

Josep Muntañola Thornberg, ed.

Arquitectura y cultura: nuevos paradigmas

KHÔRA 1

**ARQUITECTURA Y CULTURA :
NUEVOS PARADIGMAS**

Khora 4

Arquitectura y Cultura: Nuevos Paradigmas

(New Paradigms on Architecture and Culture: Poetics and Rethorics)

- Edición :** **Josep Muntañola Thornberg.** Doctor Arquitecto.
Director del Doctorado “Proyecto y Contexto Cultural” de la
Escola Tècnica Superior d’ Arquitectura de Barcelona de la Universitat
Politécnica de Catalunya, UPC, España.
- Coordinación:** **Beatriz Ramírez Boscán.**
Arquitecta, Profesora de Proyectos de la Facultad de Arquitectura y
Artes, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela.
- Colaboradores:** **Elsa L. Inzunza Solano.** Arquitecta, Instituto Tecnológico y de Estudios
Superiores de Monterrey, Sinaloa, México.
Yanet Reyes Batista. Arquitecta, Universidad Iberoamericana UNIBE
Escuela de Arquitectura, Santo Domingo, República Dominicana.
Florentino Alva López.
Arquitecto, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad
Nacional de Ingeniería, Lima, Perú.
Francesc Lopez Nogués. Arquitecto, Escola Tècnica Superior d’
Arquitectura de Barcelona, España.
Jorge Bilbao Galdona. Arquitecto, Escola Tècnica Superior d’ Arquitectura
de Barcelona, Estudio de Arquitectura en Bilbao, España.

Índice

1. Prólogo.

Josep MuntaniolaThornberg.....9

2. Introducción general a cargo del equipo de redacción.....13

3. Artículos realizados por arquitectos alumnos del doctorado del Año 1996 y 1997.....17

- 3.1 Alva, Florentino. “*La arquitectura contemporánea dentro del contexto catalán*”.....19
- 3.2 Bilbao, Jorge. “*Manolo Gallego y su interpretación del paisaje*”.....23
- 3.3 Inzunza, Elsa. “*El edificio modernista como obra de arte total*”.....27
- 3.4 López, Francesc. “*El tratamiento de espacios urbanos sin contexto*”.....31
- 3.5 Ramírez, Beatriz. “*El arquitecto y su contexto cultural. Alvar Aalto y la Villa Mairea: 3 versiones, 3 influencias*”.....35
- 3.6 Reyes, Yanet. “*Paisaje y arquitectura*”.....43

4.- Artículos realizados por arquitectos del Doctorado del Año 1996 y con temas de tesis ya aprobados.47

- 4.1 Domínguez, Luis Angel. “*Arquitectura de la presentación. Arquitectura de la representación*”.....49
- 4.2 Ocampo, Pablo. “*La presencia de los monasterios en el paisaje*”.....55
- 4.3 Ramírez, Vicky. “*Sobre la arquitectura efímera en el escenario urbano. Reflexiones*.....65
- 4.4 Suau Cristián. “*El pabellón forestal para la exposición agrícola de Lapua. Alvar Aalto. Ultimo intervalo de la repetitividad tectónica a la disolución matérica de la madera*”.....67

5. Resumen de trabajos seleccionados sobre poética y retórica del Doctorado de cursos anteriores75

- 5.1 Bellostes Torrelles, Judit. “*Estratègies de composició del cementiri d’ Igualada d’ Enric Miralles y Carme Pinós*”
ETSAB.UPC. 1994-1995.....77

| | | |
|------|---|-----|
| 5.2 | Ching, I - Jung. “ <i>Poetic and Rethorical Analysis of Kingswood School Cranbrook. Eliel Saarinen</i> ”. | |
| | University of Berkeley, California, USA, 1985. | 85 |
| 5.3 | Craig, Steven “ <i>Ronchamp in Basic Opposition to the Gothic Cathedrals</i> ” | |
| | University of Berkeley, California, USA, 1985. | 89 |
| 5.4 | De París, Alcimir. “ <i>Ideas poéticas</i> ” | |
| | ETSAB, UPC, 1995..... | 93 |
| 5.5 | Gabriel, Jim “ <i>Analysis of Rethoric: Frank Lloyd Wright, Ward Willits House, Highland Park, Illinois, 1900 -1902</i> ” | |
| | University of Berkeley, California, USA..... | 97 |
| 5.6 | Hipólito, Fernando. “ <i>Un agujero de luz en la atmósfera. Rem Koolhaas</i> ” | |
| | ETSAB, UPC, 1996..... | 101 |
| 5.7 | Inzunza, Elsa. “ <i>Quarry Road 2102. Charles Moore</i> ” | |
| | ETSAB. UPC. 1996. | 109 |
| 5.8 | Otero, Guillermo. “ <i>Poetry in Botta’s Houses</i> ” | |
| | University of Berkeley, California, USA, 1985. | 115 |
| 5.9 | Ramírez, Beatriz. “ <i>La poética de Le Corbusier en Ronchamp</i> ” | |
| | ETSAB, UPC, 1996..... | 119 |
| 5.10 | Reyes, Luis. “ <i>Arthur Heurtley Residence: Oak Park, Illinois.</i> ” | |
| | University of Berkeley, California, 1985. | 127 |
| 5.11 | Reyes, Yanet. “ <i>Lectura poética en arquitectura: La cripta de la Colonia Güell</i> ” | |
| | ETSAB, UPC, 1996. | 131 |
| 5.12 | Ribio, Andrés. “ <i>Poética: Posibilidad de expresión o doctrina social. Entre la imitación y la fábula</i> ” | |
| | ETSAB, UPC, 1996..... | 137 |
| 5.13 | Rodríguez, Lucho. “ <i>La otra mirada. Comentarios sobre la arquitectura</i> | |

| | | |
|-----------|--|------------|
| | <i>de Peter Eisenman</i> | |
| | ETSAB, UPC, 1996..... | 143 |
| 5.14 | Ruscalleda, Francesc. <i>“Anàlisi: La poètica de la Vil.la Bianca”</i> | |
| | ETSAB, UPC, 1996..... | 147 |
| 5.15 | Sánchez, Mónica. <i>“El Parque Güell”</i> | |
| | ETSAB, UPC, 1996..... | 151 |
| 5.16 | Wang, Wei-jen <i>“A Case Study of Hanselmann House”</i> | |
| | University of Berkeley, California, USA, 1985..... | 157 |
| 5.17 | Bettín, José. <i>“Biblioteca pública Joan Miró. El reflejo vibrante y eterno de la imagen”</i> . ETSAB,UPC,1996..... | 161 |
| 6. | Selección bibliográfica de libros y revistas..... | 167 |
| 6.1 | Poética y arquitectura | |
| 6.2 | Retórica y arquitectura | |
| 6.3 | Teoría de la arquitectura | |
| 6.4 | Estética y arquitectura | |
| 6.5 | Contexto cultural y proyecto arquitectónico | |
| 6.6 | Nuevos paradigmas de crítica en arquitectura | |

PRÓLOGO

La confección de este KHORA sobre los nuevos paradigmas entre arquitectura y cultura, que cubre tanto la crítica como la teoría de la arquitectura, es de suma importancia, tras doce años del curso de Doctorado sobre el proyecto de arquitectura y su contexto cultural.

Junto a la publicación inminente de los apuntes, correspondientes a los años 1996 y 1997, esta recopilación antológica de textos, artículos y bibliografías llena un vacío cultural producido por la desidia de la profesión arquitectónica y se orienta a reflexionar sobre las razones y las consecuencias de sus proyectos, auténticos ejes de su acción profesional, pero, quizás por ello mismo, envueltos en un aura de misterio, de subjetivismo, por un lado (los famosos discursos personales), o de determinismo trasnochado (o sea, los métodos y los modelos excesivamente prefijados), por otro lado, o, por último, de historicismos o regionalismos de corte nacionalista radical, que determinan asimismo las formas y las funciones como consecuencia hegeliana de la situación histórico-geográfica, como si el proyecto fuese un resultado automático del contexto.

Nada de todo esto se describe aquí en la línea hermenéutica, radical y crítica que tanto debe a Paul Ricoeur, a Walter Benjamin y, últimamente, a Jacques Derrida, amén del desarrollo espectacular de una retórica y de una poética que han recuperado por fin su papel de ser claves interpretativas de cómo cada proyecto interpreta el contexto histórico-geográfico y produce una relación comunicativa-social, dialógica, que nunca puede sustituirse por el mundo interior, subjetivo, del artista, del espectador, del crítico. Todos somos interlocutores de una dialogía social que nunca deja de ser necesaria y sin la cual no hay motivación estética.

Los ejemplos han sido seleccionados por los propios alumnos del curso de doctorado (lo cual, dicho sea de paso, es una pedagogía interactivo-dialógica), aunque no niego que yo he intentado construir un contexto rico en ejemplos de hermenéutica radical, tanto de arquitectos de este curso de doctorado, que abarcan Cataluña, el resto de España, Israel, Portugal, Italia, Egipto, etc. como de arquitectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Berkeley, donde realicé cursos sobre la misma temática en 1983 y 1985. Los ejemplos de la Universidad de Berkeley se han publicado en el inglés original.

En suma, se trata de demostrar -como recientemente ha insistido Derrida- que **deconstrucción** (poética, retórica, etc), **dialogía** (es decir, cultura construida, viva, dialogada y no cultura monológica impuesta a priori por una “élite” socialmente triunfadora) y pluralismo, tolerancia y **multiplicidad**

cultural van de la mano, y que no puede darse una sin las demás: *No hay multiplicidad y tolerancia cultural sin dialogía*. La deconstrucción poético-retórica no hace más que descubrir cómo en cada caso la arquitectura consigue este efecto estético dialógico-social, gracias a la habilidad y a la cultura de arquitectos para los que el proyecto es algo más que un negocio.

Josep Muntañola Thornberg

Barcelona, 23 de abril de 1997, Sant Jordi

INTRODUCCION

El presente trabajo, desarrollado por un grupo de arquitectos alumnos del programa de Doctorado Proyecto y Contexto Cultural, y dirigido por el Prof. Josep Muntañola, es un intento de recopilar en una sola publicación, nuestros temas de tesis doctoral y las áreas de investigación en las que estamos trabajando dentro del programa de doctorado y que relacionen los temas de Arquitectura y Cultura.

La arquitectura, es vista como una interrelación entre el construir, el habitar y el pensar, es decir, entre lo físico, lo social y lo psicológico; y por consiguiente tratando de conseguir un diálogo entre el contexto cultural y el edificio, buscando así la naturaleza del edificio dentro de la misma sociedad donde se inserta. Entendemos esto, pues, como las dimensiones de la significación arquitectónica, referidas por el prof. Muntañola, donde encontramos en primer lugar, la Poética en la arquitectura, definida como los términos bajo los cuales se produce un significado estético; en segundo lugar, la Retórica, como las argumentaciones con las cuales esta arquitectura se convierte en verosímil y por último, la Semiótica, mostrándonos la estructura de lo contruido, es decir la manera como las diferentes culturas toman la arquitectura como mimesis entre ese construir, habitar y pensar, de acuerdo a su contexto histórico geográfico.

Como se podrá observar, dentro de la publicación se presenta una gran variedad en los temas tratados, aunque todos relacionan de alguna manera la arquitectura con su contexto cultural, a través del estudio y análisis de diferentes autores, diferentes obras de arquitectura y al mismo tiempo han sido realizados por diferentes arquitectos, de diferentes nacionalidades y con criterios muy variados. Esto último contribuye a reforzar aún más el criterio de que el entorno físico, geográfico, social, político, histórico y ético, incide directamente en la producción de un determinado proyecto de arquitectura. No fue fácil seleccionar los trabajos de nuestros compañeros; dichos trabajos fueron realizados a lo largo de 10 años bajo la supervisión de nuestro profesor Josep Muntañola, e incluso algunos han llegado a servir de ejemplo en la dialéctica de las clases del curso.

En un primer apartado contiene los artículos de quienes colaboramos en esta publicación, artículos éstos que muestran el camino que intentamos seguir en nuestra investigación y posteriormente en el desarrollo de nuestras tesis. En un segundo apartado se presentan artículos hechos por alumnos más avanzados dentro del programa y que ya poseen sus temas de tesis aprobados, los cuales muestran una mayor seguridad en sus rumbos. En la tercera parte presentamos una amplia selección de trabajos de los cursos de Doctorado que fueron realizados en un primer lapso, en el año 1985, en Berkeley, California, y luego en un segundo lapso, en el año 1995, en Barcelona, España. Estos trabajos muestran de manera

comparativa, las diferentes formas de descubrir esa naturaleza de los proyectos y las intenciones de sus autores como reflejo de su cultura, a través de análisis poéticos y retóricos de diferentes obras. Finalmente, presentamos una selección bibliográfica en los temas de Poética, Retórica, Crítica, Teoría y Contexto, que servirán de punto de partida a cualquier investigación que sobre estos temas se desee realizar.

Consideramos que este volumen: “Arquitectura y Cultura: Nuevos Paradigmas” será sumamente útil para aquellos que comienzan el Doctorado, ya que tendrán una base considerable para el futuro desarrollo de trabajos relativos a la retórica y poética. También será provechoso además para cualquiera que desee comenzar una investigación acerca de estos temas. Esperamos que dentro de unos años estos trabajos, muy valiosos en este momento, sean superados por otros que sigan el gran espíritu de investigación que existe en este Departamento y particularmente en este Doctorado.

Equipo de colaboradores.

Barcelona, Junio de 1997.

**ARTIULOS REALIZADOS POR ARQUITECTOS DEL
DOCTORADO DE LOS AÑOS 1996 Y 1997.**

3.1 LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA DENTRO DEL CONTEXTO CATALÁN

Florentino Gerardo Alva López
ETSAB, UPC, 1997

En los últimos quince años se han desarrollado, en Barcelona, una serie de intervenciones arquitectónicas tanto en el centro histórico como en las áreas colindantes y en su periferia. Estas nos muestran una serie de propuestas que sus diseñadores han desarrollado y que nos permiten analizar y comparar, si cabe, no solo el estilo arquitectónico, la forma, el acabado y el funcionamiento de estos edificios, entre otras cosas, sino sobre todo cómo estas edificaciones se integran en su contexto, cómo dialogan con su entorno, y viceversa.



*“Axis al clar de lluna,
sobre el Portal de Mar
la testa bramulava
de l’héroe catalá,
i, ai, roda el temps; dels homes
s’esborra lo passat.
Caigueren los portals,
i agermanats s’apleguen
los propis i els estranys.”*

ÀNGEL GUIMERÀ : “Lo cap d’en Josep Moragues”

En la Rambla, el edifici del Palau de la Rambla dissenyat per Mackey, Bohigas y Martorell, es una interessant solució de integració junt a unes edificacions on el pleu prima sobre el vaci, la verticalitat de los vanos de las edificacions crea un ritme que este nuevo edificio recoge. Sin dejar de expresar su contemporaneidad, se adapta al perfil de la calle que es su aporte a la trama urbana, pues crea una múltiple altura que permite visualizar la torre de la iglesia del Pi, situada a unas cuadras atrás. La espectacularidad de los espacios que crea entre la Rambla y el pasaje permite al peatón cruzar un umbral que conecta calles de escalas diferentes. El remate de las edificaciones vecinas y la propuesta de fachada no rompen con la característica arquitectónica existente desde el siglo XVIII. Las actividades que en este edificio se desarrollan, de tipo recreativo y comercial, se pueden leer en la expresión de sus fachadas.

Así pues, el Palau de la Rambla es un edificio que utiliza elementos y lecturas de arquitectura de esta década, que han sido trabajados para que tengan un buen diálogo con los edificios vecinos, sin necesidad de rebuscar en ellos elementos que lo conviertan en un edificio posmoderno.

El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, diseñado por Richard Meier, es una propuesta de integración al contexto urbano por oposición. El estilo arquitectónico de este edificio no recoge ninguna referencia de las edificaciones vecinas; Meier propone un edificio que tiene una característica arquitectónica que ha desarrollado en casi todas sus obras. Era fácil adivinar dicha característica incluso antes de conocer el proyecto del museo. Su valor está en que cumple con lo que el Ayuntamiento de Barcelona buscaba para esta zona, que era recuperar un barrio degradado.



El MACBA da fachada a una zona caracterizada por ser la espalda fea de la zona antigua de Ciutat Vella. Su color blanco aviva esta zona y la propuesta de tener la rampa frente a la plazoleta, típica de Meier, aviva con mayor énfasis este lugar. La gran fachada vidriada permite al visitante del museo tener una relación directa desde el interior del edificio con el espacio urbano. El volumen curvo es un nuevo elemento que Meier incorpora a este contexto urbano caracterizado por la verticalidad y una volumetría paralelepípeda. Es posible que este museo, por no tener referencia de la arquitectura de su entorno ya que solo se integra a su perfil urbano, pues guarda una escala que no agradecería estar ubicado en cualquier otro lugar, no solo de Barcelona, sino del resto de las ciudades europeas y latinoamericanas.



El Plaza Hotel delimita el espacio de la plaza de España, pues su volumetría y escala vienen a conformar con el resto de las edificaciones existentes este espacio, que tiene como elemento central la fuente, y como eje el centro de la plaza, la avenida María Cristina que remata en el Palau Nacional.

La Villa Olímpica es sin duda la mejor zona para apreciar la variedad de tipologías arquitectónicas. El criterio de intervención urbanística -hacer tabla rasa en



la zona, destruyendo todas las edificaciones portuarias existentes, no dejar un solo edificio como testimonio e incorporarla a la nueva propuesta urbana y arquitectónica- permitió a los arquitectos desarrollar una serie de propuestas estilísticas que no tienen relación alguna con la tradición arquitectónica de Cataluña.



El centro de Prensa de la Vall d'Hebron es un proyecto que pone en énfasis la conformación de los espacios exteriores, a través de la disposición de las edificaciones que conforman este conjunto, la escala del edificio y su integración a la topografía, que se expresa en el escalonamiento de su volumetría, como sus mejores argumentos.



arquitectura que alguna vez caracterizó a estas ciudades.

Cada una de las obras descritas tiene como característica común la conformación de espacios, que mantiene el carácter de Barcelona de ciudad a escala peatonal, la integración a su contexto utilizando elementos no tradicionales de una arquitectura catalana que mira a las grandes ciudades europeas y norteamericanas y a los tigres asiáticos, cuyas arquitecturas actuales se caracterizan por ser, en su mayoría, muy formales, la expresión de un gran alarde de tecnología y poder económico; en el que la arquitectura tradicional ha dado paso a búsquedas de nuevos estilos, la expresión a través de la arquitectura, del desarrollo tanto económico como cultural de estos países.



En la era de la comunicación a través del Internet, de los canales por cable; en un mundo en que se pone en duda el uso del libro tradicional, que puede ser reemplazado por las computadoras; la arquitectura definitivamente no está ajena a estos hechos y nos hallamos ante unas propuestas arquitectónicas en las que solo se busca, en el mejor de los casos, que sea bella; y que trata de continuar, aunque se niegue, la idea de una *arquitectura sin lugar*.

Cabe preguntarse, ¿existe actualmente en Barcelona una arquitectura que la identifique? ¿Solo interesa que las nuevas edificaciones de esta ciudad mediterránea respeten las alturas de las edificaciones vecinas?



Las características de la arquitectura catalana no solo son conformar espacios públicos, tener escala peatonal, dar una buena estética a los edificios, que bien podrían pertenecer a una arquitectura que sin ubicación, sin un lugar definido; que se puede ubicar en cualquier ciudad del mundo. Las propuestas arquitectónicas en Barcelona se parecen mucho a las de Berlín, donde se están realizando edificaciones que no tienen en cuenta la

3.2 MANOLO GALLEGO Y SU INTERPRETACION DEL PAISAJE

Jorge Bilbao Galdona
ETSAB, UPC, 1997

Transcripción: Beatriz Ramírez Boscán

Entre el pasado vernacular y un nuevo mundo en proceso de crecimiento, se encuentra Galicia.- Este dilema, la búsqueda por el tiempo y el lugar de Galicia, es el tema principal de la arquitectura de J. Manuel Gallego. Gallego se aproxima a su tierra para hacerla nueva, imaginarla poéticamente en cada nuevo invento y transformación, tendiendo las manos al pasado para hacer del presente una afirmación duradera en que la identidad de Galicia como lugar se extienda y se proyecte hacia el futuro. Manuel Gallego, al igual que Charles Moore, diseña y refleja.

Su idea de lugar

Como suma de recuerdos, referencias y límites, sus paisajes son los caminos, los cómalos, sus piedras, la hierba que los limita, el rocío que los moja y humedece, sus tonalidades y diferentes combinaciones. Todos estos elementos de la naturaleza los incorpora Gallego a su arquitectura, haciéndolos sensibles al hombre. El fin último del proyecto es la concreción del lugar. Se precisa el recurso a la razón para procurar la inteligencia de los signos formales y, con ellos, sus posibles relaciones espaciales, pero también es pertinente la capacidad para hacerlas emotivas, de modo que resulten significativas. Solo así la construcción del lugar, compartido como símbolo, se estabiliza en la memoria para condicionar sutilmente la experiencia. La relación de acciones dentro del conjunto es la manera que tiene Manuel Gallego de ver el lugar, relacionando los elementos retóricos y las metáforas que utiliza. Crear y formalizar lugares, hacerlos presentes, haciendo sensible lo que permanecía en la preexistencia.

La imagen del lugar

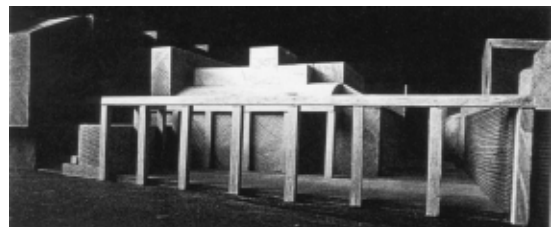
El “lugar” implica la distinción entre el interior y el exterior, dentro y fuera. Hay una secuencia en la que te vas introduciendo al lugar

pero siempre estás fuera, fijando niveles de intimidad, de libertad y dependencia. Los lugares de J. Manuel Gallego requieren signos estables, que toman como referencia la idea de *límite* como realidad perceptiva o virtual. Aquí surgen las enormes posibilidades de su construcción material. La razón geométrica y proporcional, la razón tipológica, su propia esencia material y su carácter pragmático. Como reconoce y escribe el profesor Miguel Ángel Baldellou, concede al límite la labor de ser, a la vez, unión y separación, borde, filtro y senda. El proyecto como operación de acotar, territorializar, siendo el medio para concretar el lugar.



Como expresa Miguel Ángel Baldellou, en la introducción de documentos de arquitectura y haciendo una transcripción literal:

“La sucesión de límites y envolventes nos lleva a la vuelta al origen. La inversión de la forma, la “fachada” inexistente, como recurso y repliegue al interior, como posible renuncia a explicar lo que “es en sí” o no es de ningún modo, nos lleva de nuevo a De la Sota, a Kahn, a Asplund, o al menos a lecturas penetrantes de algunas de sus propuestas.”



El límite viene marcado

En el Museo de Arte Sacro de la Colegiata, en la casa de cultura de Chantada, la biblioteca de Carballo, etc., como contenedores de un paisaje-senda-camino en ascensión. El proyecto se reduce a diseñar los itinerarios dentro de un espacio integrador: Público-Privado-Introvertido.

En el Museo de Arte de La Coruña y la Casa Veigue se sigue el mismo proceso pero añadiéndole una sucesión de límites y envolventes que configuran y envuelven el contenedor, y lo hacen más permeable, más abierto hacia el entorno, ya sea en la ciudad como en el campo. La arquitectura se extiende en el paisaje, como una sucesión de vacíos.

En la casa de cultura de Valdoviño el edificio es un acceder. Se trata de proyectar tanto el vacío como el edificio. Su forma de acceder por una escalinata al recinto. Su forma de pasar y atravesar espacialmente el espacio vacío. Su forma de llegar al espacio urbano, plaza, espacio festivo, etc.

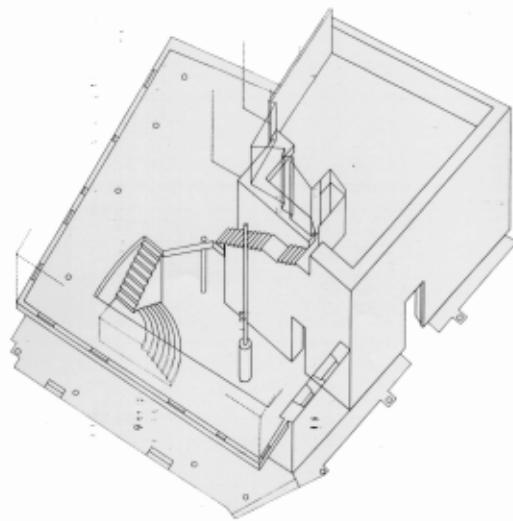
En los edificios públicos, Gallego sugiere la búsqueda de un espacio integrador, introvertido, con carácter público; éste mismo concepto lo aplica a un espacio privado -la casa en Veigue- la cual piensa como un refugio, núcleo cerrado, defendido y caliente (casa de invierno), envuelto por otra arquitectura más ligera, que formaliza el espacio exterior de la casa de verano, donde la arquitectura se reduce al suelo y a la vegetación.

La obsesión por concretar con el límite la forma del lugar lleva a Gallego a la experimentación con la textura, con los materiales: la piedra, la madera, en contraste buscado con el metal y el vidrio. Esto se puede percibir en :

El Museo de Arte Sacro de la Colegiata. La Coruña. Es un camino. El museo se transforma en camino -senda- ascendente, en camino sensible; el paisaje y la forma del lugar recibe diferentes tratamientos en su ascensión hacia la luz, los pavimentos, pasando de la piedra, en la zona previa, a la madera y luego a la moqueta en la exposición, todo ello enlazado mediante el hilo conductor hacia la luz que es la pasarela metálica. Se trata de matizar las

diferentes funciones. (acceso, antesala y propio museo).

Las estrategias seguidas en la casa de cultura de Chantada -Lugo- son similares. Crean un espacio unitario, espacio público, donde la luz natural da unidad al conjunto. El centro del edificio es el encuentro entre la luz cenital, que baja fragmentada desde el techo y las escaleras que suben y giran alrededor de ella, un espacio creado entre la dialéctica de luz y movimiento, guiado por la combinación de diferentes materiales y texturas que enriquecen la experiencia tanto visual como táctil.



En el exterior

Gallego se hermana con la *abstracción cúbica* y hace de ella el “como” contener sus ricos y sutiles paisajes interiores. Hace partícipe su inclusión en la ciudad o en el entorno con su sentido de la discreción y el conocimiento sin el más mínimo interés por lo histórico o mimético.

Gallego hace un uso sincero del material de construcción, convirtiendo los usos constructivos en necesidad y forma. Aquí se percibe una lucha contra las maneras, contra los ismos, una forma de expresarse con *naturalidad*. Haciendo de los sistemas locales basados en los oficios tradicionales y las nuevas tecnologías recursos y medios de su expresión, que, como reconoce Mariano Bayon, tienden a silenciarse para hablar calladas y participar en algo más grande que comunique poéticamente el acto de construir el lugar.



En Gallego. *abstracción, construcción, paisaje y lugar se hacen una misma cosa, cuya finalidad es emocionar y resultar significativas*

Bibliografía

- *Documentos de Arquitectura* 28 . Espacios para actividades culturales.
- *Catálogos de arquitectura contemporánea*. J. Manuel Gallego.
- *El Croquis* 55/56.- Arquitectura española 1992.
- *El Croquis* 76.- Arquitectura española 1995.
- *Tectónica* 1.- Envolvertes 1.

3.3 EL EDIFICIO MODERNISTA COMO OBRA DE ARTE TOTAL.

**Autor: Elsa Inzunza
ETSAB, UPC, 1997**

Es necesario hacer una breve introducción para aclarar algunos términos respecto al título de este artículo. Considero que un edificio modernista es aquel que se construye en Cataluña en los últimos quince años del siglo XIX y la primera década del siglo actual. A cien años de distancia, existe una confusión terminológica respecto a lo que es el Modernisme en Cataluña y lo que es el Art Nouveau, la Secession, el Jugendstil, la Glasgow School o el propio Modernismo. Quizá como actitud ideológica (de cambio, libertad y progreso) tengan algo en común todos estos movimientos finiseculares; pero lo que es seguro es que conceptual y morfológicamente son cosas muy distintas. ¿Es acaso comparable, formalmente hablando, el Palau de la Música Catalana con el edificio sede de la Glasgow School? Personalmente considero que no, aunque no niego que algunos edificios modernistas barceloneses tengan alguna correspondencia (en esos llamados “excesos” decorativos) con edificios franceses o belgas de su época

a) Acerca del Modernisme

Intento hacer un breve repaso por ese modernismo catalán en el que está implicado, en gran medida, el contexto cultural, social, económico y político en que se desarrolla, y que lo hace diferente de los demás movimientos decimonónicos.

Se inicia hacia 1880 con Lluís Domènech i Montaner, quien busca una arquitectura nacional y se apoya en la tradición constructiva catalana, pero también intenta modernizar el país ¡Gran complejidad y gran empresa para llevar a cabo! Domènech realiza la Editorial Montaner i Simón. Le sigue de cerca un Antoni Gaudí que ya desde estudiante se siente inquieto, y construye la Casa Vicens en 1883. Lo que viene a continuación parece largo y complicado ahora, pero en su tiempo fue como una estela fugaz que solo duró unos años, como solo suelen durar las cosas buenas.

Y aquí viene lo interesante: Domènech i Montaner continúa en su empresa, mientras que

Gaudí se separa (no como un loco excéntrico, como lo han llamado innumerables veces, sino como un punto aparte del modernisme catalán). Busca personalizar su arquitectura, tanto que aún no ha habido quien lo iguale. Aparece en escena otro personaje, Josep Puig i Cadafalch, quien sigue los pasos de sus maestros al principio, pero que evoluciona conforme pasan los años y conforme avanza el mundo y llegan las influencias externas; así tenemos a un Puig i Cadafalch modernista, luego ecléctico, después noucentista y finalmente racionalista.

