona hizo la similitud con el muro de Berlín.

D. *Los extranjeros que viven detrás del muro.* Se quejaban de no tener luz y aire, así como del estado de los edificios, tanto en su aspecto exterior como en el interior. Pero estaban convencidos de que el muro no podía ser quitado, y simplemente opinaban que estaría muy bien que se hiciera, pero no visualizaban que tendrían contacto directo con la plaza, solo que sus viviendas mejorarían en cuanto a iluminación y ventilación.

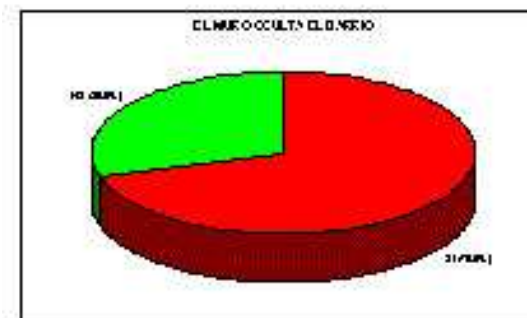
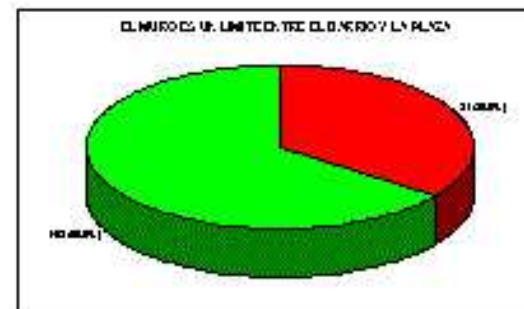
En este caso también se contó con entrevistas directas y no con las encuestas simplemente, contando con la opinión de una familia filipina que vivía en uno de los pisos inferiores, pero reconocía que mas arriba ya no tenían tanto problema.

E. *Los extranjeros que no viven detrás del muro, solo usan la plaza.* La mayoría veía el muro como un elemento más de la plaza, no notaban que se separara el barrio, sin embargo creían que para mejorar había dos alternativas, que se arreglara la parte superior de los edificios, es decir lo que se alcanza a ver sobre el muro, o en el caso mas utópico y lejano, que se quitara el muro y rehabilitaran los edificios, pero lo veían muy lejano e irrealizable. Se notaba un cierto aire de conformismo y de que no les molestaba la existencia del muro, porque solo usaban la plaza para llevar a sus niños a jugar.

En cuanto a los niños he de señalar que se involucraban mucho con las actividades de la plaza, que el muro lo veían como un elemento al que le faltaba color, donde el mural no lo entendían y preferían el graffiti, otros opinaban que se debería quitar y mejorar las fachadas para que se vieran mejor los edificios. Sin embargo hacían hincapié en que les gustaba lo nuevo del museo y que les gustaría tener nuevamente canchas de fútbol, voleibol, etc. para poder jugar, y que a pesar de que en la plaza que está frente a la Casa de la Caridad existen dichos equipamientos prefieren jugar frente al MACBA.