El modernisme catalán está formado, además, por todos aquellos que hicieron posible una regeneración social, un avance tecnológico, una supremacía económica y un centro cultural ricamente aderezado con pintura, escultura, literatura, arquitectura, etc. Y hablando de esto, la arquitectura fue la que representó todos estos cambios y adelantos, y es larga la lista de arquitectos que colaboraron en fundar lo que es Barcelona hoy. Y no solo arquitectos, sino canteros, herreros, vidrieros, paletas, pintores, ceramistas y, sobre todo, ciudadanos. En tal circunstancia, ¿Es acaso posible hablar de Modernisme y Art Nouveau como sinónimos?

Que el Art Nouveau está lleno de simbolismo no lo dudo. Pero en comparación con el Modernisme, es poco lo que se puede decir. No es una defensa arrebatada del nacionalismo, sino que es una postura que creo que es necesario establecer. Asistí recientemente al Congreso Nacional de Arquitectura Modernista y me quedó muy claro que no tienen nada que ver los movimientos que menciono al principio, con Cataluña. Además, vi que la influencia que tuvo Cataluña en el resto de España fue fenomenal, como también es visible a todas luces que el Modernismo en España es una mezcla de “estilos”, influenciado en gran medida por Barcelona, Viena, Bruselas, París y Glasgow.

Desde el punto de vista cronológico, tradicionalmente se admite que la primera obra del Art Nouveau fue construida por Horta en Bruselas en 1892, lo cual quiere decir que, en ese despertar cultural y artístico, Cataluña le llevaba ya cerca de

diez años de ventaja.

Volviendo al tema que aquí me ocupa, el simbolismo en el Modernisme es riquísimo. Esos elementos que llenan las fachadas están llenos de significado; así vemos animales y plantas, cintas y formas naturales. La mitología tiene un lugar considerable, pero la naturaleza ocupa un lugar primordial.

Pero no es solo exceso decorativista. Es una libertad compositiva que se desprende de toda regla. No es decadencia, no es copia. Es representación, es la mimesis de la naturaleza. Es un despertar religioso y una adoración por todo aquello que represente vida, movimiento, acción.

Todo ello, creado por unas mentes ansiosas de libertad -libertad nacional, de lengua, de raza- y llevado a cabo por unas manos libres, que hacen realidad unas fantasías arquitectónicas.

Cada época tiene sus matices, pero pocas han tenido todo aquello que tuvo Cataluña a finales del siglo XIX. Es por esto, que sería imposible que se repitiera un hecho como el Modernisme. Este respondió fielmente al contexto finisecular en que se desarrollaba. No nos creamos todo lo que dicen esos libros de “texto” de la historia de la arquitectura. No confundamos el Modernisme con el Art Nouveau o Jugendstil. Básicamente son diferentes en concepto y representación; por lo tanto, no puede haber comparación alguna, si acaso, una cierta correspondencia “de época”.

b) Acerca de la obra de arte total:

Es realmente impresionante acercarse al modernisme catalán y descubrir que cada edificio es como una obra de arte. ¿No es acaso abrumadora la cantidad de trabajo que conlleva cada una de ellas? ¿Nos hemos puesto a pensar, al contemplar un edificio modernista, la cantidad de horas-hombre que fueron necesarias para realizarlo?

Lo que considero más interesante es que, a finales de siglo, y con un desarrollo industrial considerable, una gran cantidad de artesanos, ceramistas, escultores, herreros, vidrieros, pintores, etc., hicieron su trabajo siguiendo los pasos y las enseñanzas de sus padres, abuelos y bisabuelos.

Domènech i Montaner y Gaudí dedicaron gran parte de su tiempo a investigar y a buscar sobre todo a herreros que dominaran la técnica antigua. De hecho, el Castell dels Tres Dragons se convirtió en un taller donde se trabajaban la cerámica y la herrería, bajo la dirección de Domènech i Montaner.

Hago esta pequeña reseña pues es de todos conocido el trabajo de estos dos grandes arquitectos catalanes, pero resulta que queda un gran hueco, ya que no se ha valorado suficientemente el trabajo de otros arquitectos de la época, y menos el de aquellos artesanos y artistas que con sus manos hicieron realidad sus sueños y fantasías arquitectónicas.

Existieron muchos talleres en Barcelona a finales del siglo XIX que trabajaban hasta altas horas de la noche para llevar a cabo los trabajos encargados por los arquitectos modernistas. La gran mayoría han desaparecido, así como sus nombres y parte de sus obras. Y así como han desaparecido, han quedado en el olvido.

Tenemos aún un taller de herrería que conserva el sabor decimonónico en l’Espluga de Francolí, también tenemos algunas piezas que fueron rescatadas y colocadas en el Parc Güell y asimismo una colección importante en el Cau Ferrat de Santiago Rusiñol, en Sitges.

A mediados de siglo XIX hubo un movimiento llamado Arts and Crafts en Inglaterra, capitaneado por Ruskin, quien se interesaba por el trabajo artesanal, en vista de la baja calidad de los productos realizados en las grandes fábricas. Este movimiento intentaba recuperar la tradición de fabricación de la Edad Media, en que no existía diferencia alguna entre quien diseñaba y quien producía, y la relación ideal cliente-artesano era como un intercambio de regalos, en lugar de las fuerzas impersonales del mercado. Creo que algunos de sus postulados fueron aplicados en Cataluña a finales del siglo XIX y principios del XX. Incluso hemos visto como aún en el taller de l’Espluga se trabaja bajo el principio de “hacer el trabajo para un amigo, no para un cliente.” La capacidad de invención y el manejo del material hacen que lo que se realice esté lleno de este espíritu personal, eso que difícilmente da la máquina.

La buena arquitectura es una obra de arte, pero no es solamente forma, también es función, y esto es lo que la convierte en “total”.

La empresa del modernismo era recuperar una tradición autóctona con la voluntad de elaborar una cultura cosmopolita para alcanzar la modernidad. Lo interesante está en ver esos contenidos universalistas y autóctonos, que dan importancia a la arquitectura finisecular. No se puede definir de una manera puramente “formal”, sino que hay que descubrir –como, por ejemplo, cuando se mira un cuadro- la actitud del artista y sus orígenes.

Como artistas, hay que considerar a los arquitectos del modernisme catalán en su búsqueda de lenguaje, a través del simbolismo, de los

elementos culturales y del naturalismo. Y sobre todo, en esa búsqueda a través del color, de las sensaciones en los espacios.

3.4 EL TRATAMIENTO DE ESPACIOS URBANOS SIN CONTEXTO.

Concurso Internacional de la UIA sobre la redefinición del entorno del estadio del F.C. Barcelona

**Francesc López Nogués
ETSAB, UPC, 1997**

Transcripción: Beatriz Ramírez Boscán.

Hay espacios que no están integrados en la estructura urbana, en que existe una discordancia entre los elementos contenedores y su entorno. No los podemos clasificar como zonas marginales porque son lugares conocidos. Nadie se detiene ante ellos ni les presta atención porque no interesan. Se han convertido en lugares para aparcar el coche, en un lugar de paso e incluso un lugar de mala reputación social. Esto ha creado unos espacios sin relación, vacíos de contenido, aunque contienen piezas singulares capaces de generar actividad. Su dinamismo no genera espacio público por su carácter introvertido. Están especializados en actividades. Son piezas cerradas. Este espacio tiene un desequilibrio entre los contenedores y su entorno.

Un ejemplo -que será el hilo conductor de esta reflexión- lo encontramos en uno de los temas del Concurso Internacional convocado por el congreso de la UIA, celebrado en Barcelona en 1996, sobre la redefinición del entorno del estadio del Fútbol Club Barcelona y su relación con las actividades que se desarrollan a su alrededor. Encontramos una diversidad de macroespacios: la ciudad universitaria, el parque de "La Maternitat" (creado a principios de siglo), que está integrado por centros públicos, centros educativos y un hospital, el cementerio de "Les Corts", y zonas deportivas de asociaciones de la ciudad. Es una zona que está perfectamente delimitada por los ejes estructuradores de la ciudad, es decir, es una zona que disfruta de una buena conexión con el resto de la ciudad.

El motivo de esta situación es la falta de una idea estructuradora de espacio público. Ha sido una área de adición de fragmentos de diferentes épocas. El proceso de formalización de la zona comenzó con la construcción del centro público de acogida de "La Maternitat" en unos

terrenos agrícolas y, en la década de los sesenta, llegó la construcción del estadio y de la Ciudad universitaria. Y la consolidación de la zona aún prosigue en nuestros días. Las diferentes piezas se han consolidado con el tiempo ignorando su entorno y, por tanto, la falta de una necesidad de ocupar el espacio que fluye entre estas piezas.

El concurso plantea la necesidad de revalorizar esta área para dotarla de significado social, cohesionarla y estructurarla con el resto de la ciudad.

Las estrategias planteadas por las propuestas premiadas hacen hincapié en encontrar unas relaciones de dependencia. Por un lado, el cambio de uso de la plataforma del estadio, la cual será la encargada de generar y catalizar todo el proceso de transformación. Y por el otro la estructura de relaciones entre las piezas que conforman el espacio y la relación de la zona con el resto de la ciudad en que la plataforma del estadio es el nuevo centro.

Estrategias de dependencia

Dependencia significa una relación a múltiples niveles de espacios y flujos para conseguir que el área sea entendida como una unidad respecto a la ciudad. Las dependencias son reglas de orden y de control del espacio. Se pueden establecer a diferentes niveles de complejidad. Esto permite articular una diversidad lograda con el tiempo y la inclusión posterior de nuevos elementos o de modificaciones de las existentes.

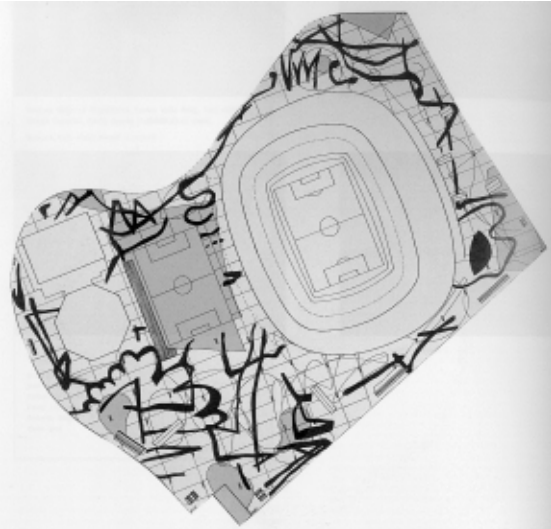
La plataforma del estadio es el eje en el cual se van estableciendo las dependencias que se van estructurando en las propuestas. Las opciones que se toman son diversas. Buscar la dualidad entre el lleno en contraste con el vacío

de su entorno para potenciar el dinamismo social de la pieza del estadio. Reforzar la singularidad de la pieza con el recorte de la plataforma para crear un espacio de transición con la calle. Potenciar la plataforma en un punto de encuentro de los diferentes flujos que se encarguen de relacionarla con su entorno. O insertar estructuras singulares que puedan atraer y acoger los diversos flujos que atraviesan la plataforma.

Este enfoque permite recuperar la plataforma de acceso al estadio como zona lúdica para el barrio y la ciudad. Se convierte en una plaza, un espacio de relación social, donde convergen los flujos de circulación, lo cual permite mejorar la conexión de los actuales equipamientos con la ciudad. La falta de un foco de atracción hace necesario insertar un equipamiento de servicios para potenciar la zona lúdicamente, independientemente de las actividades deportivas que se desarrollan en ella.

La creación de unos recorridos y la potenciación de los existentes es el otro elemento de las propuestas. Su misión es unir, relacionar espacios desconexos y dar contexto a todo el espacio vacío que envuelve a las piezas. Los recorridos abren las piezas, las comunican; se crea un paseo (las calles dejan de ser meramente el acceso o desalojo del estadio) de manera que la actividad que generan traspase sus actuales límites. Los recorridos son la trama argumental del proyecto.

Esto iría acompañado de una reordenación de las circulaciones rodadas y el establecimiento de una jerarquía de viales (vías para coches, compatibilización de coches y peatones, recorridos peatonales y la circulación puntual de coches). Y especialmente un cuidadoso diseño del pavimento. Los materiales usados responden a los requerimientos de cada espacio, con las funciones que tienen que soportar.



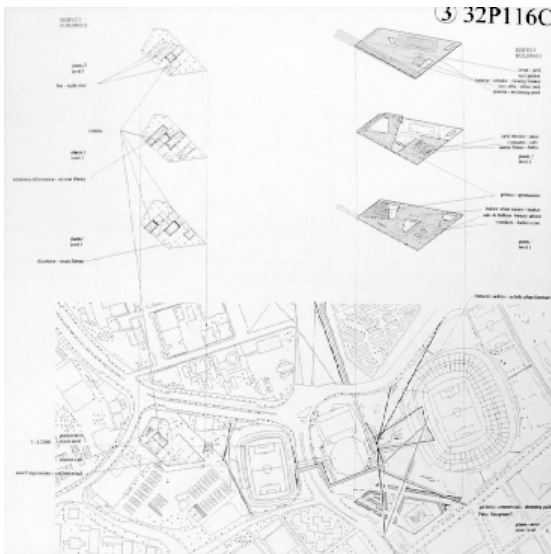
Primer premio:
Manuel Sholl, Reto Pfeninger, Marc Angelil, Sarah Graham,
Sabine V. Fisher, Claudia Thornet (Zurich)



Primer premio:
Enric Batlle, Joan Roig. (Barcelona)



Segundo premio:
David Flo Tarruella, Francesc López Nogués (Barcelona)



Segundo premio
Anna Pla, Jordi Badia, Javier Zumarraga, Laurence Liaw,
Miriam Ansari, Tony Leung (Barcelona, Londres)

Bibliografía.

UIA Barcelona 1996. Concursos.
Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
Barcelona, 1996

3.5 EL ARQUITECTO Y SU CONTEXTO CULTURAL

Naturaleza y eternidad

Alvar Aalto y la Villa Mairea: 3 versiones, 3 influencias.

Beatriz Ramírez Boscán
ETSAB, UPC, 1997.

“La clave de una autonomía de la arquitectura está, pues, en conseguir una dialéctica con el contexto cultural que incida en lo específico de la arquitectura...” La especificidad de la arquitectura se desprende de su naturaleza de lugar para ser habitado, o para localizar el tiempo en el espacio.”

Josep Muntañola Thornberg.



La génesis de una obra arquitectónica viene marcada por diferentes aspectos, entre los cuales podemos enumerar la experiencia del diseñador, la formación cultural que éste haya tenido, el contexto histórico y geográfico de la obra a realizar, las tendencias imperantes en arquitectura y los requerimientos y exigencias del proyecto. Estos aspectos, físicos, sociales y psicológicos, dan como resultado un objeto arquitectónico que debe reflejar el pensamiento del autor y la realidad de su época.

Esta mimesis o interpretación de la realidad bajo la cual se produce un significado estético puede presentarse de diferentes maneras. El caso de la Villa Mairea, como reflejo de la identidad cultural de Alvar Aalto, demuestra como, dentro del proceso proyectual, se pueden encontrar diferentes influencias del contexto geográfico-histórico-cultural y social que pueden ir cambiando su evolución y enriqueciendo su resultado final.

Alvar Aalto realiza el proyecto de la Villa Mairea en 1938, en un bosque cerca de Noormarkku, a 150 km de la ciudad de Helsinki:

“En este lugar de un verde uniforme, reina una gran calma. A través de los árboles se abre un claro sobre el río. Un aserradero permanece como vestigio de la primitiva industria de ese país nórdico”.¹

Maire y Harry Gullichsen, amigos de Aalto le encargaron el proyecto de la villa, puesto que éste compartía sus ideales sociales y su interés por el arte. Para ello le dieron total libertad de acción frente al proyecto, remarcando que debía retratar la naturaleza tradicional de Finlandia y reflejar las aspiraciones de una generación que creía que la industrialización se pondría al alcance de todos.

En ese momento, la trayectoria como arquitecto de Alvar Aalto había pasado por diferentes etapas que iban desde las primeras obras en estilo clásico nórdico, hasta su transición al Modernismo y hasta que decide finalmente llegar a una etapa de experimentación y búsqueda de un estilo más humano en forma y detalles, usando para ello materiales naturales y detalles realizados a mano. Las líneas curvas del paisaje finlandés y

¹ Fleig Karl. *Alvar Aalto*

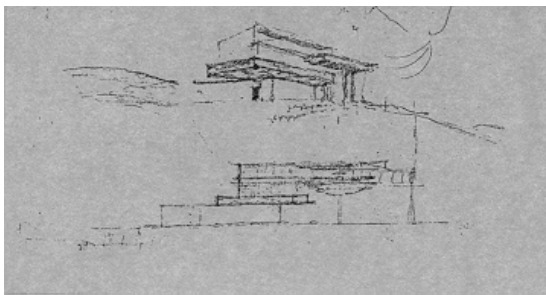
las ideas constantes de “libertad” que afloraban a su mente definieron entonces una postura de contraposición al Modernismo.

1. Concepción histórica

El primer esquema presentado por Aalto para la Villa Mairea consistía en un cobertizo, cabaña o choza, con techos muy altos y en forma de rectángulo. Era una primera actitud basada en el respeto total a las tradiciones, en rebeldía contra las tendencias imperantes del modernismo y en consonancia con el espíritu nacionalista de la época anterior. Sus clientes la rechazaron porque pretendían algo más novedoso y atractivo.

2. Concepción vanguardista

La segunda propuesta tuvo como inspiración la Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright, totalmente contraria a la primera versión. Su obsesión en este momento, dado que aquella obra era muy famosa y había sido muy aclamada, lo llevó a tratar de convencer a sus clientes de mudar el emplazamiento de la villa sobre un torrente en los mismos terrenos, y sus dibujos muestran la clara influencia del arquitecto norteamericano. La planta baja era un basamento ondulante, que sustituía la forma natural de las rocas y la corriente, y sobre éste atrevidos balcones en voladizo.



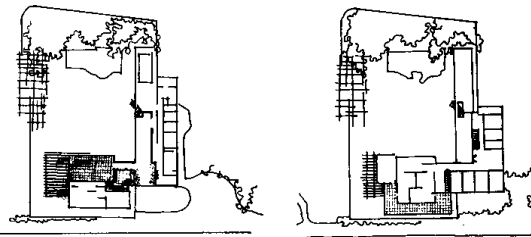
Esquemas de la segunda versión

3. Concepción tipológica

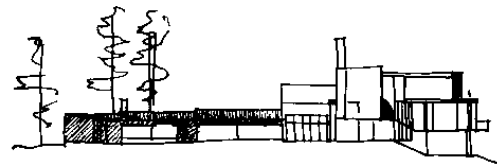
La tercera versión propone un esquema de residencia clásica escandinava en “L” donde se

articulan los espacios sociales en el ala principal más ancha y los de servicio en el ala más fina. Estos esquemas, ya utilizados por Klint, Asplund o Juslen, reflejan su formación académica nórdica y su intención clara de marcar referencias al pasado.

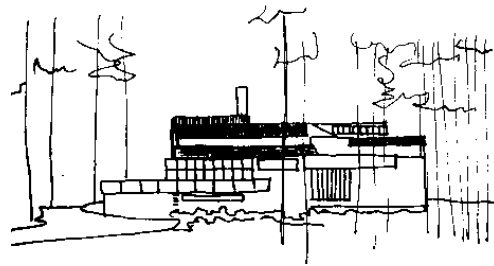
El proyecto de la Villa, aprobado ya por sus clientes, no convencía a su autor, pues no correspondía a una vivienda social democrática del futuro.



Plantas Segunda versión



7



Fachadas tercera versión.

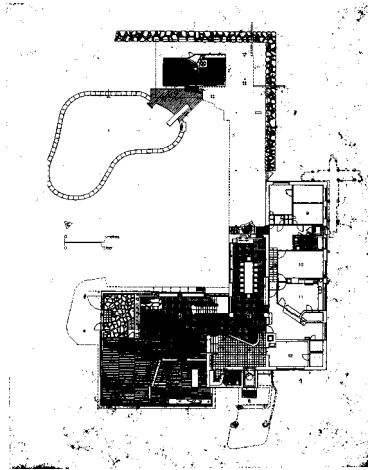


Fachada Proto Mairea

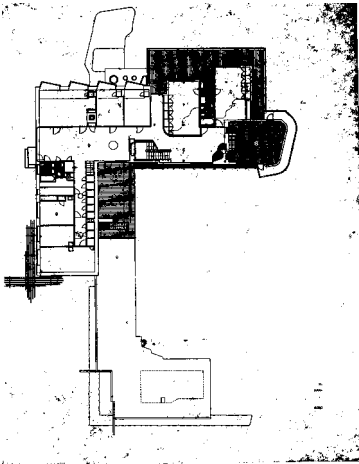
4. Síntesis poética

Manteniendo elementos de sus tres versiones anteriores, Aalto finalmente realiza su

versión definitiva, a la que añade una serie de elementos que reflejan su pensamiento y su sentimiento de humanización y acercamiento a la naturaleza. Funcionalmente esta última versión es más clara y existe una correspondencia interior-exterior, con un mayor cuidado de sus detalles.



Planta baja



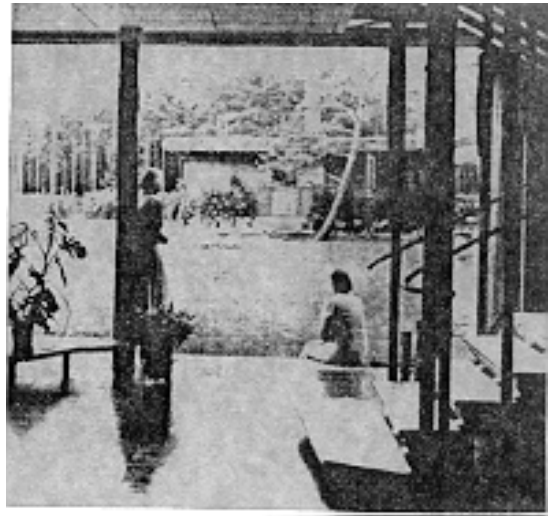
Planta alta

Geometría:

Aalto se tomó el trabajo de “esconder” cualquier relación geométrica en el diseño de la villa y, sin embargo, toda la planta está regida por una serie de cuadrados que dirigen el orden estructural de la misma. Existen igualmente relaciones y direcciones geométricas en cada uno de sus elementos.

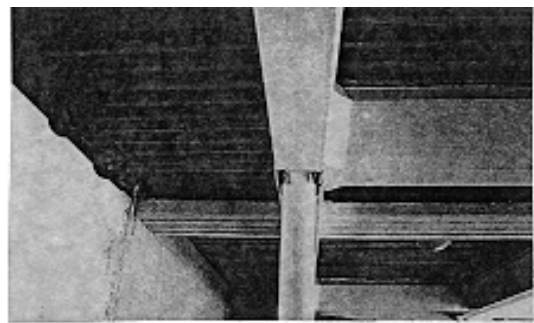
Arte:

La influencia artística de sus dueños se ve reflejada por una clara influencia de Cezanne y de los cubistas Braque y Lecquer.



Vista desde la sala de estar a la sauna

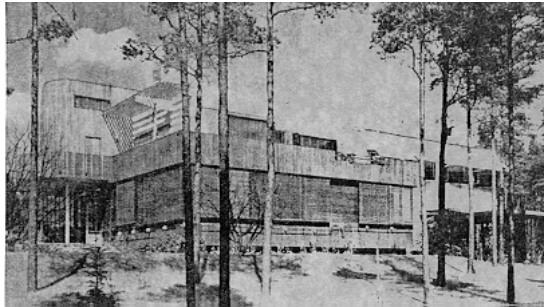
El espacio abierto de la sala se confunde y se abre al espacio exterior, como si del mismo bosque se tratara, tal como el espacio de Cezanne trata de traspasar las fronteras del lienzo. La planta, de influencia cubista, trata de simular la forma de una guitarra, donde hasta las cuerdas se ven representadas por vigas de hormigón en la terraza.



Vigas de la terraza

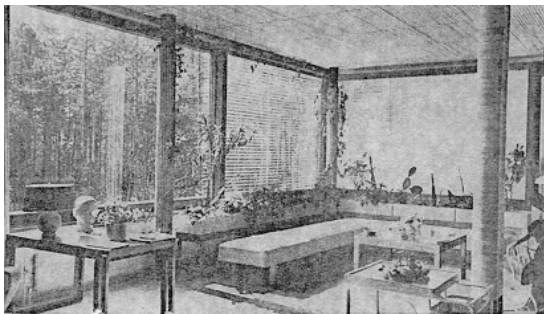
La cantidad de colores, formas y texturas que se observan en la composición general, como “collage” cubista de Braque, además son individualmente el resultado de influencias diversas: “Los muros de ladrillo, del Romántico

*Nacional; los azulejos, del Art Nouveau; la rusticidad de la construcción, indígena; los techos de cobre, de la arquitectura gótica; las casas estucadas, del modernismo ortodoxo; la imagen industrial, de los edificios modernistas y el esplendor clásico, de los monumentos.*² Todas estas imágenes lo colocan en un punto medio entre lo natural, lo histórico, lo vernáculo y lo artístico.



Naturaleza:

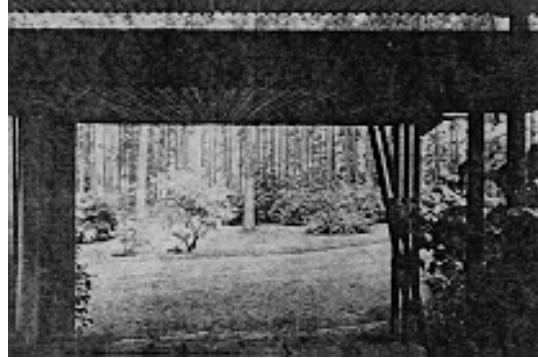
Respecto a la naturaleza como símbolo de libertad, Aalto hace continuas alusiones a través de imágenes que permiten que ese “espacio forestal” interior-exterior se multiplique.



Sala de estar

La sala de estar, como sucesión de troncos, las columnas de la entrada, el cerramiento de la escalera, la chimenea frisada que recuerda la nieve esculpida por el viento. La doble columna que soporta el estudio, que sin función aparente representa un abedul plateado con doble tronco, que crea una continuidad con el bosque. Esa misma continuidad se observa en los espacios de la

terrazza y la sauna, donde los pilares son absorbidos por el paisaje natural del lugar.



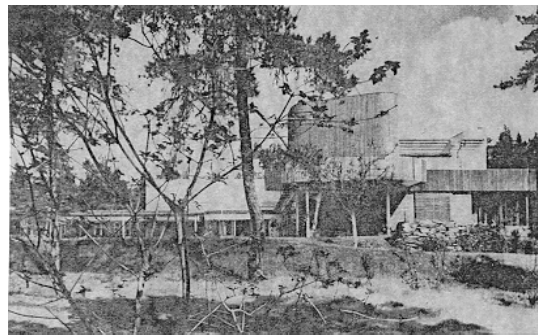
Vista desde la entrada

Al llegar desde el bosque a la casa, el espacio ya construido continúa siendo natural: la puerta del jardín, la cerca, la hierba del tejado de la sauna, el agua de la piscina y la plataforma de madera, tal como las que encontramos a la orilla de los lagos.

Modernismo:

Los elementos que dentro de la Villa hacen referencia al movimiento moderno, se ven contrastados con elementos antagónicos que sorpresivamente aparecen yuxtapuestos, los cuales restan academicismo y revelan el carácter rebelde de Aalto en contraposición a este movimiento.

La casa, vista desde el bosque, posee la típica caja blanca de una casa moderna, pero desvirtuada al incorporar el elemento orgánico de la entrada, así como el estudio revestido de madera y el salón de madera y piedra, que rompen la monotonía.



Vista frontal desde el bosque

² Porphirius, Demetrius. *Sources of Modern Eclecticism*.

Desde el patio interior, la esquina del comedor como volumen blanco se destruye también con baldosas de azul cobalto. Alusiones náuticas aparecen en la escalera en forma de espiral metálica que sube al techo, encontrándose sorpresivamente con la glorieta de madera. La balaustrada, también moderna, se contrapone a la de corte vernáculo de la primera planta, y las columnas blancas de la terraza encuentran su antítesis en la rusticidad de las de la entrada a la sauna.

Historicismo:

Sorprende encontrar dentro de la Villa claras alusiones a reglas compositivas clásicas, cuando el atado de columnas las divide metafóricamente en sus partes componentes: base, fuste y capitel. Incorpora además elementos clásicos de otras culturas, como el jardín de invierno, típico de la cultura inglesa y la entrada a la sauna, que refiere a las típicas casas de te japonesas.

Tradicición y Memoria:

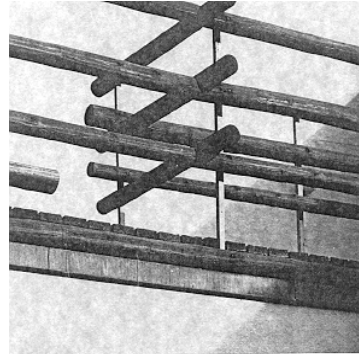
El conjunto, típicamente escandinavo, tomó un carácter finlandés al incorporar el resto de volúmenes en torno a un patio central parcialmente cerrado, al modo de las antiguas granjas finlandesas. El espacio finlandés también se ve reflejado en el salón, donde las funciones se diferencian o expresan por cambios de nivel o de pavimento.



Viviendas vernáculas.

Costumbres primitivas, como el techo vegetal de la sauna, sus columnas de madera y el muro de piedra que rodea el conjunto, y otros

elementos, como la balaustrada y los canalones de madera, las paredes, la chimenea y la escalera de piedra y la manilla de la puerta de entrada, afirman el espíritu vernáculo del autor.



Detalle de la balaustrada

Poética:

La serie de contradicciones expresadas en la Villa: entre naturaleza y tecnología, modernidad y tradición, sociedad y arte, representan el doble contenido cultural del autor y de la época en que se encontraba.

La Villa Mairea - como diría Schildt - no solo era un laboratorio experimental y una magnífica obra de arte donde se deseaba expresar una cantidad de ideales, o un despliegue de conocimiento tecnológico, también era un hogar para una familia específica en un momento histórico determinado.

Se resolvieron con claridad unos requerimientos funcionales específicos, se eligieron formas y procedimientos constructivos adecuados para transmitir una serie de ideales establecidos, transformando el objeto arquitectónico y funcional en imagen. Se logró con ello la interrelación entre el construir, el habitar y el pensar, y con ello lo físico, lo social y lo psicológico.

Aun cuando los contextos ideológico, social, artístico y tecnológico cambien a través de la historia y la obra de arquitectura adquiera con el tiempo diferentes lecturas, esto contribuirá a enriquecer su vocabulario semántico. La Villa

Mairea siempre motivará en cualquier arquitecto que la analice o en cualquier persona que la disfrute, la búsqueda de esa poética individual, a través de un regreso a los orígenes de la existencia, que logra que la arquitectura sea más humana y al mismo tiempo más contemporánea.

Lo más importante en la Villa es que el tiempo no existe para ella, pues logra traspasar de un lado a otro los límites del tiempo y va hacia el futuro regresando a unos orígenes, a la naturaleza, que finalmente la convierten en eterna. He aquí la búsqueda de Alvar Aalto: la eternidad.

Bibliografía

1. Aalto, Alvar. *La humanización de la arquitectura*. Tusquets Editores. Barcelona, 1977. Cuadernos Infimos 81.
2. Aalto, Alvar. *Projects and Final Buildings*. Verlag für Architektur Artemis. Zurich.
3. Fleig, Karl. *Alvar Aalto*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1994. Colección Obras y Proyectos.
4. Garland Architectural Archives. *The Architectural Drawings of Alvar Aalto 1917-1939. Villa Mairea*. Tomo 10. Alexander Tzonis, General Editor. 1994.
5. Jyväskylä Museo Alvar Aalto. *En Contacto con Alvar Aalto*, 1993.
6. Mosso, Leonardo. *La Villa Mairea*. Artículo publicado en la revista Casabella.
7. Muntañola, Josep. *Poética y arquitectura*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1981.
8. Muntañola, Josep. *Retórica y arquitectura*. Hermann Blume Editores. Madrid, 1990.
9. Muntañola, Josep. *Comprender la arquitectura*. Editorial Teide. Barcelona, 1985.
10. Pearson, David. *Alvar Aalto and the International Style*. Watson-Guptill Publications. New York, 1978.
11. Poole, Scott. *Elemental Matter in the Villa Mairea*. Traducción realizada por Sergio Palacios Castro, facilitada durante el curso.
12. Porphyrios, Demetri. *Sources of Modern Eclecticism*. Academy Editions. St. Martin's Press. Nueva York, 1982.

13. Schildt, Göran. Comentaris sobre la memòria dels arquitectes.
Artículo publicado en la revista *Arquitectura Viva*. Mayo de 1982.
14. Schildt, Göran. *The Complete Catalogue of Architecture, Design and Art of Alvar Aalto*.
Academy Editions, 1994.
15. Tempel, Egon. *Nueva Arquitectura Finlandesa*.
Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1968.
16. Weston, Richard. *Villa Mairea*.
Editorial Phaidon.

3.6 PAISAJE Y ARQUITECTURA

Yanet Reyes
ETSAB, UPC, 1997

"Cuando construyo en un entorno virgen siento mi labor como una lucha, un ataque de nuestra cultura sobre la naturaleza, en esta confrontación intento levantar un edificio que haga a la gente consciente de la belleza del lugar".
Sverre Fehn.¹

Introducción

Plantear interrogantes sobre la construcción del paisaje y la imagen que se va conformando de forma espontánea o intervenida en nuestro entorno, sin despertar la preocupación por el medio ambiente, es casi imposible. La preocupación del hombre es notable desde la antigüedad; China, Egipto y Oriente Medio planteaban una planificación de la tierra con fines agrícolas y sociales, así, podríamos referirnos a las plantaciones de arroz en Oriente Medio, proyectadas en terrazas escalonadas; otro ejemplo sería Tebas donde se construyeron los primeros jardines particulares. Esto demuestra que ha existido una intervención intencionada del paisaje desde los inicios de la historia. La palabra planificación, diseño y uso nos sugiere un paisaje hecho y regulado por el hombre, pero es más acertado decir que se verifican grados de adaptación por el hombre de los sistemas y recursos naturales.

El arquitecto y el paisaje

"El paisaje que se dibuja difuso en nuestra memoria como ráfagas furtivas ante las prisas cotidianas. Donde cada grupo dibuja su perfil, conformando con su paso una circunstancia y una identidad".

A principios de siglo surge uno de los personajes que mayor repercusión tuvo en el área del paisaje fue: el norteamericano Frederick Law Olmsted quien con una marcada influencia por el jardín europeo, plasma las formas de composición de la escuela inglesa. Su trabajo presenta una nueva visión dentro del paisajismo, que incorpora la teoría del arte, la ingeniería, las

ciencias agrícolas y el contexto ambiental. Podríamos decir que en el siglo XX se han ido desarrollando diferentes líneas de pensamiento en torno al paisaje. En los años veinte surge el modelo de la ciudad jardín a raíz de múltiples inquietudes sociales, que propone un modelo de crecimiento urbano donde el paisaje y la arquitectura no se toma en cuenta en términos estéticos, sino sociales.



Proyecto de Luis Barragán,
Fuente: Arquitectura Viva, núm. 53, marzo/abril de 1997.

En los años treinta, los nuevos esquemas de ciudad planteados por el movimiento moderno rompen con las propuestas tradicionales del jardín inglés del siglo XVIII, cargadas de una tradición naturalista y pintoresca, y a ello se suma la abstracción plástica de las vanguardias. Podemos citar dos proyectistas Luís Barragán, y Roberto Burle Marx, que se apoyaban en las artes y en sus propias raíces culturales.

¹ <http://www<worner-periferia-ljazz-cibercom.com>> Notas de Sverre Fehn.

Tras la Segunda Guerra Mundial surge una nueva etapa de un acelerado crecimiento urbano en los Estados Unidos; Garrett Eckbo, Thomas Church y Dan Kiley introdujeron estas nuevas propuestas. Y, por último el movimiento ecológico que toma fuerza en los años sesenta y setenta. Los modelos de crecimiento son denunciados por Ian McHarg, que reclama la necesidad de proteger el entorno ante las nuevas propuestas desmesuradas de crecimiento de la posguerra. "Estas influencias tuvieron el efecto de crear ramas del paisajismo que se separaron del tronco que había concebido Olmsted".² Durante un tiempo pasaron desapercibidas todas estas corrientes que conferían importancia a las propuestas de paisajismo dentro de los proyectos arquitectónicos. El paisajismo es recuperado por las ideas que aporta Peter Walker, quien señala que los espacios abiertos deben identificarse por sí mismos y no como elementos subordinados a la arquitectura; su interés por el minimalismo artístico en el contexto del paisaje lo manifiesta en los trabajos realizados junto a su compañera Martha Schwartz, que a diferencia de Walker, trabaja con emplazamientos marginados y muestra una marcada predilección por los jardines franceses; por otro lado, George Hargreaves plantea la intervención del paisaje ligada a una reflexión medioambiental con un interés por la abstracción de los procesos naturales y en la creación de espacios donde convergen naturaleza y cultura.

En Europa, Francia es sin duda el lugar donde más importancia se confiere a las soluciones paisajísticas de sus ciudades el parque de La Villette, en París, es un buen modelo de parque urbano. Jacques Simon fue el primero en dar utilidad a los espacios residuales entre bloques de viviendas de los nuevos suburbios. En sus proyectos evade la geometría de los jardines clásicos y la sustituye por suaves curvas de relieves, combinadas con composiciones de plantaciones irregulares.

² Susana Canogar, "Siete visiones contemporáneas del espacio abierto" Fuente: Arquitectura Viva, núm. 53, marzo/abril de 1997.

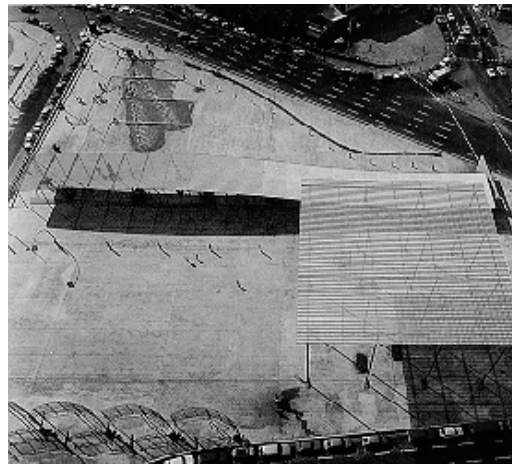


Proyecto de Jacques Simon

Fuente: Arquitectura Viva, núm. 53 marzo/abril de 1997

Otro exponente notable es Michel Corajoud, que utiliza el paisaje como elemento de conexión, plantea comprender la ciudad para una mejor intervención en los espacios urbanos, y no considera válida la idea de trasladar una réplica de la naturaleza a la ciudad, por último, Alexandre Chemetoff, quien muestra en sus proyectos una gran homogeneidad de materiales interviniendo tanto en pequeños jardines como en ensayos de estudios territoriales. Estos proyectistas desde La Escuela de Paisajismo de Versalles son quienes realizan las aportaciones más notables en las propuestas de paisajismo europeo contemporáneo.

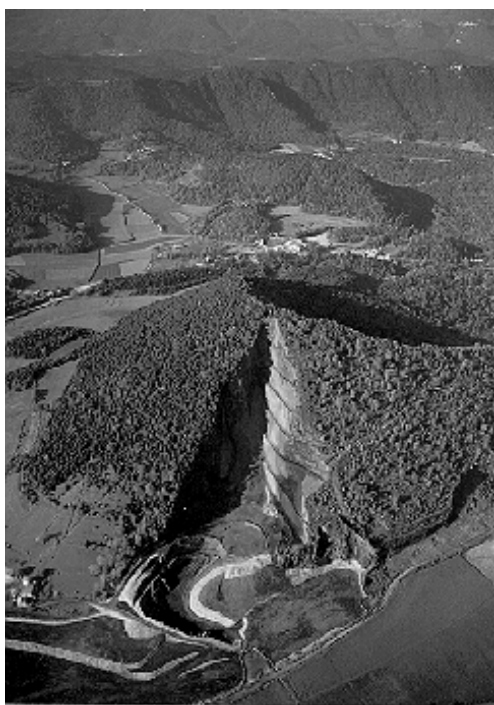
Barcelona también posee un lugar importante dentro de las propuestas urbanas de paisaje, pues acoge grandes cambios con motivo de los Juegos Olímpicos de 1992, que enriquecen notablemente la ciudad y crean agradables espacios públicos y de ocio.



Proyecto de Piñón y Viaplana. Plaza de Sants

Fuente: Arquitectura Viva, núm. 53, marzo/abril de 1997

La percepción del paisaje y la postura ante la naturaleza están influidas por el contexto particular donde se desarrollan y por la sociedad que lo conforman, la arquitectura paisajística se encarga de la distribución del suelo, siempre relacionada con las exigencias de la sociedad. La arquitectura actualmente se enfrenta con el problema del crecimiento desmesurado de las ciudades, factor que hace que su concentración esté solo en este ámbito, y deja a un lado la preocupación por el medio ambiente y el paisaje que se construye en este acelerado proceso de crecimiento.³ Es de suma importancia que el arquitecto no delegue solo a los ecologistas y encargados del medio ambiente las responsabilidades que recaen sobre todo un equipo interdisciplinario, en el cual el arquitecto juega un papel muy importante.



Restauración del volcán Croscat, La Garrotxa.
Fuente: ON, 1995. Premios FAD.

Adaptarse a las nuevas realidades implica involucrarse con el medio ambiente y no solo dirigir la creatividad a la construcción de contenedores de ocio, como son los museos y los teatros. Se puede decir que la arquitectura se ha centrado solo en los aspectos estéticos obviando la parte social y ecológica de los proyectos. Los

arquitectos realmente comprometidos con la sociedad deben optimizar la calidad del espacio público creando una relación dialógica con los nuevos objetos que forman la ciudad y el paisaje.

Bibliografía

<http://www.wonerperiferia.jazz.cybercon.com>
Notas de Sverre Fehn.

SusanaCanogar, "Siete Visiones Contemporáneas del espacio abierto" *Arquitectura Viva*, núm. 53, marzo/abril de 1997

Eneko Landaburu, "La Gran Europa y la ordenación de su territorio". *COAM* núm. 28, junio de 1996.

³Eneko Landaburu, "La Gran Europa y la ordenación de su territorio". *COAM Urbanismo*, Núm. 28, junio de 1996.

**ARTÍCULOS POR ARQUITECTOS ALUMNOS DEL
DOCTORADO DEL AÑO 1996 CON TEMAS DE TESIS
APROBADOS.**

4.1 ARQUITECTURA DE LA PRESENTACIÓN, ARQUITECTURA DE LA REPRESENTACIÓN.

Luis Ángel Domínguez
ETSAB, UPC, 1997

Transcripción: Beatriz Ramírez Boscán

“...deberíamos remontar la corriente, desandar el camino y de expresión figurada en expresión figurada, llegar hasta la raíz, la palabra original, primordial, de la cual todas las otras son metáforas.”¹

1. La formación de la obra.

Para entender la “obra” de un arquitecto no nos basta mirar unas fotografías o estudiar unos planos y ni tan siquiera con visitar la obra se obtendrá una respuesta fiable. Será necesario re-conocer la re-presentación de la obra, y esto solo será posible si logramos descifrar la especificidad de las características que se reúnen en la obra durante su creación y en el proceso “constructivo”, que concluyen con la presentación de la propia obra arquitectónica.

En algunos arquitectos, esta secuencia lineal no se cumple. Este es el caso de Alvar Aalto, que transgrede los mecanismos habituales de creación (inicio-desarrollo-finalización) y no concluye su proceso experimental en la obra porque su propia obra se convierte en el “proceso” creativo, y viceversa, su obra es la investigación permanente. Aalto realizará una extensa obra arquitectónica “construida” que, por su característica experimental debe ser considerada como una continuación de la misma estrategia creativa de formación, transmisión e interpretación de ideas que es la arquitectura. La obra no es un fin sino un medio en evolución, en continuo cambio, que es utilizado para transferir y provocar ideas, conceptos, sensaciones, recuerdos, emociones, diálogos contextuales, etc., en definitiva, presentar la realidad al hombre de manera diferente a través de una nueva *interpretación*¹

Si rastreamos solamente el inicio de la formación de una obra, seguramente el resultado que obtengamos no será completo porque estamos fraccionando la continuidad de la que hablábamos. Por consiguiente, además de tener en cuenta todas las *fuentes* que nutren al artista,

deberemos revisar en cada proyecto aquellas nuevas intersecciones que se van añadiendo sucesivamente. En el caso de Alvar Aalto, como en el resto de los arquitectos, el contexto social, el entorno físico, la formación académica, son esenciales en su obra, pero será la hibridación de las diferentes trazas culturales propias del territorio aaltiano, como el paisaje, la tradición, los materiales, la filosofía, la historia, los movimientos artísticos, las corrientes arquitectónicas, etc., quienes aportarán su especificidad.

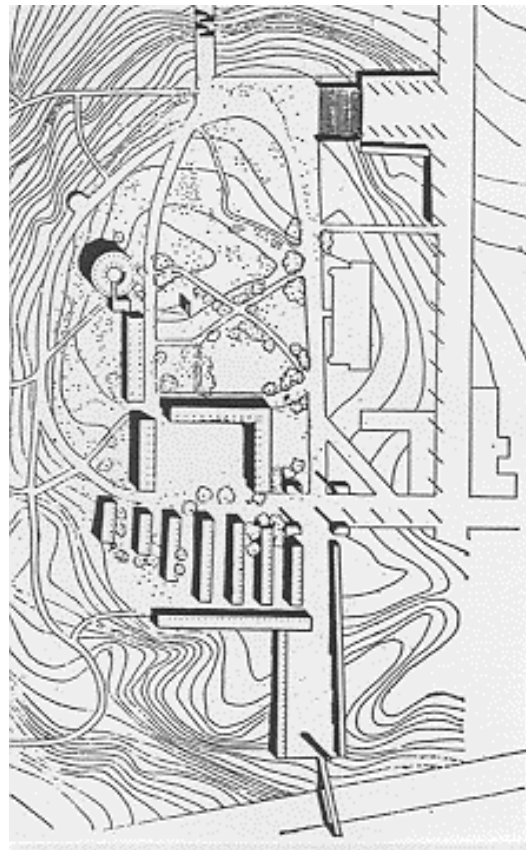


Hito propagandístico.

En la mayoría de casos, la arquitectura no llega a formarse, a “construirse” como tal debido a que en el inicio del proyecto el arquitecto prescinde y no tiene en cuenta, por ignorancia, incapacidad u otras causas, casi ninguno de los condicionantes culturales, ambientales ni, por supuesto, humanos susceptibles de interpretación. Por ello, solo un reducido grupo de construcciones es arquitectura y, de éstas, unas pocas son obras maestras. Dentro de este último grupo debe estar la Exposición conmemorativa del 700 aniversario de la fundación de Turku. Esta obra, proyectada por Alvar Aalto y Erik Bryggman en 1929 en la ciudad de Turku (Finlandia), *re-presenta*, es decir, vuelve a presentar, a mostrar, todos aquellos conceptos, atributos e ideas que se recogieron durante el proyecto y que a través de la obra se transmiten al espectador en una nueva forma de interpretar la realidad.

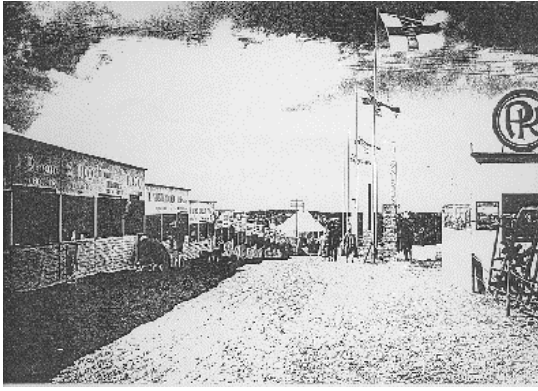
El proyecto de la Exposición de Turku se desarrolló en un momento de cambios. Habían pasado solo dos años desde la llegada de Aalto a Turku y apenas diez desde la independencia de Finlandia del dominio ruso. El ambiente social reflejaba un doble deseo de reafirmación nacional y aperturismo europeo. En este contexto, una exposición en la ciudad que había sido la antigua capital de Finlandia no podía pasar desapercibida, debía de tener una notable significación dentro y fuera del país.

Cada decisión proyectual era decisiva. Por ejemplo, no fue casual la elección de la colina de Samppalinna para la ubicación de la Exposición y el acceso a los pabellones a través de un recorrido zigzagueante. Aalto, desde sus inicios en el mundo del arte como pintor, se obsesiona por las culturas mediterráneas y, en especial, por la italiana. En un escrito del año 1926, citado por Göran Schildt, “Nyky aika”, Aalto analiza un fresco de Andrea Mantegna y comenta su admiración por el fantástico análisis del terreno que denomina “visión arquitectónica del paisaje” y “paisaje sintético”. En la intimidad Aalto comenta: “...la ciudad ascendente se transformó para mí en religión, enfermedad, obsesión, llámese como se quiera”. Aalto construyó su visión arquitectónica del paisaje y lo sistematizó en la Exposición de Turku, pero no de una manera mimética, sino figurativa, que más tarde le llevaría a crear la colina artificial en Säynätsalo



Plano topográfico de la Exposición.

Por su condición de *efímera*, esta obra facilita la *experimentación* al carecer de compromiso con el futuro. Se puede interpretar entonces como “maqueta” de nuevas obras, una “maqueta” donde el visitante es el elemento con el cual experimentar. Sus reacciones, sus movimientos, sus respuestas al montaje, serán en definitiva las que darán validez o negarán la obra en cuestión y serán las que deducirán nuevos componentes, nuevos elementos en sucesivas arquitecturas. Este rico laboratorio de las exposiciones hace reaccionar de forma precisa la fórmula de la arquitectura entre el reactivo-hombre y el reactante-construcción, y es, en definitiva el humanismo aplicado a la arquitectura el que exige abandonar el significado académico de los estilos para “construir”, en cada caso, una interacción social específica entre proyecto y contexto ².



Grupo de pabellones en el acceso principal

3. El hombre en la arquitectura

En lo referente a la traslación por parte del arquitecto de las *ideas* extraídas de su memoria cultural, suele utilizar unas vías y unos códigos internacionalmente acordados y reconocibles. En la pintura se utilizan las dos dimensiones del plano, en la escultura las tres del espacio y en la arquitectura, además de las anteriores, se utiliza la dimensión humana de la *ocupación*, del *habitar*. Es decir, el hombre forma parte de la obra realizada. Sin el hombre, cualquier obra de arquitectura (no de construcción) deja de ser y se convierte en una colección de materiales durmientes a la espera de ser despertados, activados por el habitante. La arquitectura de Aalto es completa precisamente porque está pensada con el hombre y para el hombre. El elemento humano es determinante en su obra y especialmente en las exposiciones, es el elemento experimental que dota de sentido y activa la hibridación, el mestizaje cultural de la invención poética de la arquitectura. Aalto lo explica muy bien a su regreso de la Exposición de Estocolmo del año 1930:

*“...para Asplund, el turista finlandés que monta en patín de agua por una corona en la bahía de Djugarden es un objeto de valor que da vida a la Exposición.”*³

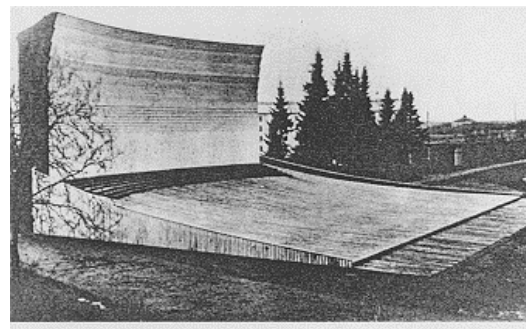
Creo que nadie puede explicar mejor que el propio Aalto lo que en estos primeros momentos de su obra significaban las exposiciones para él. Por ello, invito a reflexionar sobre las enigmáticas palabras que Aalto pronuncia al describir la Exposición de

Estocolmo, pero que pueden atribuirse a su propia Exposición un año antes en Turku.

*“...no es una composición de piedra, vidrio y hierro, como pudiera imaginar un visitante que deteste el funcionalismo; es una composición de casas, banderas, reflectores, flores, fuegos artificiales, gente feliz y manteles limpios... Quienquiera que critique la arquitectura únicamente atendiendo a ejes de calles y ángulos de fachada (llegue o no a una conclusión positiva o negativa en su pequeña cabeza) nunca encontrará la mentalidad que dirigió el proyecto.”*⁴

4. El escenario para coros y orquesta

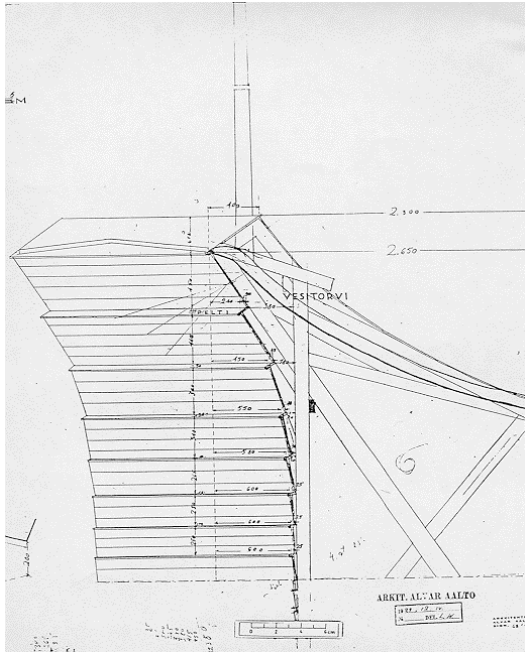
La observación de los planos y las fotografías de la Exposición, como única posibilidad de análisis de la obra, junto con los propios escritos de Aalto, comprende múltiples vías de estudio: la significación del lugar, la geometría de los recorridos, la situación y singularidad formal de los pabellones, el diseño tipográfico, los hitos propagandísticos, los materiales utilizados, etc. Pero, dejando aplazado este complejo y extenso análisis, es el elemento menos complejo, menos usado, menos costoso, menos llamativo, el que más me interesa revisar. Me estoy refiriendo al pequeño *escenario* para coros y orquesta.



Escenario

Lo primero que llama la atención es que Aalto contradice con este elemento arquitectónico (artesanal) la estandarización funcionalista utilizada en la construcción de los pabellones, y así se anticipa a lo que será su postura crítica teórica y práctica años más tarde.

“...si el modo de fabricación que se pusiese en práctica estuviese guiado por un trabajo socialmente responsable, el resultado no sería una mecanización estéril, sino un desarrollo orgánico humanamente válido.”⁵



Sección constructiva

El escenario, por simple que parezca, fue objeto de un estudio minucioso, como se pone de manifiesto en los múltiples detalles, con pequeñas variaciones entre ellos, que se encuentran en los dibujos, que consulté en los archivos del estudio de Aalto en Helsinki. Secciones-alzado acotadas con precisión, pequeñas variaciones dimensionales en su remate que forman enigmáticas sucesiones numéricas, obsesivas representaciones perspectivas, plantas, alzados y detalles, denotan la importancia que para Aalto tiene este elemento.

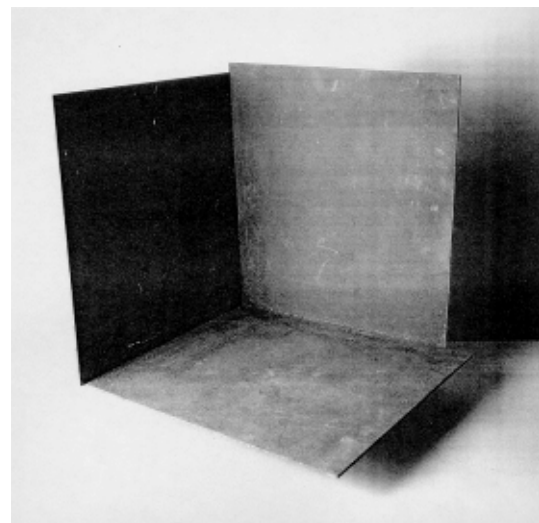
La madera vista es el único material empleado, como en las tradicionales casas de madera carelianas (orígenes de la arquitectura finlandesa), como en sus ensayos con maderas laminadas curvadas: muebles, lámparas, cuadros, en definitiva, obras de arte experimentales.

Aalto finalizará su *recorrido circular artístico* con las grandes construcciones rocosas

de sus últimos años y con el uso de la madera en forma libre. El escenario para coros y orquesta de Turku inicia el camino de la *invención poética* desde la arquitectura.

El escenario: una plataforma de madera ligeramente en rampa y de forma trapezoide, de 30 por 20 metros aproximadamente, que soporta en su parte más estrecha una estructura vertical de sección curva que se levanta unos 9 metros. Su función (aparente) es la de actuar como caja de resonancia amplificando y mejorando el sonido en las interpretaciones musicales. En su ocupación, es escenario y platea al mismo tiempo durante las actuaciones, y cuando permanece vacío es un elemento enigmático y abstracto.

“Se jugaba en el siglo pasado en un campo abierto, a lo largo, hacía de pared el techo del cielo. Se limitó y definió el campo con una pared en un extremo, el frontis, y otra menor en otro extremo, el rebote. Se había pasado del juego de largo al rebote... Mientras el juego en otros países y con otros jugadores es un enfrentamiento directo, pugilístico, de cerca, como un tenis, en vasco el enfrentamiento es a más distancia y con la intervención del alto espacio intermedio, jugando así en nuestra memoria inconsciente, en tradición original con el gran Hueco del cielo”.⁶



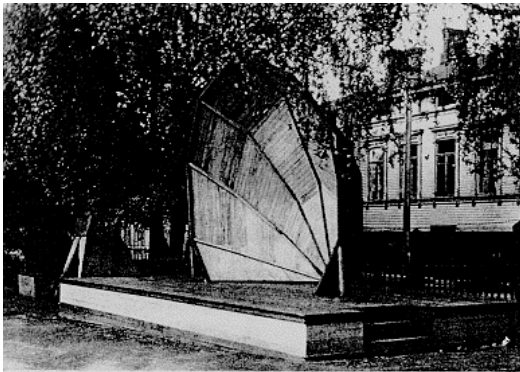
Escultura de Jorge Oteiza

El visitante de la Exposición, el espectador, el oyente de la interpretación musical es el jugador. El juego consiste en traducir a sentimientos, sensaciones, ideas, las notas

musicales rebotadas en el frontis. El suelo flota (caja de resonancia), también juega. La arquitectura, con el gran *Hueco del cielo*, pone en relación la condición humana con la historia, lo divino, lo místico. El vacío alrededor, descubierto, la nada alrededor servirá para definir y determinar el espacio, *el topos*, el lugar. Es un reloj atemporal que refiere el espectador a sus orígenes naturales.

*“...se ha definido el frontón como impresionante espacio cerrado, prisma recto vacío, geoméricamente limpio, intemporal, trampalaberinto, espacio-iglesia sin saberlo, monumental y simbólica reconstrucción del muro mágico del pintor y cazador con el espacio experimental de su santuario. Ante el gran muro frontal en la cancha se funden en clave mítica, en cada jugador, los dos protagonistas de nuestra gruta terrenal de origen, el cazador y el artista, con los dos frente al muro juega el jugador con el cielo”.*⁷

Mircea Eliade,⁸ describe perfectamente el espacio sagrado, el cual permite obtener un punto fijo en la homogeneidad caótica. Constituye una abertura, una ruptura de lo uniforme. Se simboliza entonces el paso, el tránsito del Cielo a la Tierra, y viceversa. La montaña también tiene una significación simbólica entre las imágenes que expresan el vínculo entre Tierra-Cielo y por consiguiente los templos, al ser réplicas de la Montaña cósmica, constituyen el enlace por excelencia: son la reproducción terrestre de un modelo trascendente. Llegados a este punto, cabe pensar si el *escenario* no puede ser también el altar, el *lugar sagrado* donde se manifiesta el mundo. Es decir, que a través de un proceso retórico se permite que el discurso dé paso a que ciertas ficciones redesciban la realidad (el mundo), esto es, la *metáfora*⁹.