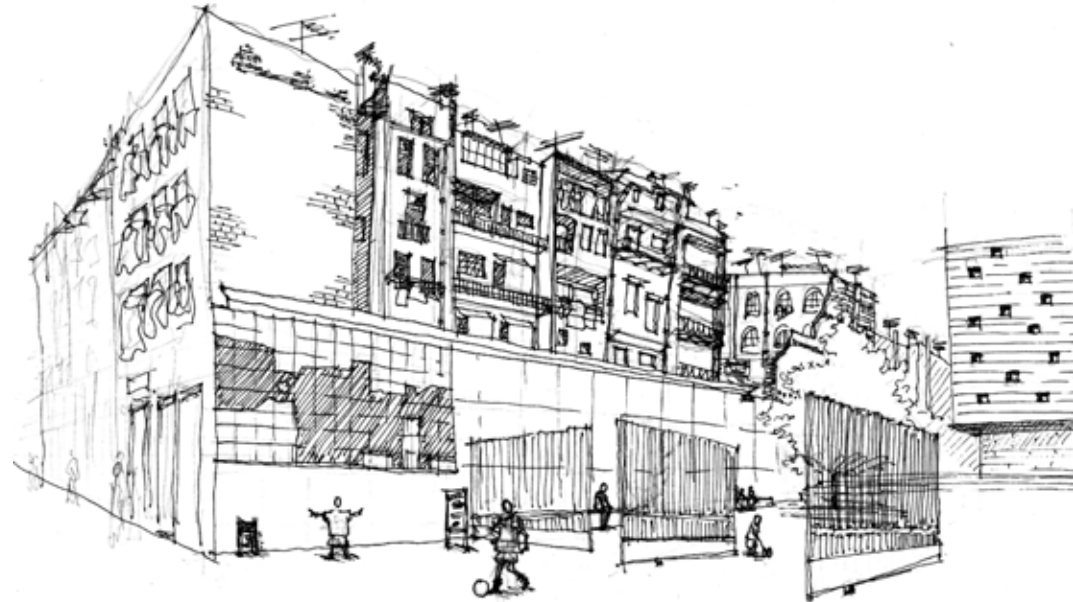


F. *Los extranjeros que no viven en la zona.* Les era indiferente el muro, lo que realmente les atraía era la ubicación de la plaza y su amplitud, así como lo nuevo del museo.



BIBLIOGRAFÍA

- MUNTAÑOLA T., JOSEP. *La arquitectura como lugar*, Ediciones U.P.C., Barcelona, 1996.
- *Topogénesis Uno: Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979.
 - *Topogénesis dos: Ensayo sobre la naturaleza social del lugar*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979.
 - *Topogénesis tres: Ensayo sobre la significación en arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1980.
 - *Comprender la Arquitectura*, Editorial Teide, Barcelona, 1985.



MARIA ELLA CARRERA CARAZA

Arquitecto: I.T.E.S.M.

Doctorado: Texto y contexto cultural en el entorno del proyecto. U.P.C.



INTRODUCCIÓN

La idea de una sociedad siempre más compleja y fraccionada, constituye la base para la elaboración de un nuevo modelo general, de un sistema más flexible y abierto.

La civilización post-industrial señala el inicio de una reestructuración productiva a gran escala, basada en la introducción de la electrónica, en las grandes cadenas de ensamblaje y en la administración de almacenes. Esta dio lugar a la realización de una *serie diferenciada*, como primera respuesta a la demanda de un mercado siempre más fraccionado e inconstante. De la utopía de una sociedad programada se pasa a la utopía de una complejidad controlada; del poder del ciudadano se pasa al poder del consumidor. Un sistema de libre mercado en el que no hay alternativas, en donde no existen espacios, un sistema que no puede ser detenido; un mercado en el que las leyes y los modelos deben ser continuamente revisados si no se quiere que se produzca una crisis social y ambiental definitiva.

Buscando escenarios posibles que surgieran de una relación, encontré un proyecto que plantea una dialogía entre lo rural y lo urbano, entre la ciudad y el campo, entre lo real y lo posible, entre lo agrícola y lo electrónico. Un proyecto urbano alternativo que plantea una posibilidad partiendo de una realidad, en la búsqueda de nuevos modelos débiles de urbanización como una condición extrema de la liberación de la arquitectura de sí misma. Un urbanismo que se regenera porque se propone como una transformación permanente proyectada. El proyecto se convierte entonces en uno de los instrumentos de esta reforma permanente.

Agrónica¹: modelo experimental urbano realizado en Domus Academy por un grupo encabezado por el arquitecto italiano Andrea Branzi.²

¹ **MANZINI, ENZIO**, *The Solid Side: Metropoli Simbiotiche. Agronica*. Branzi, Andrea; Donegani, Dante; Petrillo, Antonio; Raimondo, Claudia. (Curado por Marco Susani). V + K Publishing, Naarden, Holanda, 1995, 100-120 pp.

² **BRANZI, ANDREA**, *Diseñador, arquitecto y crítico*. Hasta 1974 fue miembro de Archizoom Associati. En 1983 fue uno de los fundadores de Domus Academy. Autor de varios libros sobre diseño y colaborador en revistas como Domus, Interni, Casabella y Modo.