Escenario para cantante. Tampere 1922.

La continuidad de su obra se cumple, la progresión de sus ideas también. Ya en el año 1922, en la primera Exposición diseñada por Aalto en Tampere, se construye una pequeña estructura de madera en forma de concha que contribuía a ampliar los efectos acústicos del cantante. La desocupación del espacio, la creación del vacío, la concavidad, el seno materno, el hueco-madre, la vuelta a los orígenes son ya aquí una *metáfora* de la vida del hombre.

¹ Paz, Octavio. *El mono gramático*, Ed. Seix Barral. Barcelona, 1974.

¹ Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Ed. Europa. Madrid 1980.

² Ver al respecto el libro *Arquitectura española de los años 80* de Josep Muntaniola, *Documentos de Arquitectura* Num.12.

³ Aalto, Alvar. *L'Esposizione di Stoccolma I*, publicado en: *Alvar Aalto. Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*. Zanichelli Editore. Bologna, 1987. 10 Op. cit.

⁵ Del texto introductorio a una exposición sobre viviendas del año 1929, citado por Kirmo Mikkola en *En contacto con Alvar Aalto*. Museo Alvar Aalto, 1993.

⁶ Oteiza, Jorge. *Ejercicios Espirituales en un túnel*. 2ª Ed. Hordago S.A.. Donostia, 1984.

⁷ Op. cit.

⁸ Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1967.

⁹ Op. cit.

4.2 LA PRESENCIA DE LOS MONASTERIOS EN EL PAISAJE

Pablo Ocampo Failla, 1977

Transcripción: Beatriz Ramírez Boscán.

Investigación realizada en el marco del proyecto de tesis doctoral y como finalización del programa de intercambio Sócrates realizado en la Facoltà di Architettura de la Università degli Studi di Firenze.

Introducción

El presente estudio es una reflexión sobre la hipótesis que plantea la relación entre institución y paisaje en función del tiempo, entendido como una metáfora de sus movimientos, pero esta vez aplicada al difícil tema de la ciudad contemporánea. Como camino de trabajo se plantea el estudio de la evolución de la relación entre monasterio y paisaje, al principio como un proceso de abandono del mundo amparado bajo la ley abstracta del cosmos a partir del siglo V, pero que regresa de este aislamiento abstracto buscando la transformación misma de la sociedad, para lo cual esta institución se vuelve a situar en el interior de las murallas de la ciudad a partir del siglo XIII.

Sin embargo, un estudio de la evolución del monasterio no es un hecho independiente dentro de la historia del espíritu, por lo cual es necesario primero repasar lo que Eugenio Trías trata como los tres principios necesarios para completar la experiencia religiosa, de entre los cuales la institución del monasterio forma parte del tercero, y que también plantea la dualidad entre el sistema y el acontecimiento. Un pretexto para contraponer la Certosa de Florencia como una unidad sistemática aislada en el territorio, frente a la situación marginal del Sacro Convento de San Francisco en Asís como acontecimiento no solo territorial sino también social, ya que al situarse en el interior de los muros de la ciudad provoca una fractura importante del concepto intelectual de monasterio, que evolucionaba de manera abstracta como una presencia inmóvil ante el paisaje. Esta contraposición crítica entre sistema y acontecimiento me permitirá un giro que se acerca más a los problemas reales de la ciudad contemporánea y de su territorio, dislocando de

alguna manera la estructura deductiva del trabajo para llegar finalmente a proponer soluciones justo allí donde el cielo platónico ya no nos protege.

1. Los tres principios de la religión y su relación con el paisaje

Para poder explicar la razón del origen de los monasterios y su relación con el paisaje es necesaria primero una visión a mayor escala a fin de comprender el problema de la experiencia religiosa de la cual forman parte. Según Eugenio Trías, la religión, para completar su experiencia religiosa necesita y se divide en tres principios que conforman un proceso circular iniciado en el momento en que el hombre comprende que los fenómenos naturales ya no pueden ser controlados por la magia. De la mano de este proceso espiritual es más fácil comprender como la sociedad, el texto, va cruzando el abismo que inicialmente le separa de su contexto. Un proceso que, al igual que el tiempo (metáfora del movimiento), del que nadie ni nada puede escapar, evoluciona en acercamientos y alejamientos, en rotundidades y adaptaciones, sin ser ninguna de estas la primera o la última forma de representar el paisaje. El monasterio de la Ceresa de Florencia y el Sacro Convento de Asís no pueden ser explicados, como muchas veces sucede, sin esta relación con el paisaje, ya que, como intento demostrar, son instituciones representativas que nacen de una determinada comprensión religiosa de los movimientos del paisaje, a partir de lo cual explicaré por qué el monasterio de la Tourette, concebido por Le Corbusier como un edificio ideal (aéreo), se resiste a tocar la topografía del terreno, excepto a través de la misteriosa forma de la cripta, que se adapta a la pendiente.

I. Postración ante la vitalidad anárquica

La religión como primer principio, asume una posición de postración ante el paisaje; el *khaos*, que al mismo tiempo es alabado y temido, comienza a acercarse y es asociado con la vitalidad madre, con el nacer y morir de las cosas, con la ciclicidad de las estaciones, el día y la noche o las inundaciones. El sacerdote en esta etapa primitiva observa el sol en su equinoccio (movimiento del paisaje), no porque le guste la astronomía, sino para indicar la fecha exacta del comienzo de la cosecha (acto social), lo cual da paso a la institucionalización de una celebración festiva.

De esta forma, la religión comienza a asumir la función de un puente que se construye para comprender el paisaje a través de cada uno de sus movimientos; por un lado, los regulares que pertenecen al cielo, y por otro, los cíclicos e imperfectos que pertenecen a la Tierra. La abstracción simbólica es la encargada de expresar estos conocimientos durante esta primera etapa, como un primer intento para institucionalizar socialmente los movimientos del paisaje más representativos, y da un importante paso hacia el segundo principio, aún en formación, ya que la sociedad, a través de su religión, que evoluciona hacia la filosofía y la ciencia, llegará a superponer un orden abstracto como explicación del misterio de la creación, sobre aquella postración ante el *khaos* de la Tierra madre propia del primer principio.

II. Opresión del orden jurídico.

A diferencia de Homero que, responsabilizaba cada suceso de *La Odisea* a la acción de los dioses, el pensamiento causal de los presocráticos, como Anaximandro, define el universo como una "comunidad jurídica de las cosas", cuyo orden e igualdad, basados en la proporción es juzgado por el tiempo *-kronos-* del que nadie puede escapar. Esto significa que la aparente anarquía del *khaos* ante la cual la sociedad se postraba es relegada a un segundo plano por el nuevo orden jurídico que establece el cosmos, una ley universal que es aplicable también a la vida de cada individuo, para lo cual Zeus encarga a Hércules el trabajo sucio de despoblar toda la maleza selvática del mundo conocido de

modo que éste se allane y se civilice para ser cosmos, polis

La causa del movimiento de los sucesos del paisaje desde esta perspectiva se explica jurídicamente, como por ejemplo el paso del verano al invierno, por el hecho de que el primero ha sobrepasado su derecho temporal, establecido en proporción con los demás. La religión en esta etapa comienza pues a asumir la función de moderador ético sobre la sociedad, la figura de un Dios único que se instituye a si mismo como orden, justicia o cosmos es sinónimo de un poder atemorizante que establece límites legales e institucionales al cerco del aparecer. En este segundo principio la institución ya es un hecho, una utopía que está íntimamente ligada al paisaje y a su movimiento, como representación de la idea de cosmos ante la sociedad, a fin de cuentas un traductor físico de una comprensión filosófica y religiosa del paisaje, cuyo orden también es aquel que rige al cosmos.

Arquitectónicamente, durante el segundo principio, la institución como lugar colectivo nunca individual, surge de forma abstracta en el paisaje y establece relación con aquellos movimientos regulares que forman parte del cosmos ordenado, a fin de situar al hombre dentro de los límites establecidos por la comunidad jurídica igualitaria o democrática que rige el cosmos. Un gran ejemplo de esta etapa es la apertura geométrica del orden del teatro griego en comunidad con el paisaje circundante, que a pesar de ser siempre diverso participa de la misma ley universal, lo que le permite ser envuelto en un movimiento circular constante y equilibrado.

Pero el proceso aun no está cerrado, el hombre, atrapado en su cuerpo, no puede luchar contra el misterio de la muerte, el orden del cosmos se presenta en su movimiento circular como *ad eterno*, mientras el movimiento del hombre aparece como una línea recta con principio, trayecto y final. Desde este segundo principio ya se prepara el tercero y último, aquel del camino de regreso hacia el cerco hermético, aquel que da al hombre la posibilidad de libertad sobre la opresión de la ley del cosmos, aquello que llamamos la religión moderna. Una nueva forma de institución en el paisaje que difiere del rotundo

sentido gubernativo como representante del *demos*, ya que debe modificar su estructura para dar cabida a este nuevo deseo.

III. Libertad como regreso al cerco hermético

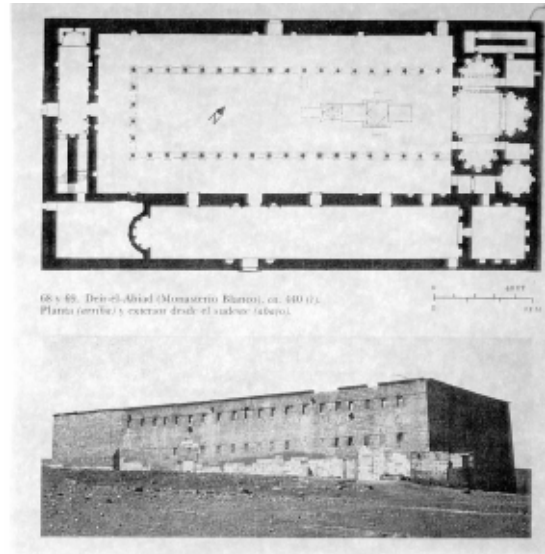
El Dios padre regulador del segundo principio se hace hombre deconstruyendo su imagen reguladora *ad eterno*, ya que se somete a la ley implacable del tiempo a fin de mostrar el camino de retorno. El monasterio nace como institución representativa de esta nueva etapa y a diferencia de la apertura del teatro griego en el paisaje como parte de una totalidad regida por una misma ley, este se cierra al paisaje ya que no comparte la misma ley, sino que por el contrario pretende liberarse de esta. El monasterio también rechaza la *polis* para internarse en la soledad del paisaje desconocido y profano, como si fuera un retorno metafórico hacia el principio vitalista del caos subyacente bajo el cosmos.

Esta nueva institución en el paisaje se protege de la realidad tras gruesas e inexpugnables murallas que defienden este profético camino de liberación, como se demuestra en la proto-forma del monasterio de Deir-el-Abiad, construido en el año 440 d.C., prácticamente un contenedor abstracto de esta nueva forma de fe cuyo ritmo interior fluye a distinta velocidad de las regularidades impuestas por el cosmos.

a) La opresión del sistema

A medida que estos prototipos comienzan a dispersarse en el territorio como parte de un sistema estratégico, también comienzan a identificarse ciertas reglas; comunes entre ellos. Tras las gruesas murallas se desarrollan diversos tipos de sistemas cuya función y también ritmo de vida están determinados por ciertas reglas, para los benedictinos, por ejemplo, el número, la proporción y la acústica constituyen las leyes de su propio cosmos, de manera que en cada uno de sus monasterios subyacen estas normas, como si el ritmo resultante de este movimiento paralelo, reflejado también en sus cantos, fuera el responsable de separarlos del mundo real. Este hecho comienza a verse representado en su

arquitectura, así como en su presencia en el paisaje. Desde el monasterio, el paisaje es sinónimo de inmensidad, de proyección, más allá del movimiento regular y cíclico del sol y la luna, el camino, que de alguna forma necesita ser trazado y también la meta.

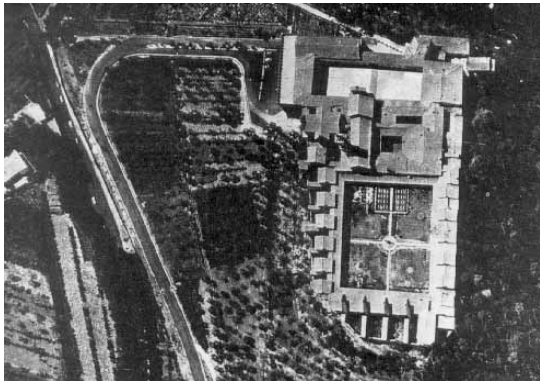


1. Monasterio de Deir-el-Abiad

Por otra parte, y también para tener una visión más global del problema, es necesario recordar que el desarrollo filosófico iniciado ya durante el segundo principio, que ve la creación del cosmos como un ser absoluto de orden matemático-proporcional, es decir la idea platónica inmutable y permanente que no nace ni muere, evoluciona a través de San Agustín hacia el Dios personal del cristianismo, proceso cuya complejidad es tarea de la filosofía resolver. Solo me gustaría detenerme en aquella máxima de Dante: "*Idea, es decir Dios, porque lo que está en Dios es Dios; y la Idea está en Dios*", ya que parece explicar de forma sintética un proceso que se ve reflejado en el hermetismo intelectual que comienza a gestarse tras los gruesos muros de algunos monasterios, como una utopía del retorno que adquiere presencia.

La búsqueda de la vida eterna a través del alma que trasciende del cuerpo constituye el misterio culminante del monasterio, su razón de ser como institución. El nacimiento de ciudades alrededor de estos complejos, así como los problemas políticos en los que se veían envueltos a

menudo debido a la organización y conquista de territorios, como por ejemplo en Cataluña, obligo a replantear sus objetivos y generó una de las grandes utopías de la historia, el monasterio certosino, culminación del hermetismo abstracto. El silencio de un sistema que se impone sobre la vida más allá de la topografía del terreno, ya que no solo no se adapta a sus irregularidades apoyándose sobre un único plano ideal, sino que como utopía liga matemáticamente la vida comunitaria y la individual, el orden colectivo unido por una regla común que rige hasta el último detalle y la experiencia individual de búsqueda de la libertad espiritual, una *comunidad jurídica* al igual que la concepción causal del cosmos de Anaximandro, se instituye para recuperar un camino de regreso, esta vez solo fundamentado en el intelecto.



2. Vista aérea de la Certosa de Florencia

La Certosa, el más hermético de todos los monasterios, se sitúa en la frontera intelectual del movimiento circular platónico, el plano abstracto sobre el cual funciona como sistema no es afectado por los movimientos desconocidos e imprevistos del contexto inmediato, como por ejemplo aquellos movimientos vitalistas de la madre Tierra o las irregulares de las ciudades, producto de flujos económicos, jurídicos, o simplemente aquellos derivados de los sucesos sociales. Por tanto, esta separación total de la realidad ya no requiere gruesos muros para defenderse, solo taludes que permitan soportar la rotunda plataforma intelectual en la que se desarrolla un sistema aplicable de esta forma a todos los casos.

b) La postración del acontecimiento

Pero el tercer principio de la experiencia religiosa se desgarrar en una dualidad que, más que una división, es una fractura del hermetismo intelectual que se abre al cambio, a la mutación. No solo el sistema permite el regreso al cerco hermético, también es posible encontrar un nuevo camino de retorno más carismático y más social a través de un acontecimiento no profetizado, la tragedia de la vida de un hombre y su ciclo vitalista, que irrumpe en el orden establecido para retomar el primer principio de la Tierra madre.



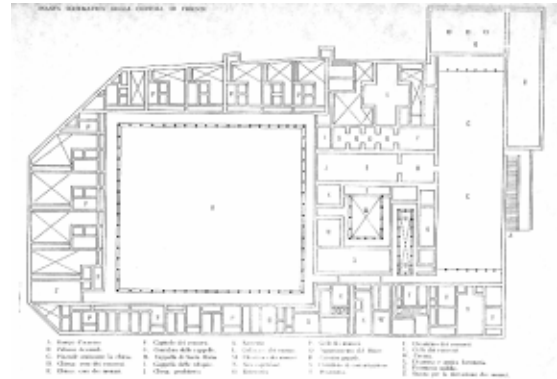
3. Vista aérea del Sacro Convento de Asís y la ciudad

San Francisco de Asís representante de la gracia, crea la orden mendicante cuya forma de vida itinerante se opone a las normas abstractas que se aíslan y establecen fuera de la vida cotidiana, ya que desde el inicio esta orden delinea la tendencia a desarrollar las predicaciones en el interior de las ciudades, en las que al principio permanecían solo temporalmente. Esta nueva relación con la ciudad y sus defectos abre camino hacia una nueva experiencia religiosa no predeterminada ni medida; de hecho, cuando se hizo necesaria la construcción de sedes para mejorar la organización, estas se hicieron en el interior de los muros de las ciudades no solo por seguridad, sino también porque era más fácil un encuentro más directo y espontáneo con la comunidad. Estas sedes se constituyeron en polos catalizadores alrededor de los cuales se comenzaban a construir nuevos edificios, saturando el espacio edificable. Este hecho permite plantear que la aptitud franciscana cambia el

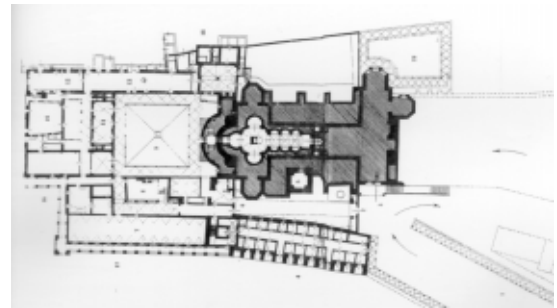
regreso hacia el cerco hermético (*fuga mundi*) por la marcha hacia la realidad de la vida social, con una voluntad de intervención y de transformación.

El reingreso al paisaje ya no está protegido bajo el cielo platónico, la ciudad burguesa del siglo XIII comienza a desarrollar una serie de movimientos sociales, económicos y políticos que representan el atardecer del feudalismo a manos del intercambio comercial. Movimientos mencionados como la transformación y la itinerancia, una suerte de derivación en los ciclos vitales del paisaje que les acerca más al primer principio, que hasta este período quedaba relegado a un segundo plano bajo el cosmos del segundo principio. La adaptación y la transformación son las nuevas reglas de este orden, que no es más que un regreso al vitalismo del primer principio.

Le Corbusier sabiamente plantea la dualidad del camino de regreso al concebir el monasterio de la Tourette inicialmente como el cosmos del segundo principio, contenido idealmente en un sistema abstracto inmóvil que se resiste a la topografía del terreno protegiéndose tras la rotundidad del muro de la iglesia que se opone a la pendiente del terreno, y que finalmente, contradiciendo todo lo anterior, hace referencia al vitalismo del primer principio a través del acontecimiento de la cripta, el único lugar que se adapta a la pendiente del terreno como una forma genética que escapa del hermetismo intelectual del muro de la iglesia para orientarse al movimiento de la trayectoria solar a través de sus tres lumiductos. Justo al final del trayecto poético que nace a partir de la inmovilidad de las ideas, se produce un misterioso retorno al movimiento vitalista de la Tierra madre. Para Le Corbusier, la noción del tiempo es la que da sentido a la relación entre institución y paisaje; de alguna manera el muro de la iglesia es el encargado de separar dramáticamente la inmovilidad abstracta del interior de aquel movimiento vitalista del exterior, por lo que el camino de retorno que completa el círculo de la experiencia religiosa, encuentra aquí su mejor representación, a la vez que confirma la hipótesis de que institución y paisaje son inseparables en función del tiempo, ya que en cada uno de los movimientos del paisaje la institución encuentra su razón de ser.



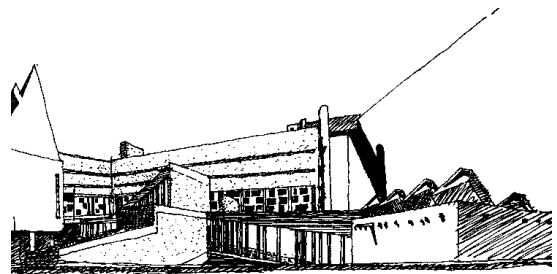
4. Planta de la Certosa de Florencia



5. Planta del Convento de Asís a nivel de la cripta

2. La materia como metáfora del movimiento

El interés por la materia no solo se delimita a la experiencia espacial y a su duración, como la define Bruno Zevi, sino también a una relación entre la forma y la textura que asume la materia para expresar un determinado o muchos movimientos de acuerdo con un determinado principio de la experiencia religiosa.



6. Patio del monasterio de la Tourette. Dibujo del autor

La percepción de la materia es una experiencia ante todo perceptiva, el tacto el principal de nuestros sentidos percibe el tiempo como si fuera una metáfora del movimiento atrapada finalmente en la materia. A través de la visión y la audición táctil se engloba la totalidad de nuestro cuerpo; por lo tanto, podemos comprender lo que la materia de un lugar nos quiere decir sobre los movimientos que rigen a la institución dentro del paisaje. El juego de volúmenes bajo la luz en la terraza de la unidad de habitación, nos habla, por ejemplo, de la aparente inmovilidad pétreo de las montañas que circundan el paisaje de Marsella, al igual que el agua de la piscina habla de la presencia del mar, que esconde su presencia detrás de los altos muros de borde. Así también las diversas materialidades orgánicas del patio del ayuntamiento de Saynäsalo de Alvar Aalto, nos hablan de un paisaje seminal que cambia a la velocidad de las estaciones, de modo que el movimiento que rige a la institución determina la forma total que adquiere la materia ante el paisaje y también la forma de cada uno de sus espacios colectivos.

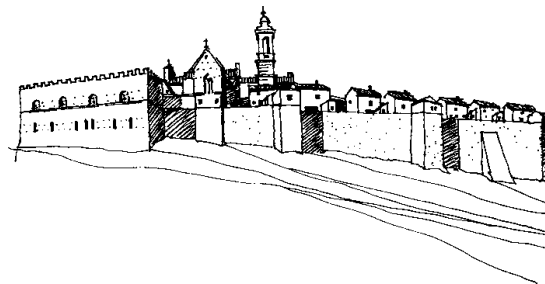
Por un lado, este movimiento, en el caso de representar un cosmos como aquel del segundo principio de la experiencia religiosa, se traduce en un determinado ritmo medible cuánticamente a través de una ley de proporciones. Un ejemplo de ritmo cuántico es el claustro grande de la Certosa de Florencia, a primera vista frío e inmóvil, que es un lugar inmerso en el silencio intelectual que articula proporcionalmente la vida colectiva e individual a través del ritmo continuo de las arcadas de la galería y del ritmo alternado de los volúmenes de las celdas que giran alrededor de la fuente inmóvil situada en su centro, un ritmo que juega matemáticamente con las sombras que proporciona el movimiento regular del sol. Quizás el volumen de la iglesia es el único fallo de este espacio.

Por otro lado, tenemos frente a nosotros la figura emergente de Asís, en que Sacro Convento y ciudad son indiferenciables desde el horizonte, como una agrupación irregular de diversos ritmos cuya materia se ha ido adaptando a la velocidad de los acontecimientos y a las condiciones del terreno, y es imposible la lectura individual de cada

proceso ya que estos se han fundido unos con otros, como huellas o rastros de presencias que niegan toda forma de presente estático. Asís, definida como ciudad, es entonces una agrupación que emerge de la superposición de diversas capas de acontecimientos que gravitan en relación con la geografía del terreno; la primera capa institucional es el orden del foro romano en el lugar de la actual plaza del ayuntamiento, cuya única huella restante es el templo de Minerva con su nueva función de templo católico.

A medida que el ritmo de los sucesos es el origen y el desarrollo de Asís, la materia se organiza de manera agregativa, como resultado de una superposición de tramas de distintas edades que crean la imagen actual. La segunda capa institucional está constituida por el cuerpo del Santo sepultado en la colina del infierno, al exterior de la muralla, un acontecimiento que actúa como semilla generativa de una serie de acontecimientos indiferenciables que van interviniendo en la topografía de la colina hasta el límite de sus posibilidades. Por tanto, el Sacro Convento no se organiza a partir de un sistema preestablecido como el de la Certosa de Florencia, sino como un laberinto de situaciones en que la huella del movimiento de los acontecimientos nunca se termina de conformar y que cesa si estos se detienen.

Por último, es necesario agregar que el Sacro Convento de Asís se define como una agrupación de movimientos heterogéneos provenientes de la sociedad, la historia y el paisaje, cuya cercanía constituye el motor incontenible de su figura emergente.

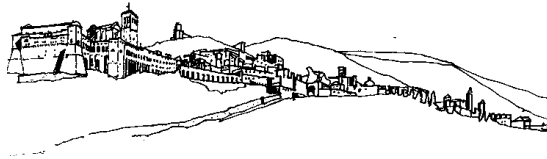


7. Vista de la plataforma sobre la cual se apoya la Certosa de Florencia. Croquis del autor

a) *La rotundidad de la materia en la Certosa de Florencia.*

Al igual que la rotundidad del segundo principio, el origen del cosmos que se impone sobre la Tierra madre, el plano ideal de la Certosa ya no necesita grandes muros para defender el ritmo de su interior, sino solo para sostener la plataforma que en su idealidad representa un camino de retorno hacia un Dios = Idea. Del mismo modo que la plataforma que soporta Persépolis, la Certosa domina el paisaje de la Toscana; sin embargo, la clave de su utopía radica en la negación que los espacios colectivos hacen del paisaje próximo. La rotundidad, en este caso, es también protección de un equilibrio, el ritmo cuántico para sostener su abstracción necesita de la rotundidad frente al paisaje, un sistema que para su funcionamiento jurídico-reglamentario establece normas inquebrantables que se imponen sobre el paisaje del mismo modo que las infraestructuras actuales. Por lo tanto, la materia expresa esta certidumbre en toda su rotundidad, bajo el lógico y perfecto ciclo solar.

8. Vista del Sacro Convento y la ciudad de Asís



a) *La adaptación de la materia en el Sacro Convento de Asís*

El verbo "adaptar" significa asumir las características del otro, por lo cual es posible asociarlo a una materia de fluido informe que en constante movimiento se escurre asumiendo diversas formas por instantes. El Sacro Convento de Asís se levanta reconociendo las cualidades de la topografía en cada uno de sus acontecimientos. El primer principio vitalista de la Tierra madre retorna a la superficie, la deriva y sus constantes adaptaciones se pueden leer en el difuso punto de contacto entre los muros y el terreno. El caos vitalista de la Tierra madre, a la cual esta sometido el complejo y la incertidumbre de sus fluctuaciones sociales, económicas e históricas propias de la ciudad, determina un concepto de institución que

no es estático, sino una utopía guiada por las pasiones del hombre.

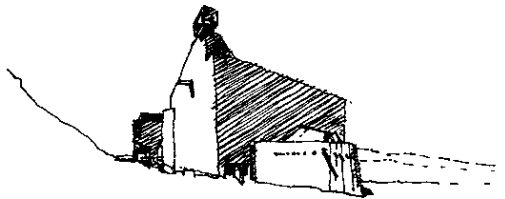
La adaptación de la materia a los cambios es el desafío de nuestras instituciones, que buscan un tipo de indefinición que les permita sobrevivir en medio de los flujos de la ciudad contemporánea. El sol, como fuego que consume de manera irreplicable, es aquí la metáfora biológica que llega incluso a consumir el concepto mismo como presencia eterna, una no-institución que difiere infinitamente como construcción social en el tiempo, una fisura de su estaticidad ideal. Quizás lo que más nos impacta del Sacro Convento de Asís, es la heterogénea industria de murallas, pilares y contrafuertes horadados por diminutas ventanas que buscan desordenadamente el horizonte; más que un convento, una fortaleza que protege bajo la monumental basílica su semilla original.

Más que caer sobre la Tierra como el caso de Asís, la Certosa de Florencia busca la levedad del plano ideal del cosmos para expresar un camino de retorno protegido por el cielo platónico, lo cual determina un sistema cerrado a los efectos externos que evita las posibles alteraciones de su estructura, como la producida por la construcción del Palacio Acciaiuoli en una esquina del patio de la Obediencia. Aún hoy el claustro mayor se orienta solo al cielo, silencioso e inmóvil al cambio del tiempo; en cambio, el Sacro Convento de Asís deconstruye continuamente su presencia siempre emergente, nunca terminada ni definida. La emoción de la incerteza de los efectos de una construcción social posee la gravedad de la realidad, quizás el camino de retorno como una liberalización del sistema, una acción de deriva hacia lo nuevo de una realidad cambiante e imperfecta que fractura la idea perfecta e inmóvil. La pátina del tiempo cubre el Sacro Convento y confunde el límite entre piedra y muro, que dota de indefinición a la agrupación al igual que a su concepto original. Esta nueva postración ante el movimiento caótico de la Tierra madre es la apertura necesaria hacia la deriva, desde la cual ya es imposible la predeterminación de los sucesos.

Este dilema entre rotundidad y adaptación La Tourette lo soluciona a través de la oposición entre la rotundidad del muro de la iglesia que se opone a la pendiente del terreno asumiendo el

carácter de una represa y aquella enigmática forma que contradice todo el orden ideal anterior para volver a adaptarse a la topografía como una forma orgánica que se mueve siguiendo el movimiento diurno del sol. De esta forma, el muro y el organismo son, al mismo tiempo, la entrada y salida verdaderas del monasterio, un camino de retorno que se inicia en la norma intelectual pero que finalmente termina pasando por el misterio de la vida. Le Corbusier nos deja como mensaje una resurrección espiritual desde el interior del fenómeno vitalista de la Madre tierra.

9. Vista de la cripta y del muro de la iglesia de La Tourette. Croquis del autor.



Si extirpáramos esta malformación que contrasta con el orden geométrico imperante en el complejo, se destruiría aquella transformación poética del movimiento que finaliza representando el nacimiento, la vida y la muerte, una confirmación de que la presencia de las instituciones del hombre en el paisaje es primera en el tiempo y luego en el espacio.

2. *La ciudad actual y las instituciones de la diferencia.*

Para Le Corbusier no existían las incertezas; toda la vida social de una comunidad y sus respectivos movimientos se podía predestinar u organizar de manera más eficiente. Quizás la utopía y a la vez el error estaban en la intención de instituir un nuevo cosmos platónico que impone una norma general y relega nuevamente el caos a un segundo plano.

Pero en la actualidad ya no estamos protegidos por el cielo platónico ni por los genios del lugar, el paisaje al cual nos enfrentamos ya no es solo natural sino principalmente artificial, por lo que la presencia de las instituciones en el paisaje está en función de aquellos movimientos abstractos recientes que dominan en las ciudades, definidos como una superposición ilegible de flujos

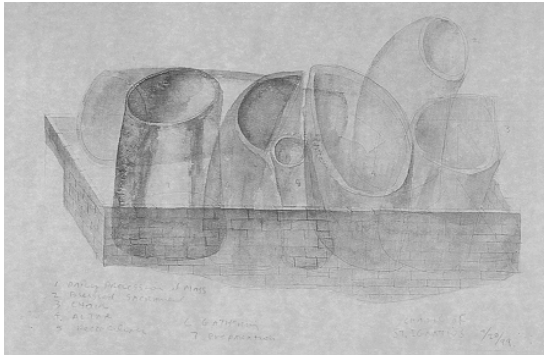
económicos, culturales, étnicos, sociales, jurídicos, etc. Por tanto, la institución como tal ya no puede definirse más como un sistema cerrado que queda aislado dentro de este paisaje abstracto, como La Tourette, ya que su imposición dentro de este nuevo contexto termina fracturándose por su propia incapacidad de adaptación. Incluso esta fractura debemos extenderla hasta el concepto mismo como *ad eterno*, antes de admitir la hibridación de la materia que lo alberga. Esta deconstrucción implica ya desde un primer movimiento o, más bien, una primera adaptación en el terreno de los significados.

La incerteza frente a los sucesos de la vida cotidiana es la responsable principal de la deconstrucción de aquellos sistemas cerrados que no admiten cambios. Si pensamos, por ejemplo, en el Sacro Convento de Asís, podemos acercarnos con más probabilidades de éxito a la comprensión de la ciudad contemporánea, ya que este representa el deseo de una institución como un organismo que está en movimiento, no solo por sí mismo sino en relación con aquellos movimientos profanos de la ciudad que la orden estaba dispuesta a enfrentar, de manera que la materia atrapa y expresa estos movimientos, dando lugar a aquella figura siempre emergente entre ciudad y topografía que caracteriza la imagen de Asís.

Actualmente los arquitectos buscamos aquel camino de retorno vitalista desde aquellos sistemas urbanísticos racionales que comprendían al hombre dentro de un comportamiento social separatista y también desde aquellas ideas post-modernistas que intentaban retomar conceptos de la historia como si fueran presencias eternas que no hubieran evolucionado; incluso la institución como concepto ya no representa un único deseo colectivo, como en el pasado, sino un conjunto modificable de deseos que da lugar a otros, según el momento en que se desarrollan.

De igual manera, la organización y la materia de una institución cambiante dentro de un contexto en movimiento es sinónimo de la adaptación que planteo, que lleva a una nueva estética del movimiento, del desgaste, del híbrido, del entre, que nos permite reconquistar aquellos no-lugares que crecen en la periferia de las grandes ciudades y también aquellas estructuras sin uso abandonadas

en medio de los centros históricos. Este carácter generativo, seminal, que opera por medio de injertos, de hibridaciones, de expropiaciones, pasando fuera del código, es la causa de la constante e imposible llegada al presente del Sacro Convento de Asís, que, contradiciendo incluso el concepto de humildad sobre el cual ha nacido, le permite su durabilidad como institución dentro de la ciudad.



10. Dibujo conceptual de Steven Holl para la Capilla de San Ignacio en la Universidad de Seattle

El verdadero camino de retorno de la institución hacia la ciudad se construye a través del concepto de adaptabilidad, no solo de la materia sino también de la institución misma; por ello planteo algunas temáticas que considero importantes a la hora de proyectar:

- *Adaptabilidad del concepto y de la materia al constante flujo de cada uno de los movimientos y acontecimientos de la ciudad, como clave para una nueva forma de permanencia como figura emergente, siempre inacabada e imperfecta.*
- *Adaptabilidad a la pluralización que fractura el acontecimiento mismo de lo único cambiando su significado durante el trayecto, como por ejemplo*

la humildad de San Francisco, representada por la poderosa imagen de fortaleza del Sacro Convento de Asís.

- *Adaptabilidad a la continuidad y discontinuidad del fenómeno histórico-social que impide la eternidad del dibujo geométrico, como por ejemplo los cambios de situaciones, clientes o deseos.*

Estas propuestas de adaptabilidad nacidas del estudio de los monasterios en el paisaje, atacan el orden mismo del concepto como *ad eterno*, y operan una fractura hacia aquello que la metafísica llamaría lo real, que es a la vez lo opuesto y lo homogéneo con respecto al concepto. Una perforación que reinscribe y desplaza consigo el orden mismo de lo teórico, ya que actúa a través de la incerteza o la diferencia del acontecimiento que deconstruye la rotundidad de la presencia del sistema. A fin de cuentas, una nueva forma de gravedad.

Para finalizar, me gustaría citar brevemente como ejemplo de lo que he tratado de discutir, el proyecto para la Capilla de San Ignacio en la Universidad de Seattle de Steven Holl, cuya idea conceptual de "botellas de luz" parece estar basada en aquella forma orgánica de la cripta de La Tourette. En este caso, al igual que en la cripta no se prescribe un sistema, sino una agrupación de diferencias que conforman un todo inestable, como una metáfora de luz que pierde su forma determinada para confundirse en diversos efectos que dan movimiento al espacio y lo sitúan en un estado intermedio que niega todo tipo de presencia eterna. Un tipo de adaptabilidad como aquella figura emergente a la cual le es imposible llegar al presente, de la misma forma que a una metáfora le es imposible expresarse como el concepto.

Bibliografía consultada

Albi, Daniela y Tacchi, Leonardo. *Piazze Inferiore e superiore si san Francesco di Assisi*. Seminario Teatro e Città dirigido por el Profesor Ulisse Tramonti, Facolta di Architettura A.A., Universita' Degli Studi di Firenze 1992-1993.

Bardi, Ubaldo. *La Certosa de Firenze nell'opera grafica di Ugo Fanfani*. 1969.

Bonelli, Renato. *Francesco de Assisi, chiese y conventi*. 1982.

Herbig, Jost. *La Evolución del Conocimiento*. 1991.

Krautheimer, Richard . *Arquitectura Paleocristiana y Bizantina*. 1965.

Leoncini, Giovanni. *La Certosa de Firenze, nei suo rapporti con l'arquitettura certosina*. 1980.

“La Certosa di Firenze dalle'consuetudines cartusiae e' ai monaci cistercensi”.
Extracto de la revista *Noticias Cistercienses*, número único diciembre 1978, pp107-144.

Panofski, Erwin. *Idea*. 1985.

Trías, Eugenio. *Pensar la religión*.1996.

4.3 SOBRE LA ARQUITECTURA EFÍMERA EN EL ESCENARIO URBANO (Reflexiones)

Vicky Ramírez Solarte
ETSAB, UPC, 1997

Una de las manifestaciones de la arquitectura es y ha sido la arquitectura efímera, papel que la mayoría de las veces ha sido infravalorado, casi siempre debido a su condición temporal.

Por lo general, la arquitectura que es "durable" ha sido relacionada con aquella validada históricamente y premio de esto es su presencia. El hombre construye para hacer duradero aquello que es efímero, su propia existencia. Es por esto que es más fácil relacionar la arquitectura "duradera" con aquel instinto de supervivencia humana..., con el deseo de permanecer, con la memoria.

La arquitectura efímera por el contrario ha carecido de una identidad que se complejiza cada vez se hace más compleja; de hecho, ha sido considerada como cualquier otra arquitectura con la diferencia de que dura menos de lo normal. Es por esto que lo durable bien podía considerarse efímero. Es decir, sus límites eran difíciles de establecer.

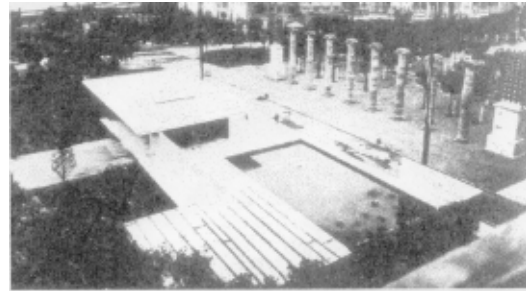
El término efímero, es decir "aquello que dura un solo día" y por extensión, "de corta duración" ha sido desviado especialmente en los últimos años para poder explicar otro tipo de términos que no son inherentes a su significado y tampoco a lo que se deriva de él.

Es por esto que se ha convertido en aquella arquitectura virtual, fluctuante, cíclica, invisible, nómada, transformable, transportable, adaptable, que cambia, que envejece, a lo natural o a la manipulación de ella a través del artificio.

Otras tendencias le han asociado a aquella que o bien obedece a unos cánones estéticos impuestos por la moda (y, en este caso, relacionada con el consumo cotidiano), y que desaparecerá cuando esta cambie, o bien a aquello sin importancia, tan aparentemente "vano" como lo anterior y que, por lo mismo, ha sido relacionada con el olvido.

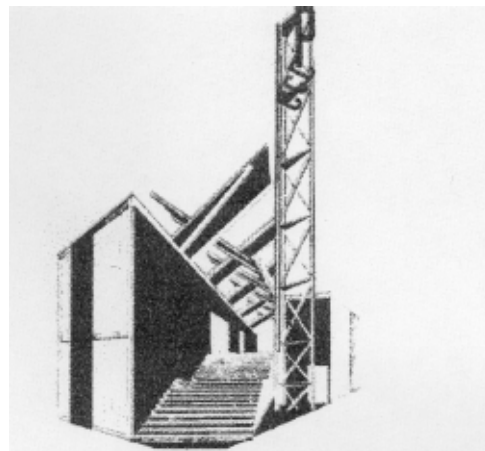
¿Pero qué pasa cuando "lo efímero" aparece?

*¿Qué pasa cuando "lo efímero" desaparece?
¿Cómo se manifiesta "la ruina" de lo efímero?
¿Es la presencia del olvido?
¿Es la presencia de la memoria?*



Pabellón alemán para la Exposición de Barcelona, 1929, Mies Van der Rohe

¿En qué radicaría esa presencia de lo efímero? Esa presencia, que sería precisamente su identidad y lo que la diferencia de la arquitectura durable.



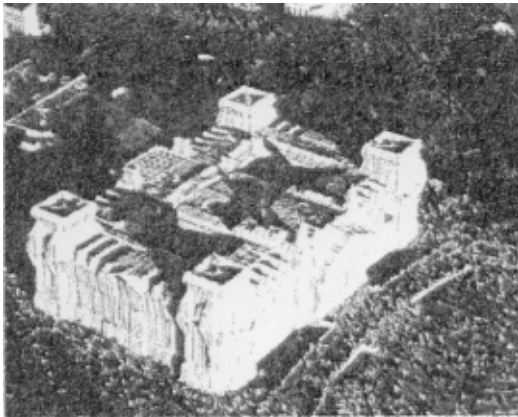
Pabellon Ruso, Exposición artes decorativas, París, 1925. Melnikov.

La arquitectura efímera, que se proyecta para un tiempo específico, finito y caduco (o bien con el deseo), la presencia de la muerte, que

implica un dejar de ser, una interrupción, un acabar cuando el rito es consumido, y esa otra presencia de acuerdo con una imagen proyectada, después de la desaparición física del objeto, y que se manifiesta desde el silencio y el olvido hasta una solidificación de la imagen del objeto, la posibilidad de una-otra presencia física, podría ser la respuesta.

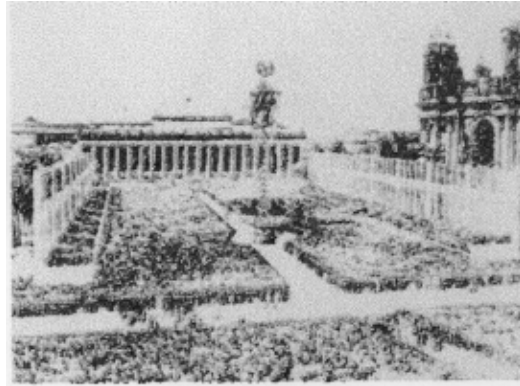
Esto equivaldría a decir que, en lo efímero, la muerte o la desaparición física del objeto hace que, una vez esto suceda, sea imposible acceder al objeto a no ser a través de su imagen.

Es una tendencia progresiva de este siglo la búsqueda y legitimación de lo efímero, en la cual los lugares son recuerdos de ausencia, presencias de ausencias, y pero también la de su solidificación (el objeto aparece como imagen de otros objetos construidos o proyectados o a veces en la imagen de sí mismos... en su reedificación).



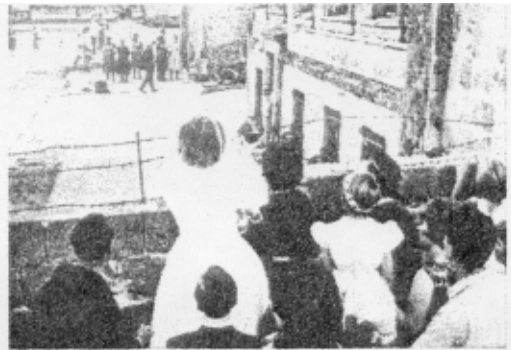
Reichstag (intervención Christo-1995)

Lo efímero, que no necesariamente muere al desaparecer el rito se manifiesta entonces como la muestra temporal que identifica el espíritu de una época, que revaloriza y dignifica el objeto precedente, que se añade a lo preexistente y altera su uso y configuración, proponiendo una nueva imagen a la ciudad, que permanece porque se mitifica, que reaparece, lo efímero que no nació como efímero, pero que en poco tiempo altera la configuración urbana y se convierte en una nueva propuesta estética, que se repite no cíclicamente, sino que es el bosquejo de otros proyectos y de esta forma permanece.



Primero de Mayo de 1936, Lustgarten A. Speer

La aproximación al proyecto efímero nos sirve, pues, no solo para descubrir cómo el arquitecto es capaz de sobreponerse al contexto del lugar (o lugares), al espacio instrumentalizado en torno a rituales (de vida-de muerte), de comunicar (una historia... de ficción, mito o realidad) a través del objeto temporal, comprometido con el contexto social y/o urbano, sino también para reflexionar sobre la temporalidad de la arquitectura. Dónde y por qué lo efímero se vuelve durable y lo durable efímero, así como la relación entre la proyectación de lo efímero. La temporalidad como valor, lo fugaz como deseo.



Muro de Berlín...Escenario para lo efímero.

4.4 EL PABELLÓN FORESTAL PARA LA EXPOSICIÓN AGRÍCOLA DE LAPUA

Último intervalo. De la repetitividad tectónica a la disolución matérica de la madera

Cristián Suau Ibáñez
ETSAB,UPC,1997.

Transcripción: Beatriz Ramírez Boscán.

“Una característica básica e interesante de la arquitectura careliana es que usa un único material (la madera)... Esta es la arquitectura forestal pura... En sus colores externos, la aldea careliana primitiva es, de alguna manera, análoga a las ruinas griegas, donde un único material es la característica dominante, mientras que en este último caso el material es mármol, no madera, precisamente bajo sus vigas”

Alvar Aalto, Karjalan Rakennustaide, Uusi Suomi, 1941

La serie de tres croquis que aparecen subtítulos en los tomos de las ediciones Garland con signos de interrogación, muestra el Pabellón de Finlandia para la Exposición Universal de Nueva York de 1939 como una arista o vértice rectangular absoluto contiene diagonalmente una secuencia de líneas redibujadas sobre el trazo curvo anterior, torbellinos eólicos en una yuxtaposición espacial de estratos donde estas líneas se transforman en planta-sección, en superficies fluctuantes. En el Pabellón Forestal de Lapua, estos mismos trazos aleatorios se han ido tejiendo y nuevamente retoman la ruta intuitiva iniciada ya desde los relieves experimentales de madera de 1931, que continúan como planos espaciales en el cielo de la sala de conferencias de la Biblioteca de Viipuri y reaparecen en el balcón frontal del esquema del segundo anteproyecto premiado para el Pabellón de París o como un trozo líquido en los dibujos iniciales del primer lugar del mismo concurso y, posteriormente, en el Pabellón neoyorquino.

Oculto y desconsiderado por la crítica y la Historia de la Arquitectura Moderna, el Pabellón Forestal de Lapua -simple, clandestino y local- se nos presenta como objeto que engloba, reproduce totalmente el proceso experimental tectónico aaltiano y, asimismo, completa el significado teórico y la síntesis matérica de los pabellones de

Aalto. Este intento o paso final en torno a la definición efímera de “estructura sinfónica”, transforma su estructura en un *nea*, *solo puede tener éxito si se apoya en un análisis profundo y penetrante del Tiempo y su Espíritu*”¹ En este sentido, el material -madera- actúa como factor catalizador de esta *instantaneidad* y en sus aspectos modernistas, tanto técnicos y semióticos. Espacio y función, arquitectura y el acto de exhibir actúan simbióticamente, y se combinan en una sinfonía única -*oda en madera*- que re-crea una visión caleidoscópica de la ontología cultural finlandesa, de ‘su’ particular modo de habitar, de construir. Aquí se produce una relación de simbiosis geográfica entre dos escalas de topografías, dos tejido-collages: la noción de hogar cultural *versus* paisaje inconmesurable, interior térmico *versus* exterior indómito, total.

Sobre el Pabellón como sinfonía, tejido, materia instantánea, el crítico británico Colin St. John Wilson reflexiona en torno a la línea anunciando lo siguiente: *“El lenguaje arquitectónico de Aalto se encuentra relacionado con los contornos (límites) del programa edificado que él ha estudiado. Esto está reflejado como característica fundamental de la ‘estructura’ de su acción creativa. Esto puede ser comprendido por dos formas de dibujo, una ideografía de dos líneas, una recta y continua y otra ondulante. Podemos transformar sus líneas en planos y, en cuanto lo vemos como planos y secciones, éste nos recalca el espacio arquetipo aaltiano en el cual la yuxtaposición de un estricto plano liso con una superficie rítmicamente ondulante parece transformar el aire del espacio como el azote de*

¹A. Aalto. Texto citado por Smeds, *Architecture and Images in the Finland Pavilions*. Tampere, Tampere-Paino Oy, 1993. pág. 54.

un viento gigante. Sin embargo, estas dos formas solo pueden ser imaginadas como líneas de un encefalograma, una impresión o huella de los procesos cerebrales, en el sentido que parecen estar siempre en el argumento del proceso de edificación aaltiano como una complementariedad entre el plano riguroso de análisis y el surgimiento turbulento y ondulado de la fantasía” ²

La fascinación por la línea, el trazo gestual elemental dentro del proceso proyectual de Aalto, sea como manifestación del movimiento y de los procesos naturales o como investigaciones tecnológicas en la laminación de la madera elaborada o en sus pliegues de collage matéricos, constituyen un sólido punto de partida para indagar sobre las hipótesis respecto al fenómeno tectónico de la espacialidad de este Pabellón.

En 1926, Aalto ya expresa esta afirmación gestual en la siguiente frase: “*Hay que curvarla, ir viviéndola (habitándola) como una línea impredecible que corre a través de dimensiones desconocidas para los matemáticos*”, la cual es “*la encarnación de todo lo que forma un contraste en el mundo moderno entre el brutalismo mecánico y la belleza religiosa de la vida*” ³

Las líneas se transforman en materia gestual, se descomponen entre discontinuidades y precisiones. Las líneas solo evocan lo que ven: una geografía o paisaje escandinavo en yuxtaposición topográfica entre lo vertical y lo horizontal. Un nivel boscoso discontinuo, de terrenos agrietados y rocosos de bajo relieve, y un suelo mixto cubren plantas y arbustos. Pero, ¿cómo es posible que el espacio, la forma en un sentido heideggeriano, se articule y adapte a las características propias del paisaje o según sus adecuadas coordenadas topológicas?

Este evento ferial tuvo lugar en verano de 1938 en una geografía discontinua, agrietada. Su construcción es anterior al Pabellón de Nueva

York; sin embargo, constituye la trayectoria final de su proceso proyectual pues se diseña con posterioridad al concurso para la Exposición de Nueva York. Lapua es el último intervalo diseñado de los dos anteriores (París ; New York) , el último de este viaje tectónico.

Esta desnuda condición natural es sustraída en las experiencias metafóricas de los pabellones expresa la noción de *espacio forestal*, cuyo destino fue como albergue de las muestras y oficinas de compañías madereras. Simplemente un espacio de representaciones. Este diseño fue ejecutado por el asistente *Jarl Jaatinen*, en base a las instrucciones iniciales de Aalto⁴

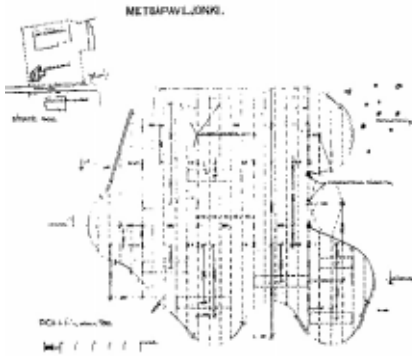
Solo cuatro láminas de arquitectura existen en los archivos de la Fundación Alvar Aalto para describir los aspectos espaciales y técnicos de este último pabellón analizado. Las dos primeras se refieren a su planta general, emplazamiento y elevaciones y las dos restantes son secciones constructivas del techo, tabiques y lucernas, que resumen los postulados de la arquitectura aaltiana como esencialmente biológica y tectónica.

El sitio disponible para este espacio estaba colgando de una vía principal y sumergido en una topografía boscosa distante, donde solamente existían una agrupación de esbeltos árboles en un vértice del solar y entre cuatro edificaciones ya consolidadas. Lo que el plano de emplazamiento dibujado a grafito expresa es la intencionalidad de disponer este artefacto no dentro de los límites del predio sino en una arista, en un extremo virtual, destruyendo estos límites artificiales y, por otro lado, fusionando este pabellón con los organismos biológicos más cercanos.

⁴ Ver archivos en AAA. DY pág. 280 f; fig. 312.

² Colin St. John Wilson, *Alvar Aalto and the State of Modernism*, “Architectural Reflexions: Studies in the Philosophy and Practice of Architecture”. Londres, editorial Butterworth Architecture, 1992. pág. 91. Originalmente dada como ponencia en el 1º Simposio Internacional de Alvar Aalto en 1979.

³ Extraído como fragmento de un texto no publicado por Alvar Aalto e impreso por Göran Schildt en su libro *The Decisive Years*, pág. 12.



Plano de ubicación y planta de arquitectura (AAA).

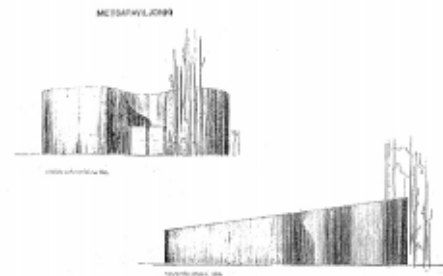
Parece que Aalto recoge casi literalmente el mismo placer de un recorrido poético como el experimentado por el poeta francés Francis Ponge en su texto titulado *Cuadernos de un bosque de pinos*, en una de sus notas de un atardecer de agosto de 1940, en donde los pinares se revelan como una “pieza de la naturaleza”, un “refugio relativo”, “un lugar sanatorio, ...un salón de música”. Ponge agrega, “*Todo está ahí dispuesto, sin excesos, para dejar al hombre a solas. Ahí vegetación y animación son reveladas a las alturas. Nada que distraiga la mirada. Todo para adormecerla a través de la multiplicación de columnas similares. No hay anécdota. Todo desarma la curiosidad. Pero todo esto casi sin quererlo y en medio de la naturaleza, sin separación tajante, sin voluntario aislamiento, sin grandes gestos ni colisiones. Devez en cuando, una roca solitaria agrava aun el carácter de esta soledad, fuerza a lo serio*”.

Este texto expresa un relato poético riguroso, infectado por una experiencia forestal, un guión, explica sin conocer el emplazamiento escogido para este espacio de exhibición y define la forma que adopta, a la que se somete el propio espacio. La planta general se desarrolla a partir de un sistema reiterativo y modulado de columnas triples de pilares de cinco pulgadas de diámetro ordenadas en una trama transversal de 3,50 metros por 4,50 metros. Aalto proyectó este espacio en junio de 1938.

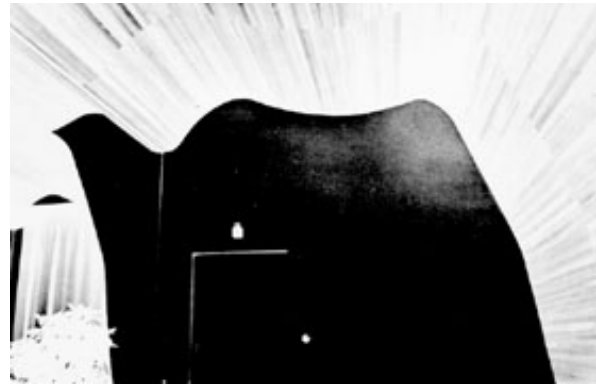
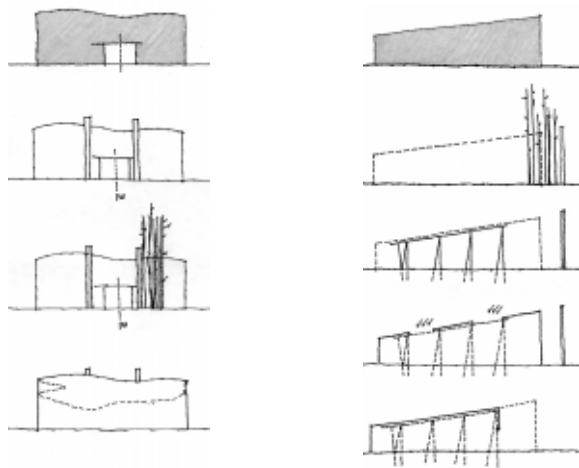
En el texto de Richard Weston titulado *Alvar Aalto* (1995), erróneamente indica que sus

dimensiones exteriores fueron de 18 x 14,50 metros, con una altura variable entre los 4,75 y 2,75 metros. Será adecuado precisar sus dimensiones exactas para no inducirnos por estas ligerezas.

Lo que sí obtenemos al deshuesar los dibujos es que encontramos un sistema fluctuante de curvatura cóncavas y convexas (sin esquinas ortogonales), donde se experimenta la elasticidad de la estandarización de elementos de ensamblaje. Por tanto, aquí Aalto fabrica un tejido pilarizado estructurante que se diluye con el exterior y recrea un acceso entre dos brazos cóncavos que direcciona a un espacio fluctuante, a-perspectivado, de profundidades deformadas y sin retorno. Aquí, al redibujar los documentos disponibles, desciframos otra invariante: la obra aaltiana está definida por *vórtices*, no vértices.

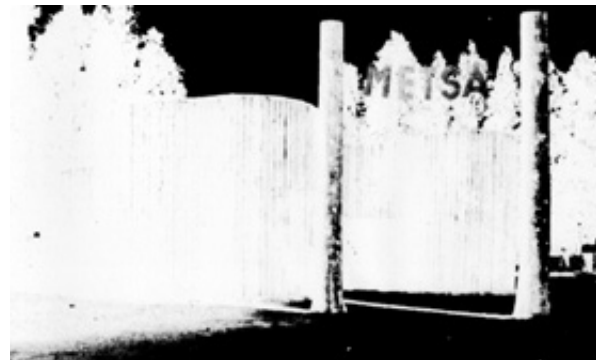


La estructura se organiza, se origina desde el exterior, desde un pre-acceso que está representado solo en una única fotografía: es desde esos dos troncos mutilados desde donde el visitante accede, desde aquí el recorrido se inicia, desde aquí la estructura se edifica y entremezcla (el alzado lateral también lo ratifica, pues indica por donde desciende su cubierta y el punto focal del *fan'* fuera del propio edificio).



Cielo interior de sala de conferencias en Viipuri (arriba) y las paredes exteriores de Lapua, fig. inferior. (AAA)

El otro elemento que define el límite desde el cual este comienza su presencia biológica es el módulo de las paredes, definidas como un sistema no soportante organizado en una estructura vertical mixta de pies derechos de 2" x 4" y alternadas por segmentos de vigas circulares de un radio medio de 200 centímetros y revestidas exteriormente por un sistema de tinglado traslapado e interiormente por paneles contrachapados rectos.

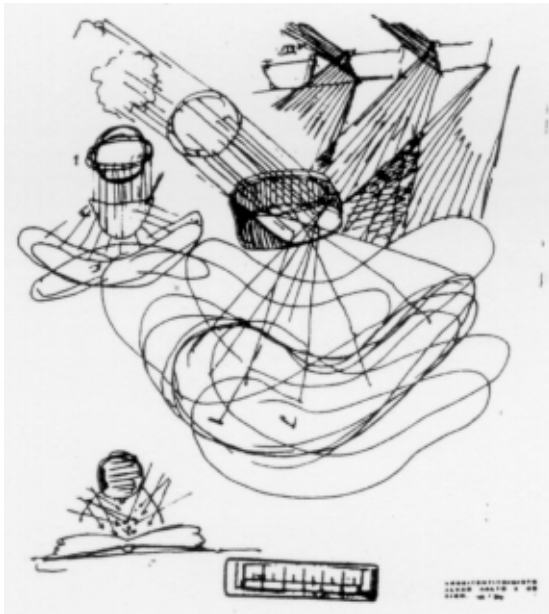


Según el propio Göran Schildt, este mismo detalle constructivo fue basado y extraído en la modulación de la superficie ondulante del cielo interior del auditorio de la Biblioteca de Viipuri. Aquella afirmación nos lleva a superficialidades, no logra explicar su verdadera aproximación. Recorramos ahora esta biblioteca. ¿Qué relaciones se establecen entre ambos proyectos? Al contrastar los dibujos del cielo de la Sala de Préstamos y Lectura y de la Sala de Conferencias con el texto explicativo del edificio, ¿qué obtenemos? Un texto-presagio; un texto que no solo habla del principio aaltiano de proyectar matéricamente con sonido y luz sino de ser el texto ausente, la sombra sin huella del Pabellón Forestal de Lapua.