LA CRISIS DEL CONCEPTO DE CALIDAD

La crisis del concepto de cualidad³ invade la cultura del proyecto europeo, sea arquitectónico como de diseño, en el sentido que parece vaciar el sentido de innovación, en el momento preciso en el que la demanda reformista pide urgentes propuestas alternativas a modelos de desarrollo en grave dificultad de gestión. La composición arquitectónica, basada en la formación de organismos expresivos cae en crisis: la búsqueda inútil de nuevos lenguajes, en el momento en el que cae la referencia cualitativa, deja el puesto a una concepción diferente del proyecto: un proyecto donde el territorio y las estructuras (a micro y macro escala) coinciden, siguiendo el concepto Andrea Branzi llama “espacio relacional”.

En el espacio relacional predomina la cuestión de las relaciones que éste permite, de las funciones que se pueden realizar, de las informaciones y de los filtros que se pueden activar. Cuando se habla de un espacio relacional se entiende un espacio integral en el cual las categorías de dimensión del proyecto urbano, arquitectónico o de diseño son superadas de frente a procesos donde la pequeña y la grande escala coinciden sin distinciones disciplinarias: como el título del libro de Rem Koolhaas: “Small, Medium, Large, Extra Large”⁴ son las únicas categorías (de dimensión) que quedan en juego. El espacio relacional no se deriva de un proyecto unitario, sino de la estratificación de proyectos, y de la consciencia de la caída definitiva de los sistemas figurativos (y narrativos) de la arquitectura en cuanto a tal.

Las características de este espacio no son de naturaleza estética, ni de composición, ni narrativas, sino precisamente “prestacionales”: “prestacionales” no quiere decir funcionales según la vieja definición de los pragmáticos, que separaban las cuestiones estéticas de las funcionales. En el espacio relacional esta distinción no cabe: la estética es parte de la función del proyecto, como las cuestiones funcionales son parte de la estética del mismo.

Un espacio por lo tanto definido por un sistema de servicios territoriales y locales, que corresponden a campos de energías proyectuales débiles, capaces de producir pequeños movimientos tectónicos; hipertextos metropolitanos dentro de los cuales *los singulares episodios* proyectuales pierden gran parte de su identidad.

³ **BRANZI, ANDREA.** *La Crisi della Qualita.* Edizioni della Battaglia. Palermo, Italia, 1996, p. 301.

⁴ **KOOLHASS, REM, O.M.A. Y MAU, BRUCE.** *S,M,L,XL,* The Monacelli Press, 2da. Edición. New York, 1998.

El espacio relacional no está constituido de una zonificación funcional, sino que nace de la fluidificación de esta zonificación producida por la instrumentación electrónica y de su multiplicidad relacional. metropolitano e informático, fluido e incontenible.

HISTORIA-----URBANISMO-----UTOPIAS A FUTURO

Todos los lugares son iguales, por que los códigos estilísticos legados a las funciones especializadas (habitar, trabajar, producir, viajar, negociar), se están fluidificando, produciendo un sistema de no lugares como los llama Marc Augé.⁵, de bajo nivel de identidad, pero de gran flexibilidad de uso. El espacio relacional por lo tanto se debe entender como un sistema difuso de incubadores en los que se pueden actuar y desarrollar actividades productivas y relacionales nuevas: un espacio donde el público y el privado, la producción y el tiempo libre se integran en una especie de territorio flexible, privado de reconocimiento figurativo, pero rico de potencialidad de servicio. Dentro de este espacio el proyecto actúa según estrategias privadas de una visibilidad global, pero estrategias capaces de articularse por el diseño de servicios, de interfaces, de microclimas, pero también de las macro programaciones y de la política. Esto consiste en la creación de nuevos enlaces (links) dentro de redes relacionales que se encuentran sobre el territorio.