Sin embargo, al contrastar su composición, su significado y geometría, solo queda un desconcierto, aparece mi segunda duda. En Viipuri el cielo del auditorio es un plano repetitivo, homogéneo, liso. Su superficie ondulante se confunde con el follaje de los árboles del parque Tarkkeli. Es un plano arrugado que flota en una coordenada horizontal. En Lapua, se entremezclan planos geométricos curvos y ortogonales de alturas diversas, los planos son heterogéneos, rugosos (tablillas de madera no elaborada), individuales. El plano ondulante se gira, se enrolla verticalmente, es resultado de retorcimientos endógenos y exógenos, donde el cielo es un plano independiente que define un manto, un refugio cenital (su materia es lisa, es un plano luminoso y perforado). En Lapua, el límite ondulante, su envolvente vertical es el resultado de un proceso alquímico, de la comprensión sintética del croquis pedagógico que Aalto añade para explicar su teoría lumínica-matérica de la obra de

la Biblioteca de Viipuri. ¿Qué es el Pabellón forestal de Lapua sino el intento de completar, formular, re-unir los despieces de la propia biblioteca de Viipuri?. ¿Luminidad *matérica*? ¿Acústica *lumínica*?... Lo cierto es que Aalto aplica en los procesos de reflexión del sonido y la acústica sistemas geométricos de reflexión similares. Materia es aquí luz-sonido consumida.

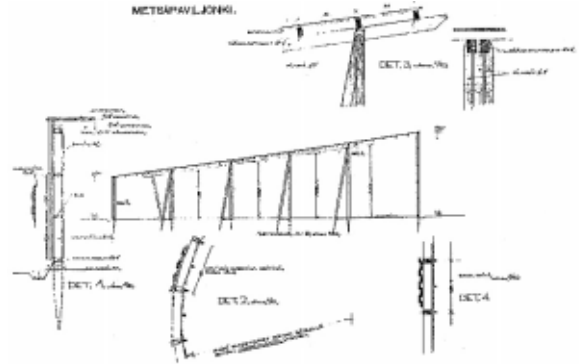
Volvamos al objeto nuestro. Aquí se puede ver directamente la agregación de módulos únicos, de vectores irrepetibles que son tejidos por líneas que dibujan concavidades o convexidades, de giros geométricos que lejos de reproducir planos acústicos, térmicos o técnicos, introducen pliegues o trazos verticales tectónicos, fluctuantes que resultan de una combinatoria metafórica y de una descomposición energética. Subrayo que el Pabellón de Lapua es espejo de la sección interior de la Biblioteca de Viipuri girada, invertida y fusionada entre ambos cielos.



Detalles del croquis de Aalto para Viipuri . AAA.

Veamos su estructura. Es posible sintetizar el criterio estructural de este pabellón descomponiendo la única sección constructiva general que existe como información disponible, en donde la estructura soportante es un esqueleto

de pilar-viga empotrado como estacas al suelo que se vuelve rígido por la descomposición de los pilares en una “*columna-trípode*” y cuyo envolvente del vacío interior se descompone en una pared modulada cada 600 milímetros; que no se vuelve rígida por sus desplazamientos cóncavos o convexos del muro perimetral. Solo una estructura-medular soportante.



Plano sección longitudinal y detalles técnicos . AAA.

Sobre esta estructura cuelga una bandeja lisa e inclinada, una cubierta de techo deformada rayada por bandas en tramas de 700 milímetros que se repiten siguiendo la modulación que dibujan los pilares soportantes, es decir, las proporciones del sistema estructurante.

El techo del pabellón es un plano perforado e inclinado, un vector luminoso que se asoma desde el nivel del suelo para proyectar una sombra, un plano que filtra la luz, la distribuye como un pentagrama-membrana ordenado para fundirse y extenderse con la topografía boscosa y transformar la iluminación solar filtrada en sonoridad *matérica*. Aquí luz y sonido son materia.

*La forma habla, la forma es sintonía *matérica*.* Aparentemente el sistema de revestimientos exteriores verticales es el resultado de una adición de tablas estandarizadas de espesor convexo y sobrelapadas, que se asemejan a una variante de los sistemas utilizados en el Pabellón de París y la Villa Mairea. Aquí ocurre otra sorpresa. El perímetro es neutro, tanto el exterior como el interior de la pared expresan la misma forma, tienen el mismo peso. Esta pared perimetral

de troncos en bruto, con sus cortezas, completa el ritmo del denso bosque.

Desde fuera y desde dentro apreciamos, tocamos la misma rugosidad. Asimismo, según los planos de estudio, la techumbre inclinada es soportada sólo por un conjunto de ocho pilares tripoidales, cada cual compuesto por tres piezas de pino bruto. Esto no es así. Si comprendemos y apreciamos cuidadosamente la fotografía del acceso, veremos más.

El proyecto se inicia, cruzando dos pilares... Este espacio sinfónico forestal se sustenta sobre diez pilares.

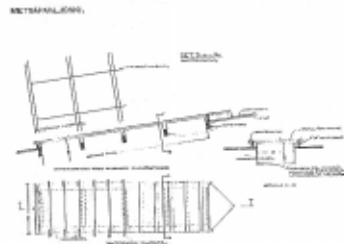
La segunda impresión de Schidt. La luz natural no entra a través de “11 franjas de lucernarios de 2.500 x 500 milímetros”, sino sobre diez bandas de cuatro tipologías distintas. Una pista ya la conocemos. Todas estas reaparecerán siguiendo el mismo mecanismo técnico en las cubiertas del pabellón de Nueva York: una *placa-banda transparente, fija y apertada* a las costaneras y traslapada a la cubierta metálica y organizando estos lucernarios en bandas paralelas al sentido del acceso, transformando la techumbre en la representación metafórico de un follaje homogéneamente perforado, que se diferencia geoméricamente del concentrado esquema adoptado en la trayectoria del triple muro laminado utilizado para el pabellón neoyorquino.

La cubierta es el único contacto con el sol. La materia sí tiene una trayectoria. Luz y materia tienen un desplazamiento similar, gravitatorio. Ambas pesan.

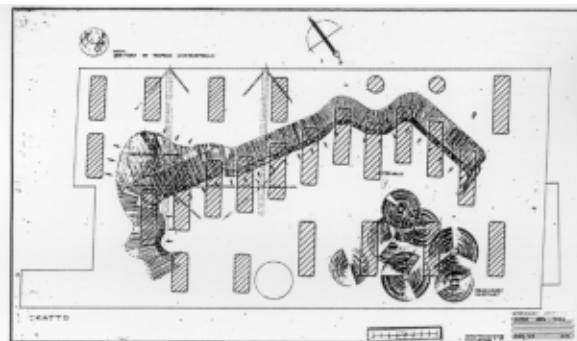
En este pentagrama, el sol es entendido, recibido, a través de las expresivas trayectorias geométricas y regulares de su propio ciclo, y simultáneamente es sustraída, colada y filtrada su significación *ígneas* - su fuego genuino- ya no como simples trayectorias cósmicas sino la expresión del sol como calor: *un fuego calórico*.

Resulta fundamental retomar la sección del Pabellón de Lapua y contrastarla directamente a la representación pictórica de *L'Annunziata* de Fra Angelico (mencionada anteriormente); ambos centran su motivo principal en la relación simbiótica interior / exterior bajo “*la entrada de una estancia*”. Es una relación dialéctica donde las

superficies de la naturaleza y el artefacto-filtro se confunden en un mismo plano de soporte no jerárquico, sin gradas que diferencien organismo de artefacto.



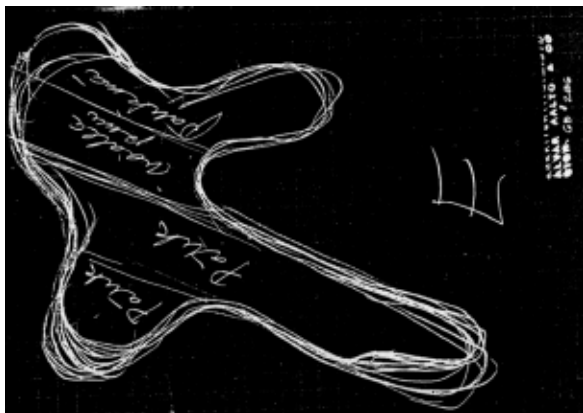
Detalle constructivo de los lucernarios de Lapua (fig. superior) y planta de cielo interior de Nueva York (fig. inferior). AAA. Nótese las similitudes en los sistemas de organización de las lucernas tanto en los dibujos del Pabellón de Nueva York como en el Pabellón de Lapua.



Es una escena donde se filtran en un mismo plano unificador, el verde de los pastizales con el plano perspectivado del templo. Esta condición de “entre” queda explícitamente unida en esta doble afirmación mediática: Su condición de conector no estético con el exterior y “*su rostro invernal*” en donde se acentúa el calor y la relación forma-función adopta múltiples posibilidades. Aquí lo relevado está implícito en la condición propia de refugio contenido dentro de un territorio impresionista y, a la vez, abstracto. Se incluyen la vegetación como simbiosis indisoluble, que condiciona y regula la medida, la escala y su sentido topológico.

Finalmente, este pabellón sintetiza y materializa el significado tectónico de sus trazos, tanto en aquellos croquis inicialmente dibujados durante los proyectos de competición para el Pabellón de París, que buscaban articular un dentro y un fuera en un límite fluctuante, elástico y diluido entre interior / exterior, como en el triple plano curvo *flotante* que organizaba técnica y metafóricamente la exhibición del interior del Pabellón en Nueva York; fusionando ambos intervalos. Pero, el Pabellón de Lapua aún desvela más cosas. Si en París el espacio está materializado por la luz vertical y en Nueva York, el triple plano fluctuante es alimentado y agitado eólicamente; en Lapua, la *sinfonía* final está habitada por sonido matérico, escrito por las turbulencias de la luz y el agua.

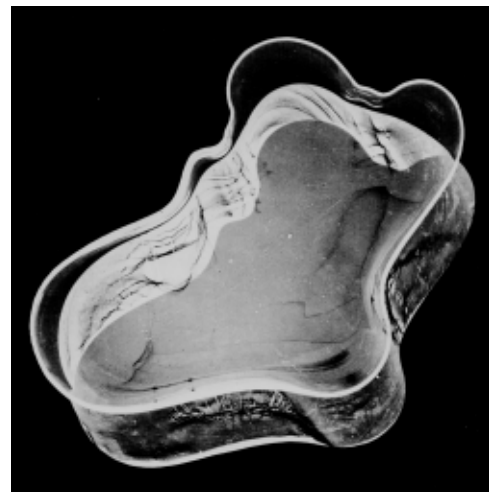
El balcón absidal que comenzó su trayecto dentro de la Biblioteca de Viipuri finaliza su recorrido en Lapua. El balcón como cuerpo limitado, discreto, se amplifica, se exterioriza (basta verlo en París y en Nueva York); se hace amorfo, fluctuante se apodera del espacio y convierte la ranura que se asomaba inicialmente al vacío interior de la caja finita en un paréntesis convexo, un balcón que se mira a sí mismo, donde todo el paisaje circundante acude hacia él, simplemente lo absorbe en un único intervalo, un agujero geológico. Convexidades sonoras y concavidades escalares.



Croquis de detalle de madera para el Pabellón de París.'37.AAA

No es casual el deseo de Aalto por resolver contrastes y dialécticas irreconciliables. En el "*lago*" o estanque de exhibiciones de los dibujos iniciales del Pabellón de París, adherido al borde inferior de la pendiente del terreno, intentaba

conformar su estructura a partir del sistema de circulación peatonal; su forma inicial seguía el "*estrato*" inferior, el agua se traslapa frente a las columnatas en un escenario o plataforma líquida que representa un *fragmento lacustre*. Interiormente, la línea de borde ondulante del lago se fusionaba en un balcón-plataforma, una especie de cota geológica habitada y suspendida sobre el terreno en donde el vacío central intentaba articular estos dos elementos: tierra y agua, actuando conceptualmente como un *punte escalonado* o un *vacío que contenía flujos eólicos*. Una simple prolongación abstracta de una topografía ingravida e inventada donde los objetos no caminan ni navegan sino que simplemente vuelan. Aquella composición espacial de los dibujos del segundo premio estaría estructurada por la repetición espacial-estructural de terrazas y plataformas cuya forma ya no era geométrica, sino amórfica y fragmentada, como un puzzle paisajístico. En el Pabellón Forestal de Lapua, este agua combinada con tierra es la misma agua que sostiene la Villa Mairea y que atraviesa los dibujos de los pabellones de 1937 y 1939. En Villa Mairea, el salón de la casa está en tensión con el estanque como agua nutritiva que fluye. En Lapua, la línea se consumió, hizo materia líquida, fragmento lacustre que culmina su trayectoria elemental. Un cuerpo forestal, gélido.



Detalle de vaso diseñado por Aino & Alvar Aalto para el restaurante Savoy en 1937.

Desenlace I

Es conveniente indagar en torno al “*todo orgánico aaltiano*” como un agente o *atractor extraño* que conduce a turbulencias; es decir, un sistema de despliegues y acontecimientos turbulentos que ya aparecen en sus estudios pictóricos y en el escrito de *La Trucha y el Torrente*. Al igual que los estudios de Leonardo da Vinci acerca del movimiento turbulento, Aalto siempre traza remolinos dentro de remolinos, un proceso de bifurcaciones donde los vórtices más grandes del torrente se descomponen en vórtices más pequeños que sucesivamente se vuelven a descomponer. Este “todo orgánico” se descompone en regiones líquidas y fluctuantes; “arremolinadas” y agitadas (un modelo de vórtices dentro de vórtices *ad infinitum*). Este atractor turbulencia en Lapua no es sino un mundo-espejo de su naturaleza. Sus superficies turbulentas ingresan a un espacio fraccional, cuyos pliegues al igual que un papel arrugado, navegan en los infinitos caminos laterales de la indecisión entre las dos dimensiones, y de esta forma se comprime. Esto es la dimensión fraccional, la espacialidad aaltiana: líneas o líquidos agitados que quedan atrapados entre las dimensiones de un plano (2D) y de un sólido (3D).

Veamos, finalmente, el esquema explicativo de los lucernarios de Viipuri (y Lapua). ¿Es la desintegración del orden en turbulencias un signo de infinita interconexión? Su esquema son líneas ordenadas que se bifurcan caóticamente, un *vacío licuado*, un líquido espeso en movimiento entre dos cilindros. El cilindro exterior permanece estacionario mientras el interior rota, oscila. Esto establece un flujo en el cual las diferentes partes del “*líquido*” viajan a diferentes velocidades a través de rotaciones internas semejantes a los retorcidos espesores de una sogá. En estas bifurcaciones aparecen un conjunto de rotaciones internas y el fluido se retuerce, se estira en frecuencias diferentes, y al aumentar su rotación, el movimiento regular se desintegra en fluctuaciones aleatorias. Esta cadena de turbulencias surge porque todos los componentes del movimiento están conectados entre sí, interdependientes y regeneran más elementos. Aquí la parte, el detalle diminuto, es (y origina) el todo, la forma siempre caótica.

Desenlace II

El Pabellón Forestal, pabellón-bosque, es un *hangar térmico*, “*está construido como un hangar, un galpón, o un cobertizo (hall). Mástiles seniles tocados de verdeantes tupés cónicos... infinitas columnas sostienen esta ausencia de tejado*”⁵ Un organismo líquido ensamblado cuyo sistema “*debe usarse y desarrollarse en el sentido en que las partes estandarizadas y materiales básicos tengas la cualidades que permitan el mayor número posible de combinaciones*”, sean tanto analogía biológica o topológicas que entienden la naturaleza como un conjunto de procesos celulares hacia un resultado combinatorio elástico.

⁵ Francis Ponge *Cuadernos del bosque de pinos*. Barcelona, Tusquet Ediciones, 1976. Págs. 27 y 99. En esta atracción permanente entre objeto y naturaleza, el autor insiste en utilizar el diccionario durante sus periódicas visitas al bosque y utiliza poéticamente dos conceptos aaltianos: *hangar*, como “cobertizo abierto por diferentes lados y destinado al resguardo de instrumentos”, y *foresta*, “terreno prohibido (extraño) a la cultura”.

**RESUMEN DE TRABAJOS SELECCIONADOS SOBRE
POÉTICA Y RETÓRICA DEL DOCTORADO DE CURSOS
ANTERIORES.**

5.1 ESTRATÈGIES DE COMPOSICIÓ DEL CEMENTIRI D'IGUALADA D' ENRIC MIRALLES I CARME PINÓS

Judit Bellostes
ETSAB, UPC, 1995

Resumen i transcripció: Francesc López Noguès y Beatriz Ramírez Boscán

Estratègia d'integració de l'objecte a l'entorn en què s'inscriu.

La decisió que l'objecte resti visualment integrat en el seu context que s'estableixi entre el projecte i el lloc, una relació de diàleg, entre les característiques del context físic i les necessitats del projecte.

En el cementiri projectat per Pinós i Miralles, el programa es desenvolupa semisoterrat; així, la percepció d'aquests espais des de l'exterior és poca. L'entorn manté les seves característiques independentment de què s'està desenvolupant en l'espai construït.

La identificació del lloc s'obté mitjançant elements puntuals, lineals i verticals; externs a l'estructura construïda, la funció dels quals és alhora estètica i simbòlica.

L'estructura del projecte es defineix a partir del relleu topogràfic preexistent (els recorreguts dibuixen traces tangents a les corbes de nivell, les places amb relació a petites valls, etc.) És a partir de les preexistències del lloc, que es proposen, els colors, les tonalitats i les textures dels acabats superficials.

La forma dels espais i dels objectes cerca, sota aquest mateix filtre, la relació amb l'entorn, mitjançant l'ús de conceptes formals relacionats directament amb la realitat orgànica (natural) de l'entorn: els recorreguts fraccionats i sinuosos; determinats elements que es disposen a l'atzar (les pedres dels murs de contenció, la disposició dels trons al paviment, de les tombes a terra, etc); l'ús fraccionat de les formes geomètriques, d'asimetries, de formes corbes amb traçats més o menys irregulars, etc.

Estratègia de retorn al concepte original, de l'objecte que es projecta

L'anàlisi de les arrels, dels principis que han motivat les necessitats de l'objecte i de les respostes successives, proposades en el temps per atendre aquestes necessitats.

El tractament semisoterrat de l'espai (generat per una fossa enorme que, en qualsevol moment, pot ser colgada per la terra) suggereix el concepte bàsic d'enterrament -posar quelcom dins de terra- estableix un vincle entre el concepte i l'objecte, entre recorreguts (en un espai soterrat la terra i la llum se situen en un mateix pla; existeix relació amb l'exterior en un espai soterrat, la llum no té accés, l'exterior no existeix) i tipus actuals d'enterrament, nínxols i mausoleus que alhora, en les seves solucions formals, retornen al terra; les dues tipologies s'insereixen dins el ter-



reny: en el tipus d'enterrament dins de terra la relació és implícita.

Així mateix, es fa referència a la tipologia primitiva de cementiri, de cova o soterrani, mitjançant el concepte de semisoterrament i, més concretament, en el disseny dels mausoleus i dels passos esglaonats entre els murs dels nínxols (baixar / pujar a ..., entrar dins de ...).

Estratègia de sintetització de dos o més conceptes en un mateix objecte

Proposar un objecte híbrid, que sintetitzi les diferents formes existents o n'inclogui d'altres, que s'expressen per separat i són, en general, excloents, produeixen una ambigüitat entre conceptes i formes. I plantegen una altra manera de definir un mateix objecte.

Els objectes representatius d'aquesta estratègia són:

a) L'estructura dels nínxols, on la síntesi es proposa almenys amb tres nivells diferents, un de constructiu-funcional, l'altre tipològic i el darrer estètic-plàstic.

El mur dels nínxols, per definició, conté tres conceptes: element de separació que implica, alhora, la responsabilitat d'organitzar l'espai i de contenir tombes (nínxols). I encara se n'afegeix un altre, com a estructura de suport de l'enjardinament.

La síntesi de les diferents tipologies d'enterrament (a terra, mausoleus) en una de sola (nínxol) i sense deixar de ser aquesta. Al concepte clàssic de nínxol s'incorporen, d'una banda, el component estètic representatiu característic dels mausoleus, mitjançant la forma per si mateixa del mur (ales, vaixell, etc.) i els passos esglaonats entre els murs (accés d'una cova); com també la característica de ser enterrat dins de terra, de les tombes a terra, en els murs de nínxols que alhora estableixen la funció de mur de contenció.

En el mur dels nínxols, es proposa la síntesi de diferents components estètic-plàstic, uniformitat, fraccionament, dinamisme, sorpresa, seducció, etc., per mitjà de la geometria, les formes, el material i la disposició.

b) L'estructura semisoterrada de l'espai, on la síntesi es proposa almenys en els nivells següents:

Síntesi de conceptes

La qualitat "d'amagat", ocult, que caracteritza aquests espais, darrere un mur, es pro-

posa igualment, però com a "sota de", mitjançant el desnivell, el semisoterrament dels recorreguts i dels objectes, que defineixen el lloc. Un mur és una barrera, un element que defineix els límits del recinte, que estableix la qualitat dintre-fora. Un desnivell en el terreny, una fossa, també pot ser-ho, però la relació perceptiva i simbòlica que s'estableix des de fora del recinte amb l'entorn i l'espectador és molt diferent.

En contraposició, des de l'interior, els terrabuits es contenen amb blocs de pedra irregulars, amuntegats, que se sostenen mitjançant un entramat de rodons d'acer, de manera que la percepció de límit, de tancament, es reforça.

D'altra banda, aquesta mateixa forma sintetitza el concepte d'enterrament, el de cementiris en coves o soterranis, el de fossa comuna (espai buidat a terra on s'enterren molts cossos) i els de mausoleus i nínxols.

Síntesi de conceptes estètic-plàstics

L'estètica general cerca establir una percepció dinàmica i fraccionada de l'espai, resultat de la reinterpretació de la idea d'organització i d'ordre, a partir de l'anàlisi contemporània d'aquests conceptes a la natura (A partir de l'estudi de la introducció de l'atzar com a component determinant en l'estructura orgànica de les formes naturals). I de considerar aquestes característiques, elements que produeixen objectes amb qualitats suggerents, seductores, etc., referides a l'estètica i a la percepció. De manera que es proposa a l'espectador una realitat de l'espai arquitectònic diferent.

Estratègia de representació simbòlica

L'expressió d'un concepte mitjançant objectes o formes.

Concepte: la identificació del lloc / la creu

Atès que l'objecte es proposa "ocult" els elements que identifiquen el lloc són un conjunt, "fites", que a la vegada es poden interpretar com una representació de la creu.

La creu, en la simbologia cristiana, és també un objecte d'identificació dels creients o seguidors de Crist i, per extensió, dels espais sagrats.

Concepte: enterrar / la vall dels difunts

El tractament del conjunt semisoterrat proposa, per mitjà de la tendència psicològica

(gestàtica) a complementar els conceptes (lleis de tancament, continuïtat, semblança), un espai a l'espera de ser soterrat, ja que les tensions que s'estableixen entre esclatxes (buit) i els murs (ple) resulta precàries, àtes el clar predomini de la massa (terra continguda).

Així mateix, es fa referència al concepte de la vall, espai entre dues masses de terra, de la qual parla la Bíblia (llibre sagrat dels cristians), associat al difunt.

Concepte: ascensió al cel / viatge final cap a la vida eterna

La forma del mur dels nínxols, en dues parts, l'acabament longitudinal en forma d'ala d'ocell-àngel (ascensió) o de casc de vaixell (vaixell que transporta ànimes), i l'acabament transversal que suggereix un parell d'ales o bé fulles (ascendir des de la terra).

Els troncs submergits a l'atzar dins el paviment proposa el lligam comú entre els camins i un riu (la vida del més enllà?) en què les ànimes dels difunts viatgen.

Concepte: Déu és bo, positiu / la Trinitat: Déu és pare, fill i esperit sant.

Les representacions simbòliques d'aquests conceptes es van proposar en l'art romànic i s'han anat matisant en els diferents corrents artístics: el gòtic, el barroc, el racionalisme, etc.

Per expressar metafòricament el component diví i celestial de Déu, els cristians han usat la llum com a definició de claredat, del que és positiu, en contraposició a la foscor, les tenebres, del que és negatiu. Per tant, el tractament de la llum, la forma, la mida i col·locació de les obertures és bàsic (i definidor) en el projecte arquitectònic del temple.

En aquest mateix context, un altre element representatiu de la identitat cristiana del temple s'ha expressat en la forma de la planta, bàsicament buscant formes amb estructura de creu.

Un dels pilars bàsics de la definició de Déu, que proposa el cristianisme, és la Trinitat. Concepte que s'ha representat de manera gràfica mitjançant el triangle, figura geomètrica que representa estabilitat i equilibri, entre d'altres conceptes.

Així, en la capella projectada per al cementiri, la llum es tracta zenitalment, de dalt, del cel, mitjançant lluernaris, amb el tipus de forma proposada pel moviment racionalista. I la

planta triangular substitueix l'estructura tradicional de la creu proposa una forma alternativa que identifica el mateix concepte (Déu), fent ús de les convencions preestablertes en el llenguatge simbòlic gràfic cristià.

Concepte: protecció de les tombes.

La forma dels punts de llum disposats a terra en tot el recorregut suggereix un guerrer de llum gegant, revestit d'armadura, del qual només es veu el cap, però que resta expectant, disposat a sorgir de les profunditats de terra si el repòs tranquil de les ànimes és amenaçat.

Estratègia de representació narrativa

Explicació de les relacions entre diferents idees, mitjançant els recorreguts, que proposa un fil argumental que relaciona les diferents representacions simbòliques dels conceptes que desenvolupen el contingut.

El cementiri es pot explicar des de dues línies paral·leles de contingut:

L'una (col·lectiva) fa referència als mites de la cultura cristiana: la mort, la resurrecció, el dol, l'esperança, Déu, etc.; la narració és dinàmica en el recorregut, puntual i a vegades estàtica en els objectes explorables simbòlicament; cal caminar, desplaçar-se per percebre la dimensió, la qualitat i l'atmosfera de l'espai que evoluciona i canvia; el límit de cada traçat esdevé gir, continuació o sorpresa l'espectador es mou per l'espai on les ànimes l'acompanyen, un passeig per pensar amb la mort i alhora percebre la vida, l'experiència de descobrir, de conèixer i aprendre en la successió de l'espai, en la successió del temps.

L'altra pertany a la memòria individual, que recordan els actes passius que són els qui definitivament posseeixen l'espai i acaben de definir-lo. La narració de l'existència, sintetitzada en un nom i dues dates, a l'abast del record dels coneguts, de la imaginació dels desconeguts, un munt d'històries recloses en el silenci i en l'absència. Sortilegis que pretenen defugir l'oblit representat en el darrer acte de l'existència individual.

Estratègies formals, els llenguatges geomètrics

La forma és l'essència de l'objecte arquitectònic, és la qualitat que permet la necessà-

ria transició entre el món de les idees i de l'expressió, de la realització i de l'existència.

La geometria és un mitjà que permet produir la forma. És a partir dels diferents sistemes geomètrics que l'arquitecte pot definir, materialitzar la forma i, per tant, l'objecte.

Els diferents models geomètrics han definit i defineixen cultures, sistemes lògics, sistemes artístics, etc.

La diferenciació (definició) i preferència d'uns models respecte d'uns altres són bàsicament culturals i, per tant, les seves implicacions estan directament relacionades amb els sistemes que cada cultura proposa i estableix, a partir de la complexa amalgama de narracions amb què es vol explicar la realitat objectiva o subjectiva del col·lectiu o de l'experiència individual.

La cultura occidental s'ha mogut bàsicament entre dues tendències, una que anomenarem geomètrica euclidiana -sistemes normatius clàssics, analitzats i usats, des dels grecs fins als racionalistes, clarament predominants en la cultura europea- i l'altra, la geometria orgànica -que inclou les arquitectures vernaculars (en oposició a monumentals), romàniques, modernistes i "orgàniques" (Gaudí, Wright, Aalto, Gueri, etc.). [L'elecció d'aquests dos termes pretén tan sols proposar una nomenclatura més o menys usada, a falta de termes més actualitzats]. Tot i que tradicionalment s'han definit com a excloents i oposades, els límits entre l'una i l'altra es dissolten sovint.

La geometria orgànica ho fa, per a l'ús de sistemes (matemàtics i lògics) i formes simples (punt, línia, pla, ortogonalitat, etc.).

I la geometria orgànica ho fa per a l'ús de sistemes i formes complexes en un grau més o menys elevat, (aleatòries, formes corbes o fraccionades, mixtes, hiperbòliques, etc.).

L'organització de l'espai al cementiri d'Igualada es genera a partir del relleu topogràfic preexistent; els carrers es dibuixen com a traces lineals tangents a determinades corbes de nivell, els murs dels nínxols ressegueixen els carrers, i tot el conjunt acaba estructurant-se en zig-zag, que defuig les tradicionals estructures reticulars ortogonals.

Els sistemes d'organització (definició d'ordre) en el pla s'estableixen en termes de dinamisme (en oposició a estàtic) i d'equilibri entre línies i masses, sistema més susceptible a integrar-

se en l'entorn topogràfic natural i, alhora, perceptivament més suggerent i plural. Es busca l'expressió particularitzada de les parts.

Les figures geomètriques usades són:

a) Successió monòtona

Entramat ortogonal i reticular de buits que estructurin els nínxols.

Entramat dels aplacats de formigó prefabricat pels acabats superficials.

b) Successió ritmada amb dissonància

La disposició esglaonada dels trams en els murs dels nínxols.

c) Successió aleatòria

La disposició dels troncs de fusta en el paviment.

La disposició dels blocs de pedra en els murs de contenció.

La disposició dels mausoleus.

d) Translacions d'eix oblic

En l'element dels murs dels nínxols.

e) Traduïcions d'eix horitzontal

En els murs dels nínxols (trams de successions)

f) Rotacions d'eix horitzontal.

En els plans dels murs dels nínxols.

g) Simetries.

D'eix vertical.

D'eix oblic.

D'eix oblic més translació

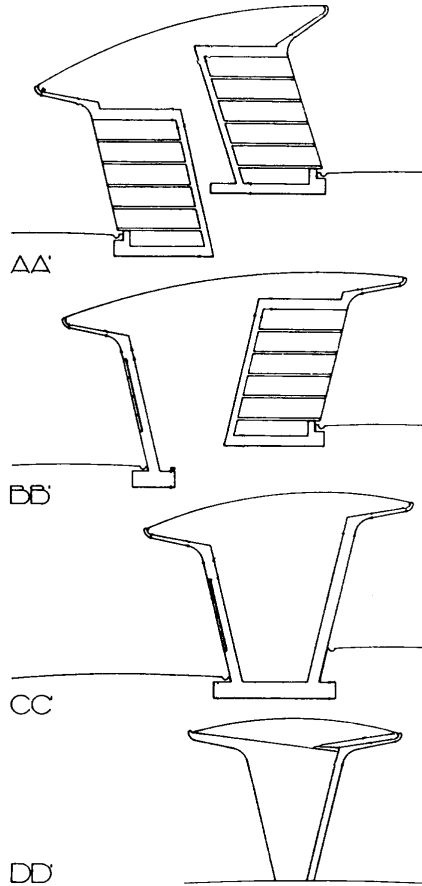
h) Asimetria.

D'eix vertical.

D'eix horitzontal.

Entre els murs dels nínxols (lineal / fraccionat)

Entre paviments (ordenats / aleatoris)



Estratègia d'intervenció en el procés constructiu

Portar el procés de generació de l'objecte arquitectònic fins a l'obra, considerant el procés de producció a tres nivells: conceptual, gràfic i constructiu.

El projecte continua generant-se a l'obra de manera que el diàleg entre la realitat i el concepte es reprèn tant respecte a l'entorn com al propi objecte a partir de la percepció i la contrastació entre el que s'ha imaginat, el que s'ha representat i el que s'està produint.

El dibuix es modifica quan entra en contacte amb les tres dimensions, la realitat. Les idees es redefeixen i matisen, amb relació a la llum, les textures, el color, l'escala, el procés d'execució, les formes, etc.

L'objecte s'independitza progressivament i suggereix la seva pròpia naturalesa.

Aquesta estratègia permet introduir dos factors.

D'una banda, la integració d'un cert grau d'atzar, més o menys delimitat, depenent del nivell d'intervenció del projectista, així com dels graus de llibertat concedits segons el nivell tècnic i el diàleg establert, de la resta de professionals que intervenen en la generació del projecte, i els usuaris.

De l'altra, permet l'experimentació a escala real del sistema arquitectònic. Permet l'experiència de les tres dimensions de l'objecte, contingudes en l'espai i definides per la llum.

Estratègia de proposar els materials i les formes constructives com a elements amb connotacions estàtiques i plàstiques pròpies.

L'expressió pròpia formal i material de l'objecte constructiu, identificada i presentada com un sistema estètic i plàstic.

Els materials (formigó, pedra, acer) resten nus, les textures, els colors i les masses s'estableixen a partir de la seva identitat. De la mateixa manera, l'estructura (plans de formigó armat, murs de bloc de pedra, trames de rodons d'acer, etc.) genera i defineix les formes.

La intenció d'explicar amb claredat l'estructura de les coses es porta al límit quan els rodons de les armadures d'acer s'emmuyeixen del formigó i s'usen com a material constructiu amb identitat pròpia. Prenent forma d'enreixat i de porta en l'accés al cementiri, o d'entramat que sosté i estructura els blocs de pedra, que acaba d'explicar les funcions per a les quals s'ha desenvolupat aquest material: estructurar la forma, resistir empentes i suplir precisament la funció establerta pel ciment (formigó), cohesionar. I alhora proposa fer un element tradicional "emparedat", d'una altra manera, que s'explica i integra en la contemporaneïtat.

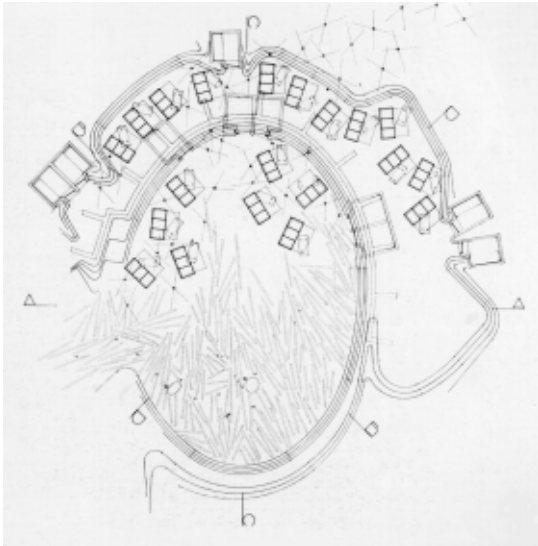
La riquesa expressiva dels materials s'emfatitza a vegades mitjançant la contrastació de textures, colors i formes. La contraposició entre el formigó, continu, llis i moldejable, i la pedra, fraccionada, rugosa i disposada aleatòriament.

La monotonia (de color i textura), resultat de l'ús de l'únic material, s'intenta compensar cercant el contrast entre la llum i les diferents tonalitats de les ombres projectades en el buit, a partir de les formes i del sol, així com mitjançant les línies i els plans que defineixen l'objecte.

Els relleus de les trames reticulars de peses de formigó o les que emmarquen els nínxols.

En els murs dels nínxols, els pasos esglaonats que aturen la continuïtat de la llum, el desplaçament endavant i endarrere del pla inclinat sobre l'eix oblic, així com del propi mur, jugant amb la percepció de proximitat o llunyania, i els diferents tons lumínics de les superfícies.

La intersecció de plans i línies, etc.



Estratègia d'integrar conceptes analitzats i representats en d'altres sistemes tècnics.

Proposar determinats conceptes, mitjans i models de producció, propis d'altres sistemes tècnics, industrials, d'enginyeria, etc.

Al cementiri d'Igualada es proposa establir una relació d'equilibri entre els mitjans (sistemes) de producció industrial (estandardització, prefabricació, producció en sèrie, etc., que de fet pertanyen també a l'arquitectura concretament en els materials constructius) i els de producció arquitectònica, en contraposició a una integració total, és a dir, la transformació de l'objecte arquitectònic en objecte industrial (estratègia, aquesta, proposada i parametrizada pel sistema racionalista funcionalista).

En aquest projecte, l'objecte es defineix mitjançant paràmetres de "particularització" (donar resposta a un problema concret, que es planteja en un moment, un entorn físic, cultural, eco-

nòmic i tècnic concret) sense intenció de "generalitzar" o cercar un patró universal. No serà l'objecte arquitectònic (el cementiri) el que s'interpreta sota paràmetres d'estandardització, optimització, etc. Sinó, el sistema de produir, els elements que el componen.

La producció en sèrie, la prefabricació, l'optimització de costos, etc. impliquen el disseny dels elements estandarditzats, elements que es reproduïxen idènticament les portes metàl·liques dels mausoleus, les peces de formigó amb què es revesteixen parts del paraments, els fanals, els elements que componen els murs dels nínxols, etc., un patró que es reproduïx indefinidament.

Tècniques industrials:

La producció dels components constructius en tallers, els components estàndards.

a) L'execució dels diferents trams, que acaben compassant els murs dels nínxols, en què un mateix element estandarditzat (simple) permet, a partir de l'encaix, produir un determinat objecte (compost), dissenyat de tal manera, que el mateix encofrat, la mateixa forma, permeti adaptar-se de diferents maneres al seu context i necessitats concretes.

b) Les peces de formigó per revestir els murs de formigó armat, de manera que l'execució del mur es realitza mitjançant encofrats de fusta estàndard i l'acabat superficial es defineix a partir de peces de petit format que acaben definint un entramat (mosaic) de buits i plens (per trencar la monotonia de les superfícies llises).

Estratègia d'integrar conceptes analitzats i representats en els sistemes arquitectònics.

Assumir l'herència de les diferents propostes arquitectòniques (formals, tècniques i/o estratègiques) del passat i del present, reinterpretant-les o no, i integrant-les en el context del propi projecte.

De manera que els codis d'aquests sistemes s'entenen com a part del llenguatge a l'abast de l'arquitecte.

En aquest escrit, proposarem les analogies (entre l'objecte i d'altres sistemes arquitectònics) en referència a les estratègies definides anteriorment. En les analogies, farà referència a sistemes arquitectònics desenvolupats durant aquest segle.

a) Estratègia d'integració del projecte a l'entorn en què s'inscriu.

Sota aquesta estratègia s'han definit les arquitectures vernaculars en el context mediterrani que, de manera conscient o inconscient, han expressat part dels components característics, com l'ús dels materials autòctons, l'adaptació de les formes del terreny, la manca d'uniformitat, etc.

Així mateix, els sistemes modernistes i organicistes, van proposar la integració i el diàleg dels objectes projectats amb el seu entorn propi (natural, rural o urbà), tant a nivell formal, com abstracte, recollint les característiques claus definidores de l'entorn i restablint-les en l'objecte de manera més o menys directa. I concretament, la producció arquitectònica d'Antoni Gaudí o la de Frank Lloyd Wright). Ambdós arquitectes són clarament representatius de les extraordinàries possibilitats creatives que es produeixen a partir del diàleg sensible i estructurat entre l'arquitecte i el lloc.

Un altre referent són els sistemes racionalistes en la regionalista, on es reprenen part dels codis vernaculars (l'ús de materials i sistemes constructius autòctons).

b) Estratègia de retorn als conceptes originals de l'objecte que es projecta.

Aquesta estratègia, amb la mateixa intenció que es proposa al cementiri d'Igualada, està representada tant en els sistemes modernistes com organicistes, on l'anàlisi dels antecedents i de les solucions proposades en el temps participi directament en la redefinició de l'objecte.

Els arquitectes Gaudí y Wright en són representatius tant en la seva producció com en la definició teòrica.

c) Estratègia de representació simbòlica:

L'arquitectura ha estat gairebé sempre lligada als components representatius de diferents sistemes socials, ideològics, etc.

L'evolució es planteja en termes de mitjans o sistemes emprats per comunicar els simbolismes.

En el cas concret del projecte de Miralles i Pinós, la representació es fa mitjançant els codis propis de l'abstracció i de l'empatia (conceptes definits per Worringer a principi de segle), desenvolupats i teoritzats per pràcticament tots els sistemes arquitectònics d'aquest segle, a dos nivells, uns exclusivament d'abstracció (neoplasticisme, racionalisme, etc.) i els altres integrant els dos (modernistes, constructivistes, etc.).

Arquitectes representatius del sistema de codis que s'usen en aquests projectes són: Le Corbusier, Aalto, Gaudí i Wright.

d) Estratègia de representació narrativa:

L'explicació (narració) d'una història a partir dels recorreguts és la manera que proposa Le Corbusier. La reinterpretació de les diferents percepcions de l'usuari, l'orientació en les direccions visuals, etc.

e) Estratègies formals: els sistemes geomètrics.

Antecedents i referents clars en l'ús dels codis i, figures geomètriques proposats en aquest projecte són els sistemes arquitectònics següents: modernisme, futurisme, organicisme, constructivisme, deconstructivisme.

f) Estratègia de proposar els materials i les formes constructives com a elements amb connotacions estètiques i plàstiques pròpies:

Aquesta estratègia és pròpia dels sistemes que defugien de la decoració o reddecoració dels objectes arquitectònics y que proposaven alternativament la possibilitat de generar els conceptes plàstics i estètics a partir dels propis materials.

Així, podem trobar l'ús de la contraposició plàstica entre materials, mitjançant contraposicions de volums, plens i buits, etc. Ho trobem en Wright, Le Corbusier (de qui s'evidencia una gran influència, en els sistemes plàstics desenvolupats mitjançant el formigó armat), etc.

Els sistemes expressius proposats mitjançant els diferents elements d'acer estan relacionats amb l'estètica constructivista.

g) Estratègia d'integrar conceptes analitzats i representats en els diferents sistemes tècnics:

L'antecedent més directe és la producció racionalista i organicista, on es realitza la sistematització dels conceptes bàsics d'aquesta estratègia.

h) Estratègia d'integrar conceptes analitzats i representats en els diferents sistemes arquitectònics:

Cercar referents en la memòria arquitectònica sense caure en el parany de la producció directa de formes o sistemes o el rebuig sistemàtic.

Són sistemes antecedents que treballen sota aquesta proposta el modernisme i l'organicisme.

Situant-se en el context actual de sistemes arquitectònics entre l'herència i la investigació, el projecte de Pinós i Miralles s'integra, pren i proposa codis deconstructivistes.

Entenem el deconstructivisme com un sistema que proposa la síntesi de la forma redefi-

nida, i la recerca i l'ús de sistemes de producció que estableixen l'experiència de realitats constructives alternatives a les tradicionals, y que rebutja els sistemes normatius messiànics i universals en pro de la identificació de l'experiència personal i particularitzada tant del projectista com del seu context físic, cultural, social i tècnic.

BIBLIOGRAFIA

Revistes consultades:

- El Croquis, Núm. 49/50
- Arquitectura Viva, Núm. 28
- *Quaderns*, Núm. 200
- *3ZU*, Núm. 3

Llibres consultats:

- Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española, Editorial: Espasa Calpe, S.A.
- Aracil, Alfredo i Rodriguez, Delfin *El Siglo XX*.
- Entre la muerte del arte y el arte moderno. Editorial: Istmo
- De Fusco, Renato Historia de la Arquitectura Contemporánea. Editorial: Celeste
- Frampton, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Editorial: Gustavo Gili, S.A.

5.2 A POETIC AND RHETORICAL ANALYSIS OF KINGSWOOD SCHOOL, CRANBROOK

I-Jung Ching
Berkeley, 1985

Resumen y transcripción: Beatriz Ramírez Boscán

Introduction

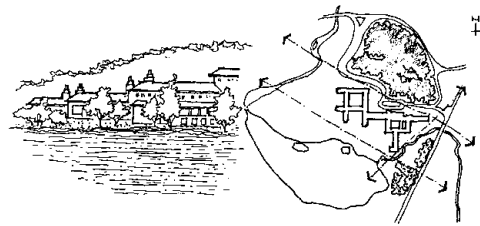
In 1927, as part of the Trust Indenture for the Cranbrook Foundation, the *Detroit Newspaper* publisher and patron of the arts George G. Booth authorized the establishment of an educational community in Bloomfield Hills, Michigan, that would stress the knowledge and appreciation of the arts. The community, which consists of the Episcopal Christ Church Cranbrook, Brookside School Cranbrook; an elementary school, two preparatory schools, Cranbrook School of Science, was founded to be a working place for the creation of art, not an institution devoted entirely to theoretical teachings.

After being awarded second prize for his design of the Chicago Tribune Tower, Eliel Saarinen was invited by the University of Michigan to Ann Arbor as visiting professor of architecture in 1924. From Ann Arbor, Saarinen then went to Bloomfield Hills, at the invitation of Mr. and Mrs. George Booth to design the various Cranbrook Institutions. There he began to develop his first executed architectural work in the United States, Cranbrook School for boys in 1925. A school for girls has been planned in 1929, as a boarding and day, grading seven through twelve, college preparatory school with unusual facilities for the arts.

At Kingswood School Cranbrook, Saarinen was allowed the greatest freedom to be able to carry out to the fullest his belief that the architect should design the whole building, including rugs and furnishings. As a matter of fact, the whole project was designed altogether by his family. The mark of the Saarinen family was felt in full expression as Eliel designed the building, his wife Loja executed rugs and tapestries, his daughter Pipsan decorated the auditorium, and his son Eero designed the furniture.

Rhetorical Analysis of Kingswood School Cranbrook

a) Basic Oppositions



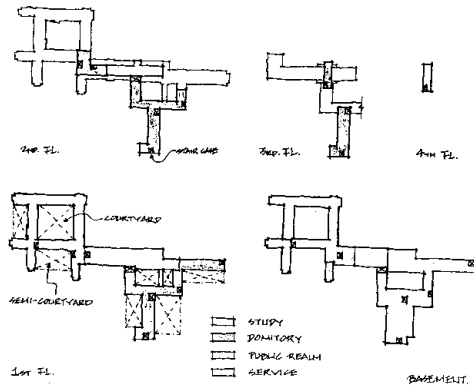
1. Building and Landscape.

Kingswood School is located on a site of unusual qualities: a lake fronted the area upon which the school was built while in the background a wooded hillside offered an intimate enclosure. Taking advantage of this setting, the designer planned the whole building on the basis of the interaction between building and landscape.

2. Individual and Whole. Kingswood school can be regarded as a collective design in many aspects. The overall image of the whole building is clear and unified, while each individual element has its distinguishing characteristic. The best example might be the appearance of those columns in this project.

b) Strategies

1. Plan. The plan of Kingswood School was developed on the basis of functional aspects of the school. The dormitory and study areas were formed with courtyards and jointed together by the public realm in the middle which includes mainly the dining hall and auditorium. The irregular and romantic plan setting was fitted to the form of the natural surroundings. The extended wings in each direction tend to form a sort of semi-courtyard which gives nice transition between interior and exterior space. The courtyards and semi-courtyards provide the maximum of light, air and view.



2. Elevation. The mass of the building has been arranged on a succession of levels naturally conformed to the slight slope of the land from the entrance court to the lake at the southern side. The horizontal line is emphasized by the hipped-roof, horizontal band of windows and moldings on the external walls. And it is balanced by those telescoping columns and chimneys which are the major vertical and also decorative elements to the elevation. The treatment to the façades creates a feeling of massiveness and simplicity. Windows and doors are cut into walls and windows on the top level relate to roof soffits.

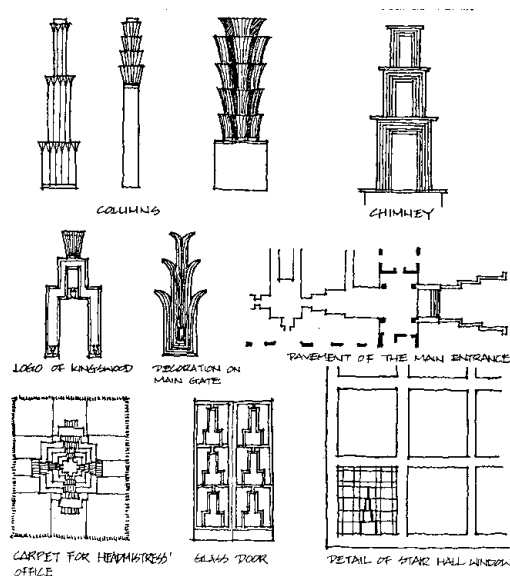
3. Material. The warm tan brick and cooper roofs of Kingswood School contrast with the dark red brick and slate roofs of the earlier Cranbrook buildings. Copper seems a logic material for a roof of this type, because the pitch is almost too slight to use a less easily attached material. Besides, the color of the cooper roof harmonizes beautifully with the material of the walls and trim as well as the surrounding foliage. The texture and details of brick walls suggest the rich possibilities of brick. It is also notable that many ceramic things and colored glazed tiles were used in this building, as the union of ceramic sculpture and architecture was frequently employed by Saarinen.

4. Details. The ornamental details in this building show variations on subtle themes. The telescoping motive, a minor detail in the boys school and in Saarinen's earlier design such as the Helsinki Railway Station, is here carried throughout the whole project. It gave shape to columns as well as chimneys, and imposed pattern on brick panels, leaded windows, rugs and other elements.

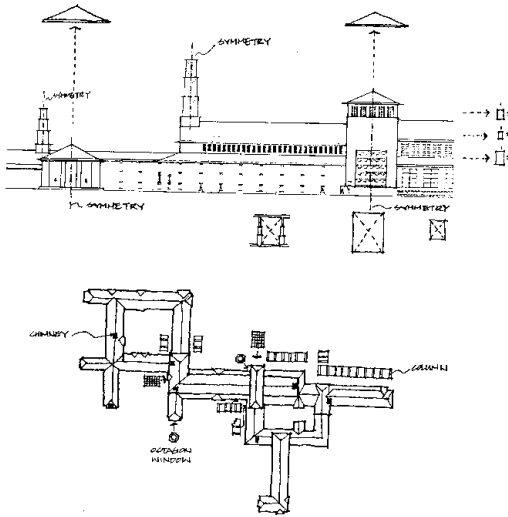
5. Interior Space. The interior design of Kingswood School Cranbrook, though accomplished by different designers, appears eminently consistent. Throughout the interior, a considerable amount of high color has been used but it was disposed in motifs as to emphasize close coordination among designers is also visible in the repetition and modification of design motifs.

c) Figures

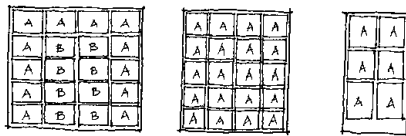
1. The most impressive figure in Kingswood School is no doubt the telescoping pattern. It has been transformed into different elements, and the results also vary from very abstract forms to figurative ones.



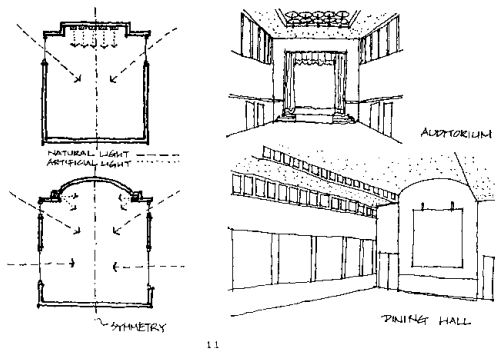
2. The façade was basically composed by the pitch roof, horizontal bands of windows, chimneys and columns. The figures along the horizontal lines are repeated, but not the vertical line. A few octagon windows appear on the façade obscurely. The north elevation facing the entrance was carefully designed with fine proportions and massive balance.



3. Another typical figure in this project can be found in leaded glass windows and doors. It is amplified upon smaller panel which has a well designed pattern on it.



4. The lighting systems in the dining hall and auditorium also present some interesting figures. They are repeated or amplified by single geometric shapes.



Poetic Analysis of Kingswood School Cranbrook

a) Reference

It is clear that the Kingswoods School has an air of Frank Lloyd Wright's prairie architecture. The low extended wings of Kingswood reinforce o Wrightian image with their hipped roofs, broadly overhanging eaves,

and horizontal bands of windows. It might represent that they both have similar response to American landscape. However, Saarinen defined the architecture in ways that depart from Wrightian prototypes, for walls are treated as massive elements with solid corners, not as visually lightness screen, and windows and doors are cut into these walls rather than being treated as openings left between the screens.

The design of Kingswood School indicates a transitional phase for Saarinen. Based on tradition, he was searching the new form expressive of a new age. The massing of the building is simpler, and the ornamental details have fewer themes. The only decorative elements of the façades are telescoping chimneys and columns. However, it seems to me that the "catastrophe" just happens on this combination of very abstract form and figurative elements.

b) Architectural Idea

In my opinion, the result of Kingswood School suggest strongly that Saarinen had the intention of translating his observation of nature into terms of architectural design. In his writings, Saarinen recognized the organic order in nature. *"The plant grows from its seed. The characteristic of its form lies concealed in the potential power of the seed. The soil gives it strength to grow, and the outer influences decide its shape in the environment,"* he said.

The structure of Kingswood provides a comparison with the form of plants. Like a plant, it pushes upward from the soil, reaching for air and sun. Like branches, the extended wings of this building tend to grow out infinitely. The structure rises from a solid and sure base and unfolds its charm. The most interesting analogy will be the fluted telescoping columns as well as other motifs which bear a metaphor of tree or flower. The transformation of nature has been carried out on various levels. Obviously, the idea behind that is very different from an industrialized prefabricated building.

c) Elements

Eliel Saarinen's attitude toward elements in the design of Kingswood seems to stress on the individuality of each element as well as its relationship to the whole architecture.

Bibliography

The Kingswood School for girls.
Architectural Forum 56, p. 37-60
January 1932.

The Saarinen Door.
Compiled and edited by the Public Relation Office, the Cranbrook Institutions.
Published by Cranbrook Academy of Art. 1963.

Eliel Saarinen: Finnish-American Architect and Educator
by Albert Christ-Janer.
Published by The University of Chicago Press, 1979.

Design in America: The Cranbrook Vision 1925-1950.
Edited by Clark, Robert Judson & Belloli, Andrea P.A.
Published by Harry N. Abrams, Incorporated, New York.
In association with The Detroit Institute of Arts and the Metropolitan Museum of Art, 1983.

5.3 RONCHAMP IN BASIC OPPOSITION TO THE GOTHIC CATHEDRALS IN THE SPIRIT OF *LES TEMPS NOUVEAUX*

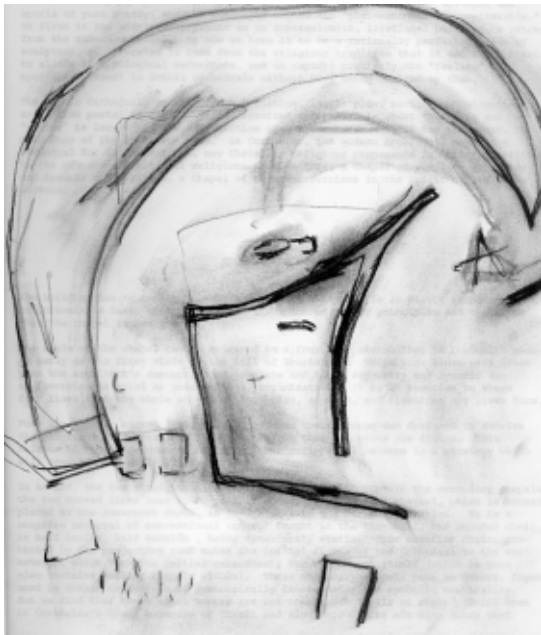
Steven Craig Heisler
Universidad de California, Berkeley, 1985

Resumen y transcripción: Elsa Inzunza

Preface

It was after passionately studying the French Gothic cathedrals at Amiens, Loan, Reims and Chartres in the fall of 1983 that I made my own architectural pilgrimage to Ronchamp in midwinter early the next year.

My main memories are of being compelled to walk completely around the building before going inside, despite the freezing winds. And then, to being inside; I do not remember passing through a door. And how once inside everything stopped for a moment. I was alone, the chapel was empty. Emotions indescribable in words, but this feeling that I had felt before, the same feeling that I had in Amiens three months earlier. What was the connection? How does Le Corbusier's Chapel capture the same sensations as Gothic Cathedrals? In Ronchamp, for the first time, I understood the reflecting chapels of the Gothics.



Never before had I found a text making this connection between the two, but to me, the “feeling” was so strong that I needed to find out what it was. So, as an analysis on Ronchamp could be endless, I have limited myself to exploring its relationship to Gothic cathedrals. As with all initial investigations, these first findings are based on generalities which I hope could be the basis for further studies.

Basic Oppositions

Since its perception, Nôtre Dame du Haut has been a victim of its own triumph, the aporia of pure poetry, what Le Corbusier called the “phenomenon of the unutterable.” At first, it was widely interpreted as an expressionist, irrational building, a retreat from the modern movement. By now we know it to be a rationally perfected piece of sculpture, so liberated in form from the religious tradition that it can allow itself to allude to typological references, and to capture precisely the “feeling of mysticism” present in Gothic cathedrals without ever being limited by them.

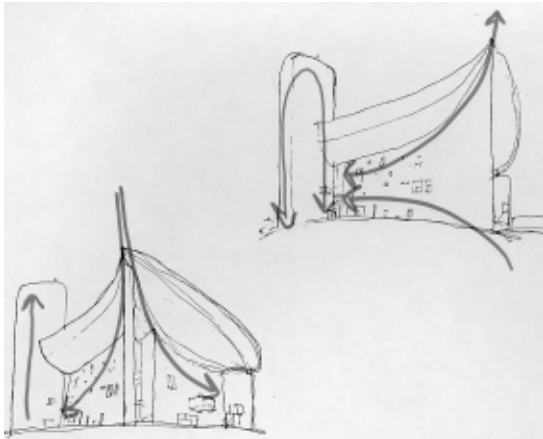
The Gothic cathedral, in the French tradition, is, in plan, section and elevation, axial from portal to altar. It is organized symmetrically about this axis and “center” is located at the intersection of a minor cross axis at the transept, the symbology of the cruciform plan. Le Corbusier, the modern architect, creates a cathedral for the modern man, new Christian religious propaganda in basic opposition to the outmoded traditional religious architecture, a chapel of complete asymmetry and dynamic organization, a Chapel of Gothic inversions in the spirit of *les Temps Nouveaux*.

Figures and Strategies

The building has no center. Why? I believe that this is in direct response to Le Corbusier's basic opposition to an inversion of Gothic principles and that the Chapel is designed from this.

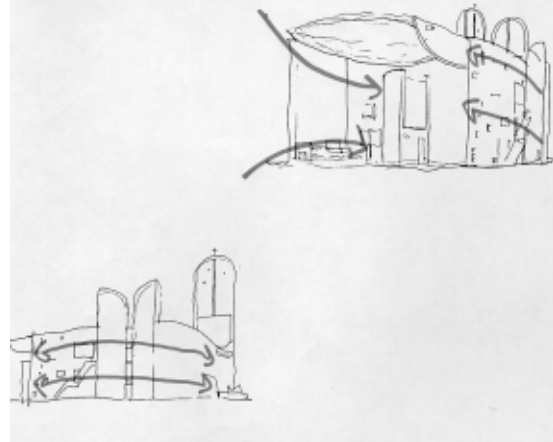
The whole chapel can be retraced to a four line sketch that Le Corbusier made as early as his first visit to the hill of Bourlément. These four lines were drawn from the architect's conception of complete and asymmetry and dynamic (as an inversion of axial or concentric) organization. It is in response to these four lines that the whole design, plan, section and elevation are given form.

Four lines: two curved lines opening up on to the landscape and designed to receive the pilgrims; two straight lines rejoining them and closing the figure. This balance of opposing forms in dialogue, this anti-phonal balance is a strategy which will organize the whole building.