El espacio relacional nace de la superación del concepto de complejidad dentro de un sistema discontinuo pero monológico. Un espacio en el cual la diferencia entre proyecto y no proyecto tiende a desaparecer, y la sociedad post-industrial afronta lo que ya hoy es el grave problema del futuro debido a la sociedad de masa, donde las minorías reaccionan violenta e incontrolablemente: capaces de provocar revueltas ecológicas pero también autoritarias.

MUTACIÓN ESPACIAL = HÍBRIDO

⁵ **AUGE, MARC.** *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Editorial Gedisa, S.A. Barcelona 1996, p. 181.

LA LÓGICA DE LO INDETERMINADO

Al final del siglo, la ruptura de todos los sistemas duales no es sólo el efecto de las mutaciones tectónicas, sino la causa de un gran disturbio.

“Hace veinte años, yo mismo sentí el fin de las certezas que la crisis de la modernidad implicaba (estas estaban basadas en la contraposición entre el bien y el mal, el todo y el nada, la vida y la muerte, el cuerpo y el alma, la belleza y la fealdad), para abrir un futuro en el que las categorías intermedias como la del mediocre, lo genérico, lo indeterminado, lo esfumado, lo húmedo, habrían producido las mejores condiciones ambientales para un proyecto híbrido por las energías débiles de una civilización electrónica, guiada por un conocimiento superficial y sensitivo del mundo”.⁶

La hermenéutica débil no es capaz de explicar ni la muerte de Dios ni su resurrección, y acepta esta indeterminación como una experiencia posible. La confrontación polémica entre culturas locales y la globalización de los mercados es superada por el solo hecho de que no se origina por la contraposición de sistemas fuertes de certezas, sino en un plano de incertidumbres y falimientos.

En este nuevo contexto operativo la cultura del proyecto se vuelve parte de la energía reformista; ésta reacciona con extremo realismo produciendo nuevos *territorios del imaginario* que son los únicos espacios vacíos en los que el sistema puede crecer en presencia de mercados saturados.

Parece existir algo determinante que excluye la arquitectura de cualquier relación con la lógica de lo indeterminado; esta determinante deriva del hecho que el término arquitectura coincide históricamente con el término construcción. Lo que está construido es de por sí definitivamente diferente a lo que construido no está. Se podría decir que el acto mismo de construir señala el principio de una decisión irrevocable, que se cierra a cualquier otra opción alternativa. La arquitectura parece estar enraizada a una destinación definitiva sobre el territorio, y que una vez ocupada viene fuera cualquier otra posible destinación.

⁶ BRANZI, ANDREA. *op. cit.*

La angustia existencial de la arquitectura contemporánea se ha resuelto hasta ahora en un análisis estilístico, en una parábola figurativa que ha representado, a través de las asimetrías extremas del deconstructivismo, que representa la fatal atracción de la arquitectura por disolverse ella misma dentro de un espacio metropolitano e informático, fluido e incontenible.

Esta visión deconstruida de una arquitectura que sube (como dirían los futuristas) en una espiral de rupturas y fragmentos, es una paradoja negativa que al final, a través de su propia impracticabilidad, confirma la aceptación del estado actual de la arquitectura, como el único practicable.

Con la caída de los todos los cuadros metafísicos, se ha perdido toda la mecánica interna de la tragedia, y por lo tanto de la figuración, de la narración y de la imagen del mundo. Todas las estructuras han sido transformadas por la falta de un destino, de una dirección en una presencia inexpresiva en un mundo que se balancea entre construcción y deconstrucción permanente. No existe ya la cuestión de una búsqueda lingüística y compositiva, sino del montaje y desmontaje de lo existente; las síntesis cualitativas son sustituidas por continuas variaciones de significado y de valor.

READAPTACIÓN DE ESPACIOS
ESPACIO HÍBRIDO--INFLUENCIA--USO DIFERENCIADO DEL ESPACIO
EN UN POSIBLE ESCENARIO

PLANTEAMIENTO DEL MODELO: URBANISMO ALTERNATIVO

En la investigación que se desarrolló en Domus Academy sobre el tema de la sostenibilidad, se quiso representar esta condición extrema de la liberación de la arquitectura de sí misma, experimentando en la búsqueda de nuevos modelos débiles de urbanización. Se afrontó el límite extremo de la transformación permanente proyectada, de los sistemas de uso y de los parámetros arquitectónicos de un territorio agrícola en grado de prestar servicios metropolitanos y después estudiando las condiciones que podrían ser aplicadas. De cierta manera se trataba de introducir la variable tiempo, dentro de un teorema arquitectónico, transformándolo en un hipertexto practicable, donde la configuración del espacio ya no es definitiva, sino que sigue el metabolismo de

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, MARC.** *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Editorial Gedisa, S.A., Barcelona, 1996.
- BRANZI, ANDREA.** *La Crisi della Qualità.* Edizioni della Battaglia. Palermo, Italia, 1996.
- KOOLHASS, REM, O.M.A. Y MAU, BRUCE.** *S.M.L.X.* The Monacelli Press, 2a. Edición, New York, 1998.
- MANZINI, ENZIO,** *The Solid Side: Metropoli Simbiotiche. Agronica.* Branzi, Andrea; Donegani, Dante; Petrillo, Antonio; Raimondo, Claudia (Curado por Marco Susani). V + K Publishing, Naarden, Holanda, 1995.
- MUNTAÑOLA T., JOSEP.** *La arquitectura como lugar,* Ediciones U.P.C., Barcelona, 1996.
- *Topogénesis Uno: Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura,* Oikos-Tau, Barcelona, 1979.
 - *Topogénesis dos: Ensayo sobre la naturaleza social del lugar,* Oikos-Tau, Barcelona, 1979.
 - *Topogénesis tres: Ensayo sobre la significación en arquitectura,* Oikos-Tau, Barcelona, 1980.
- RATTAZZI, CRISTINA.** *Militanza tra teoria e prassi,* (Presentación de Marisa Bertoldini). New York, 1997.

las transformaciones de uso de un territorio que conserva o que no acepta del todo las destinaciones agrícolas y urbanas, sin adherirse a ninguna de estas opciones extremas pero aparentemente manteniéndolas. Lo indeterminado (y no la deconstrucción) del espacio arquitectónico es de hecho, la única forma en grado de superar los límites de la pura metáfora figurativa, para crear nuevas condiciones relacionales.

La planificación urbana está tratando todavía de encontrar la relación o la correspondencia entre los modelos físicos y los funcionales. La misma palabra *plan* traiciona la ilusión de poder crear un sistema de analogías que permita transferir a un único nivel la multiplicidad de dimensiones estructurales presentes en un volumen metropolitano. Todo esto es, al contrario, la suma de lugares físicos y virtuales que permanecen autónomos entre ellos y responden a lógicas organizativas diferentes, compenetrándose y readaptándose constantemente.

Todo esto convierte a la ciudad en un ambiente multifuncional, que no tiene una sintáxis o una estructura. Los términos hasta hoy utilizados para describirla (centro vs. periferia, hogar vs. trabajo, casa vs. infraestructura, espacios habitables vs. colegamientos) se refieren a una realidad precedente (la ciudad militar, la ciudad industrial, etc.). Lo que consideramos la forma física de la ciudad son engrosamientos, suturas, rastros concretos de tejidos anteriores que han desaparecido.

En una edificación nueva que parte de cero, no existe una imagen física o un punto de referencia que corresponda a la actual densidad funcional. Este es el diagrama proyectual para las ciudades sin forma del tercer mundo. Se necesita ver positivamente la disolución entre forma y organización. El territorio urbano ya no es un paisaje geométrico formado de valles, órdenes arquitectónicos y fisonomías reconocibles como las que se perfilan en un cuadro renacentista. La realidad urbana se ha convertido en un inmenso supermercado de ofertas existenciales, en el que cada uno selecciona diferentes productos.

"El orden morfológico del territorio no representa ya su estructura, el lugar en donde están contenidos los diferentes procesos organizativos de la vida urbana, sino una de los niveles físicos de la oferta, un sistema de estímulos perceptibles como la comunicación publicitaria, las caras y los cuerpos de las personas, las pulsaciones de las transmisiones telefónicas y televisivas".⁷

⁷ **BRANZI, ANDREA.** *op. cit.*