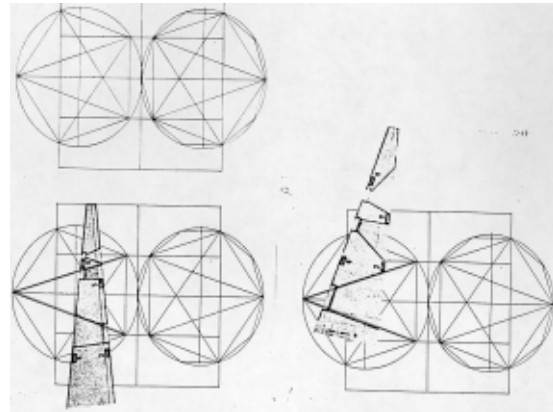


In accordance, the two straight lines curl at their ends to contain the secondary chapels; the two curved lines soar up to peak at an acute angle. The chancel, which is normally placed at the innermost depth, is brought out to the foremost position. It is a surprising reversal of conventional order. Caught in the east wall, the rounded choir is half inside, half outside, being dynamically static. This exterior choir, protected by the projecting roof, makes the initial figure of the Cathedral to the vast exterior which forms an initial parenthesis for the chapel itself (which in turn also contains smaller chapels within). These secondary chapels pose as towers, figures used in Gothic cathedrals to symmetrically denote entry and symbolic verticality. But we find that these squat towers but "wells of light" (built from Le Corbusier's drawn

memories of Tivoli and Algeria). They denote no main entry but antithesis, the forbidding entry pinched between the taut skin of two convex forms, entry reserved for the priests.

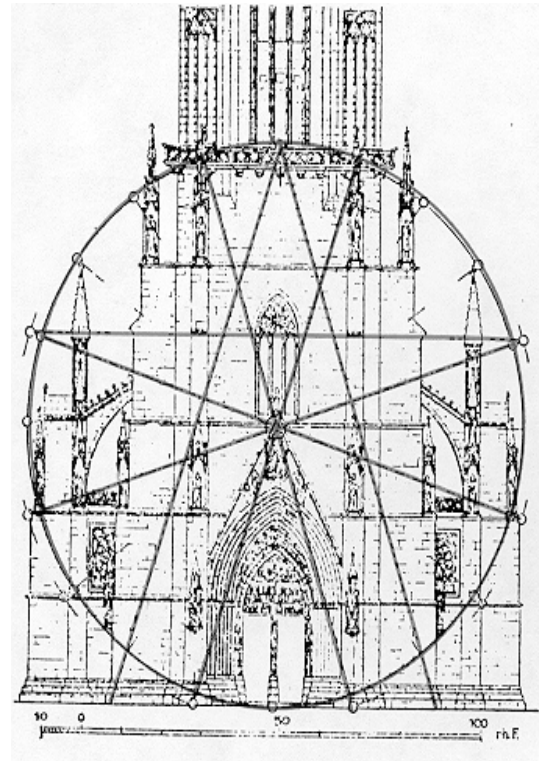
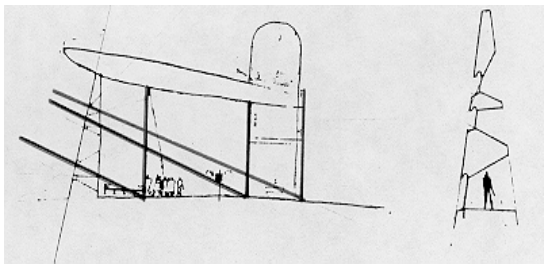


Main portal entry in the Gothic tradition is located axially with the altar under the highest point of a soaring, structural, vaulted roof. Ronchamp inverts this figure. It is protected by an inverse vault of two bloated membranes. Le Corbusier locates entry at its lowest, heaviest point with no axial reference to the main altar. The expression of structure is a complete inversion of Gothic exhibitionism. While giving the impression of a substantial walling, it is in fact rather hollow, the real structure hidden between two varying surfaces which are quite thin. The deep windows, which could give the impression of utter disorderliness, actually conform to a consistent modular scheme, based on the Golden Section, which is also surprisingly found in the proportions of Gothic cathedrals.

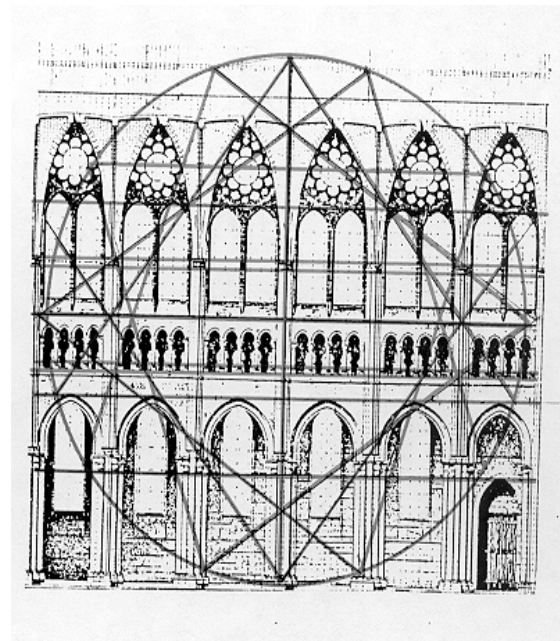


This modular, Le Corbusier's Golden

Proportion, is a strategy that often becomes a figure in his works. The windows are squares and rectangles of various dimensions set in meticulously studied locations. Strict order becomes dynamic. Each opening is composed diagonally through each wall, the deep sections aligned across the chapel and intersecting at opposing walls or locating secondary elements of the chapel. The light itself is a figure, mysterious and mystical. The large Gothic window wall, made up of little pieces, becomes at Ronchamp pieces of light scattered across the interior, allowing the whole wall to be window.

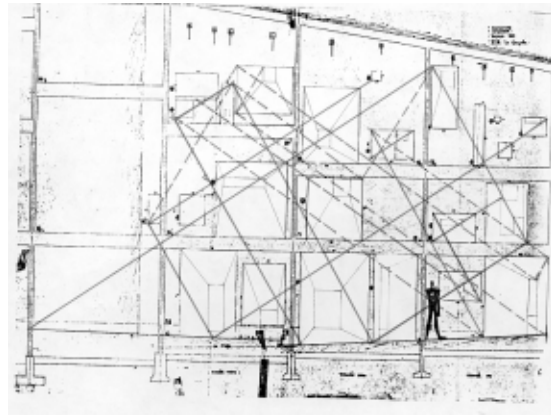


The Gothic window narrates a story in stained glass, a story of images and figures (symbols), for medieval man is illiterate, ignorant. Le Corbusier inscribes words on colored panes of glass. Word becomes figure. In modern times, words narrate, for modern man is “intelligent”, the enthymene that allows the “enlightened” modern man to be seduced by the same Christian myth.



The strategies brought forth in this paper allow Le Corbusier to embrace the poetic aporia of religious architecture greatly successful in

overcoming, breaking, rupturing all formal ties with the past. In that these rhetorical devices are so hidden within the building, never consciously perceived, that the whole of its poetic dimension is realized.



Bibliography

- Burckhardt, Von Titus, *Chartres und die Geburt der Kathedrale*, Urs Graf-Verlag Olten, Laussane und Freiburg, 1962.
- Pauly, Daniele, *Ronchamp; Lecture d'une Architecture*, Association des Publications pres les Universites de Strasbourg, 1981.
- Pauly, Daniele, "The Chapel of Ronchamp as an Example of Le Corbusier's Creative Process", *The Le Corbusier Archive*, Garland Publishing, New York/Foundation Le Corbusier, Paris, 1983.
- *Le Corbusier, Dessins Drawings Desegni*, L'Equerre, Paris, 1979.
- Tafuri, Manfredo, *Modern Architecture*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1979.
- Yosizak, Takamasa, "Toward the Cursive", *Global Architecture*, Le Corbusier Chapel Nôtre Dame du Haut Ronchamp, France, 1950-1954.

5.4 IDEAS POÉTICAS

Alcimir de París
ETSAB UPC, 1996

In lieblicher Bläue blühet...

Friedrich Hölderlin

In lieblicher Bläue bluühet mit
dem metallenen Dache der Kirchturm. Den
umschwebet Geschrei von Schwalbent, den
umgibt die rührendste Bläue.
Die Sonne geht hoch darüber
und färbet das Blech,
Im Winde aber oben Stille
krähet die Fahne,
wenn einer unter der Glocker dann herabgeht,
jene Treppen,
ein stilles Leben ist es, weil
wenn abgesondert so sehr die Gestalt ist,
die Bildsamkeit herauskommt dann des
Menschen.
Die Fenster daraus die Glocken tönen sind
wie Tore an Schönheit. Nemlich, weil
noch der natur nach sind die Thore, haben diese
die Ähnlichkeit von Bäumen des Waldes
Reinheit
aber ist auch Schönheit.

Innen aus Verschiedenem entsteht
ein ernster Geist. So sehr einfältig
aber die Bilder, so sehr
heilig sind die, dass man wirklich
oft fürchtet die zu beschreiben. Die
Himmlischen aber
die immer gut sind, alles zumal, wie Reiche,
haben diese Tugend und Freude.
Der Mensch darf das nachahmen. Darf,
wenn laute mühe das Leben, ein Mensch
aufschauen, und sagen: so
will auch ich sein? Ja.
So lange die Freundlichkeit noch
am Herzen, die reine, dauert,
misset nicht unglücklich
der Mensch sich mit der Gottheit.

Ist unbekannt
Gott? Ist er offenbar
wie der Himmel? Dieses glaub´ich
eher. Des Menschen Mass ist´s.
Voll verdienst, doch dichterish wohnt
Der Mensch auf dieser Erde. Doch reiner
ist nicht der Schatten der Nacht mit den Sternen,
wenn ich so sagen könnte, als
der Mensch, der heisset ein Bild der Gottheit.

Gibt es auf Erden ein Masss? Es gibt
Keines. Naemlich es hemmen den Donnergang
nie die Welten des Schöpfers. Auch
eine Blume ist schön, weil
sie blühet unter der Sonne. Es findet
das Aug´oft im Leben Wesen, die
viel schöner oft noch zu nennen wären
als die Blumen. O ! Ich weiss das wohl! Denn
zu bluten an Gestalt und Herz und ganz
nicht mehr zu sein, gefällt das Gott?
Die Seele aber, wie ich glaube, muss
rein bleiben, sonst reicht an das Mächtige
mit Eittigen der Adler mit lobendem Gesänge
und der Stimme so vieler Vögel. Es ist
die Wesenheit, die Gestalt ist´s.

Du schönes Bächlein, du scheinst rührend,
Indem du rollest so klar, wie
das Auge der Gottheit durch die Milchstrasse.
Ich kenne dich wohl, aber Thänen quellen
aus dem Auge. Ein heiteres Leben seh´ich
Ich des Gestalten mich umblühen der
Schöpfung, weil ich es nicht unbillig vergleiche
den einsamen Tauben.
auf dem Kirchhof. Das Lachen aber
scheint mich zu grämen der Menschen;
Näemlich ich hab´ein Herz.

Möcht´ich ein Komet sein? Ich glaube. Denn
sie haben
die Schnelligkeit der Vögel; sie blühen an Feuer
und sind wie Kinder an Reinheit. Grösseres zu
wünschen
kann nicht des Menschen Natur sich vermessen.
Der Tugend
Heiterkeit verdient auch gelobt zu werden
vom ernsten Geiste, der zwischen den
drei Säulen wehet des Gartens. Eine schöne
Jungfrau muss das Haupt umkränzen
mit Myrthenblumen, weil sie einfach ist
ihrem Wesen nach und ihrem Gefühl.
Myrthen aber gibt es in Griechenland.

Wenn einer in den Spiegel siehet, ein Mann, und
siehet darin sein Bild, wie abgemalt; es gleicht
dem Manne, Augen hat des Menschen Bild,
hingegen
Licht der Mond. Der König Oedipus hat ein

Augen zu viel vielleicht. Diese Leiden dieses Mannes, sie scheinen unbeschreiblich, unaussprechlich, unausdrücklich. Wenn das Schauspiel ein solches darstellt, kommt's daher.

Wie ist mir's aber, gedenk'ich deiner jetzt?
Wie Bäche reißt das Ende von Etwas mich dahin, welches sich wie Asien ausdehnet.
Natürlich
diese Leiden, das hat Oedipus. Natürlich ist's darum.
Hat auch Herkules gelitten?
Wohl. Die Dioskuren in ihrer Freundschaft haben die nicht Leiden auch getragen? Nämlich wie Herkules mit Got zu streiten, das ist Leiden. Und die Unsterblichkeit im Neide dieses Lebens, diese zu theilen, ist ein Leiden auch.

Doch das ist auch ein Leiden, wenn mit Sommerflecken ist bedeckt ein Mensch, mit manchen Flecken ganz überdeckt zu sein!
Das
tut die schöne Sonne: Nämlich die ziehet alles auf. Die Jünglinge führt die Bahn sie mit Reizen ihrer Stralen wie mit Rosen. Die Leiden scheinen so, Oedipus getragen, als wie ein armer Mann klagt, dass ihm etwas fehle. Sohn Laios, armer Fremdling in Griechenland! Leben ist Tod, un Tod ist auch ein Leben.

En blau adorable floreix
amb el teulat de metall el campanar.
Al voltant hi planen xiscles d'orenetes,
l'abraça el blau més impressionant.
El sol s'enfila enlaire
i arroenta les planxes de bronze,
però, a dalt de tot, al vent,
en silenci canta el penell.
I quan algún baixa els graons sota el batall,
la vida és dolça, perquè
si la figura s'ha separat tant, llavors
es mostra la concreció de l'home.
Les finestres, d'on dringuen les campanes,
són com portes a la bellesa. I és cert que,
puix que les portes són encara segons la natura,
tenen l'aspecte dels arbres del bosc. La puresa,
però, també és bellesa.

A dins, neix del divers
un esperit sever. Tan simples,
però tan sagrades,
són les imatges, que sovint,
en veritat, descriure-les ens fa por. Els Celestes,
però, que sempre són plens de bondat, ho tenen

tot,
semblant als rics, virtut i goig.
En això l'home els pot imitar.
Pot un home, quan la vida és un feix de fatigs,
mirar enlaire i dir: també
jo voldria ser així? Sí.
Mentre l'amistat, la pura,
roman al cor,
no dissortadament
es mesura l'home amb la divinitat.

¿és desconegut
Déu? ¿és visible
com el cel? Això és el que crec.
Aquesta és la mesura de l'home.
Ben mereixedor, però poèticament, habita
l'home en aquesta terra. I no més pura
és l'ombra de la nit amb les estrelles,
si ho porqués dir així,
que l'home, que és com dir una imatge de la
divinitat.

Hi ha an la Terra una mesura? No ni'hi ha
cap. I és que no frenen el camí del Tro
els móns del Creador. També
una flor és bella,
perquè floreix sota el sol. Sovint
en la vida l'ull troba sers, que fóra
més bell anomenar-los que les flors i tot.
Oh! prou que ho sé! Perquè
sagnar de cos i cor i ja no ser sencer,
plau al Déu? Però
l'ànima, i ho crec, cal que romanguí
pura, si no, volant
l'àguila s'atansa al Poderós amb cants
de lloança i la veu de tants d'ocells.
Això és l'essència, és la forma.

Tu, bell torrent, em commous
mentre t'estabelces tan clar,
com l'ull de la divinitat per la galàxia.
Prou que et conec; però les llàgrimes
neguen l'ull. Una vida joiosa
entorn meu veig florir en les formes de la
Creació.
Perquè no a tort ho comparo als coloms
solitaris entre les tombes. Diríeu, però,
que m'acora el riure dels homes;
i és que tinc cor.

Podria ser un estel jo? Crec que sí, Perquè
tenen la rapidesa dels ocells; floreixen
amb foc i són purs com els infants. Desitjar
un bé més gran es pur com els infants.
Desitjar
un bé més gran és desmesurat per a la natura
humana. El goig

de la virtut, també mereix que el lloï
l'esperit sever, que alena
entre les tres columnes del jardí. Una noia
bonica s'ha de coronar el cap
amb flors de murtra, perquè és senzilla
d'ésser i de sentiments.
Però les murtres són a Grècia.

Si algú, un home, mira al mirall,
hi veu la seva imatge, com dibuixada,
i s'assembla a aquest home. Ulls té la imatge de
l'home; llum,
en canvi, la lluna. El rei Èdip
potser té un ull de massa. Els sofriments
d'aquest home semblen indescriptibles,
inexpressables, indefinibles. Quan el drama
el representa, llavors això s'esdevé.

Però, ¿què n'és, de mi, que ara penso en tu?
Com els rius, se m'enduu cap allà
la fi d'alguna cosa,
que s'escampa com Àsia. És clar,
aquest sofriment, el coneix Èdip. Es clar que és
per això.
Hèrcules també el sofré?
I tant. Els dioscurs també, en llur amistat,
no suportaren sofriments? I és que lluitar
com Hèrcules, amb Déu, això és sofrir.
I compartir la immortalitat, enveja
d'aquesta vida, és també un sofriment.

Però també és un sofriment,
quan un home, cobert de cremades pel sol,
tot ell és una nafra! Vet aquí
el que fa el bell sol: ho fa esclatar
tot. Els joves mena pel camí
amb l'encís dels seus raigs, com amb roses.
Els sofriments, que Èdip suportà, s'assemblen
als d'un home pobre quan es plany, perquè li
manca alguna cosa.
Fill de Laios, pobre estranger a Grècia!
La vida és mort, i la mort és també vida.

Ideas poéticas

La imagen de una pura religiosidad integrada en
la singularidad
de la vida en el campo.
El sosiego de lo simple y lo sublime.
La paz y la belleza como convivencia de dioses
y mortales
-de lo natural y lo divino.

Las graves imágenes de los dioses humanizados.
El reflejo del temor y del castigo (ética y moral).
Lo sagrado -el misterio-, lo desconocido.

Las imágenes bondadosas de lo Celeste
-Dios.
Compassión y Perdón.
Lo divino -o abierto /Encubierto.
La posibilidad de revelación -descubrimiento.
La posibilidad de medirse en cuanto existe la
amistad.
La pureza -la convivencia de los hombres - el
Reunir.

La posibilidad de divinización del hombre
(mortal)
-del descubrirse a sí mismo en la simplicidad
esencial del
HABITAR humano
Entre cielo y tierra junto a las cosas frente a lo
divino.

El hombre consciente de su divinidad en la
simplicidad de lo verdadero.
La tentativa de equiparación a la divinidad

La esencia de la vida humana -cuidar/proteger
cultivar/construir la tierra -se confunde con la
medida del hombre con el mundo.
Equivalencia del deseo del hombre de conocerse
de SER.

La comparación con el universo y el
descubrimiento del ser como
Aletheia (revelación).

Naturaleza humana como JUEGO de espejos -
el hombre como mortal -triste/solitario -
Angustia (muerte y vida).

El espejo revelador - reflejo de la esencia - el
Yo verdadero
(el otro yo) - la verdadera imagen del hombre-
lo real.

La ceguera visionaria del mundo -
apariencia/esencia -
lo ES (SER).

El combate de los dioses y la tentativa de la
inmensidad del hombre con el misterio.

El sufrimiento.

La soledad - la angustia- la NADA.

La angustia de lo aparente- del no pertenecer -
de la falta.

El abismo.

La resurrección - superación de lo físico y la
redención
del hombre en la muerte.

Imágenes proyectuales.

Claves de interpretación.
El habitar como sentido existencial - Ser- en el mundo.
La plenitud del habitar como Cultivar/Construir Aedificare/Bauen.
Realización de lugares calificados para vivir
Lugar - Cultura – Historia.

Relación profunda Hombre - espacio – tiempo.

El habitar sagrado – el cuidado (preocupación) - cultivo de la tierra - como medida del hombre.

La existencia poética en la contraposición
Modernidad/tradición - nuevo/antiguo;
en el conflicto tierra y mundo.
La poética como brecha en la lucha de los contrarios.
Esencia como equilibrio.

Visible/Invisible
Reunión de mundos/Proximidad/Cercanías

La poética sin ingenuidad en la ciudad y en el campo -
en el mundo como complejo o en el singelo.
La poética como transposición de lo ingenuo.

Re-construcción.
Re-descripción.
Re-definición de lo existente (real) - el nuevo (otro) prisma.

Lo real como objetivo-subjetivo.

Realidad y ficción.

Verdad histórica y verdad artística.

Valor artístico / Contenido cultural.

Hermenéutica y proyecto arquitectónico como configuración poética del espacio.

Comprensión del proyecto arquitectónico en su esencia originaria.
Construcción de lugares calificados a la existencia en - el - mundo.

Proyecto como lugar - Poema como relato .

El JUEGO de oposiciones espaciales.

Inteligible/Sensible
Sensible/Existencial / Sobreposición /Equilibrio

Abstracto/Figurativo.

Expresión e intención
Referencia y significado / Contraposiciones

Composición y expresión de una intencionalidad

Dibujo/Proyecto como forma de pensar
Dibujo como límite.

Límite no como fin mas como principio de la esencia.

Dibujo - definición del juego figurativo – simbólico.
Traza como desorden / Perturbación.

Contradicciones / Conflictos
El espacio geométrico y el espacio de la existencia.
Moderno/Antiguo
Simples/Complejo

La medida geométrica abstracta y la medida geométrica real.
La medida poética - calidad del diseño.

La geometrización del espacio material/ la exploración.
El consumismo.
La esquizofrenia de una arquitectura sin referencias.
El muro - la prisión - el aislamiento.

La ventana como posibilidad de abertura - de intercambios /
de pasaje interior /exterior.

La degradación /destrucción de la vida simple/ singela.
La pérdida de las relaciones - de la verdadera amistad.

Opresión/Ambigüedad/Alienación.

La pérdida del sentido del HABITAR y la angustia del no estar en parte alguna - la pérdida del sí propio.

5.7 QUARRY ROAD 2102

Charles Moore

Austin, Texas

Elsa Inzunza.

ETSAB, UPC, 1996

“Uno combina los bienes y adornos de su vida con los sueños para hacer un lugar que solo es de uno y, al hacerlo, construye una imagen del mundo que conoce y la suma a la comunidad que le rodea.”

Ch. Moore, *La casa: forma y diseño*

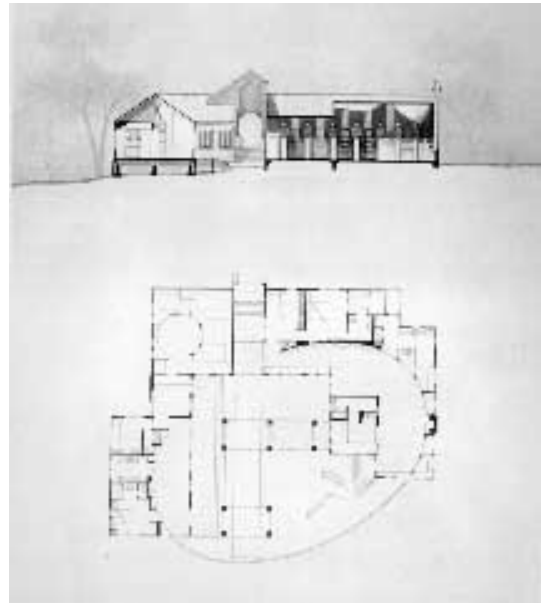
Presentación

Para entender la arquitectura de Charles W. Moore, es necesario hacer un breve repaso de su vida y su formación, pues todo ello se ve reflejado en sus obras y sus escritos. En éstos, siempre hace referencia al orden de las cosas, de las habitaciones y de los sueños en nuestras vidas. La necesidad de tener un lugar donde estar y que ese lugar sea una suma de sueños y recuerdos.

Moore durante la Segunda Guerra Mundial. Al graduarse, obtuvo una beca para un viaje de estudios que lo llevó a sitios que seguramente dejaron en él profundas impresiones: Londres, Roma, París, Egipto, la Alhambra, la Acrópolis y la Soane House. Unos años más tarde, fue llamado a servir en la “Army Corps of Engineers” en Corea. La experiencia en Asia fue muy importante, pues le influyó profundamente la arquitectura de Japón, China, Corea e Indonesia. A su regreso a los Estados Unidos, comenzó sus estudios de posgrado en Princeton, y lo más importante fue que aquí tuvo su primer contacto con Louis I. Kahn, con quien trabajó como asistente de profesor, y pasó largas horas en el estudio del maestro en Filadelfia.

Después de presentar su disertación en *Water and Architecture*, obtuvo uno de los primeros doctorados en arquitectura. Luego se mudó a California, donde fundó un estudio en Berkeley con Donlyn Lyndon, William Turnbull y Richard Whitaker. En 1965, el equipo recibió la comisión de proyectar un conjunto de condominios en la costa, a cien millas al norte de San Francisco; con las lecciones de Kahn en sus mentes, los cuatro arquitectos diseñaron el *Sea Ranch*, que ha tenido un gran impacto en el curso de la arquitectura americana.

Entre sus obras más importantes está su propia casa en Orinda, California, que marcó un cambio radical a los principios modernos de la “*international box*”. La *Piazza d’Italia*, en New Orleans, se convirtió, con su exuberante y colorida fuente pública, en un icono del posmodernismo.



Moore se dedicó en gran parte a la docencia. En sus inicios, imperaba en la enseñanza de la arquitectura la estricta ortodoxia moderna. Teniendo en cuenta sus límites, se abrió en el sistema e introdujo el pluralismo. Fue coautor de once libros, entre ellos *Water and Architecture*, *The Poetics of Gardens*, y *Chambers for a Memory Palace*. En 1991 fue honrado con la AIA Gold Medal. Falleció el 16 de diciembre de 1993 en su casa de Austin, Texas.

Quarry Road 2102 Austin, Texas

Programa

El proyecto que he elegido para analizar en este trabajo es la casa donde Moore vivió los últimos años de su vida y donde murió rodeado de sus sueños y sus recuerdos, en ese lugar tan parecido a su *Memory Palace*: Quarry Road 2102, en Austin, Texas.

Moore llegó a la Universidad de Texas en 1984 y quiso construir un lugar donde pudiera vivir y trabajar en un conjunto de estudio, residencias y jardines. Para ello, compró un rancho pequeño, situado en un terreno inclinado junto a un bosque de árboles de roble.

El reto era acomodar el estudio y las casas respetando la escala y el carácter del barrio. Para la disminución de la escala del conjunto, distribuyó los espacios en pequeños edificios y los organizó alrededor de un patio central. Usó los colores y los materiales utilizados en el perímetro del conjunto para corresponder al tono tradicional del vecindario, que son paredes con listones en suaves grises y techos de metal.

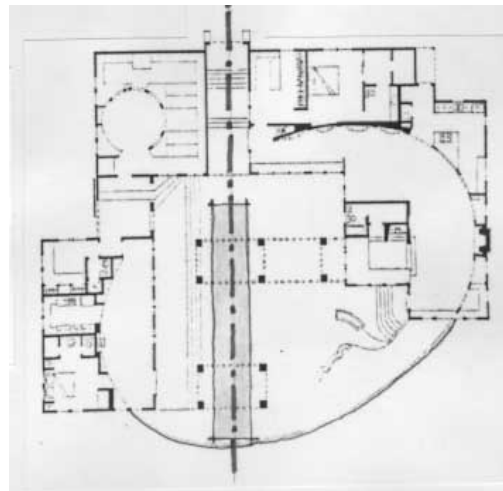
El acceso es a través de un par de puertas decoradas con hojas de metal recortado, que conducen a un mundo mágico en el que hay un patio central con una pileta: en un extremo, dos cabezas de dragón de terracota hacen fluir el agua que llena el patio con el sonido del chapoteo. Las paredes de tablones y listones del corredor están pintadas en azul profundo y constituyen la continuación de la pileta, donde, en un extremo, se encuentra un espejo barroco flanqueado por pináculos y faroles, que iluminan la entrada por la noche.

Un par de puertas talladas en madera portuguesa conducen a la casa Moore, que es la renovación de una estructura existente del rancho, que data de 1936. Lo primero que hizo en esta zona fue eliminar las habitaciones cerradas y los techos planos y horizontales, que se encontraban en muy mal estado. Una vez dentro de la casa, el espacio es increíblemente dinámico, con paredes curvadas que pasan por el comedor, la cocina, la sala de estar y terminan en un espacio, conocido como “opium dem”, que está rodeado por una pared de cristal y sillones.

La pared está cubierta con libros y la superficie, decorada con una hoja de metal.

Un par de escaleras rodean la esquina y conducen a un espacio superior que se utiliza como dormitorio; otro par sube a un ático, en el que hay un estudio y una habitación íntima. El piso está pintado con un colorido diseño geométrico. En los estantes y paredes, cajones y gabinetes, hay una gran cantidad de juguetes y artesanías tales como jaulas de pájaros mexicanas, artesanía navaja, italiana, etc., que Moore coleccionó a lo largo de cincuenta años en viajes alrededor del mundo.

Cruzando la pileta está una pequeña casa, que es la de Arthur Andersson, en la que eventualmente se alojan algunos residentes de la Fundación Moore. La pared elíptica que comienza en la casa de Moore continúa a través de este espacio y está pintada en grises suaves y blanco, y tiene como remate algunos elementos arquitectónicos, que incluyen un marco barroco en una puerta y retratos de los padres fundadores de Texas.



Junto a las casas está el estudio, pequeño pero grande, que tiene una serie de columnas brillantemente pintadas con diseños geométricos, inspiradas en el Palau de la Música Catalana de Domènech i Montaner. Los jardines son el último aspecto importante del conjunto: una gran sección del sitio es una pendiente con césped, completamente sombreada con un denso toldo de robles. Una serie de jardines rodean la casa: una zona con manzanos y peras, otra con rosas, paredes de piedra y patios, y una fuente hecha con una vieja mina naval.

Respecto al proyecto, Moore dice: “En el recinto de Austin, esperamos hacer un mundo donde drama y sorpresa se esconden en un

movimiento de afuera hacia adentro, a través de una serie de imágenes cambiante, así como también esos sentimientos asociados con arribo y reposo **-el acto de haber llegado a un lugar.**”

Análisis retórico-poético.

“Una casa es un delicado equilibrio con su entorno, y de éste con ella...”

Una buena casa no nos habla solo de los materiales con que está hecha, sino también de los ritmos, espíritus y sueños intangibles de las vidas de las personas.”

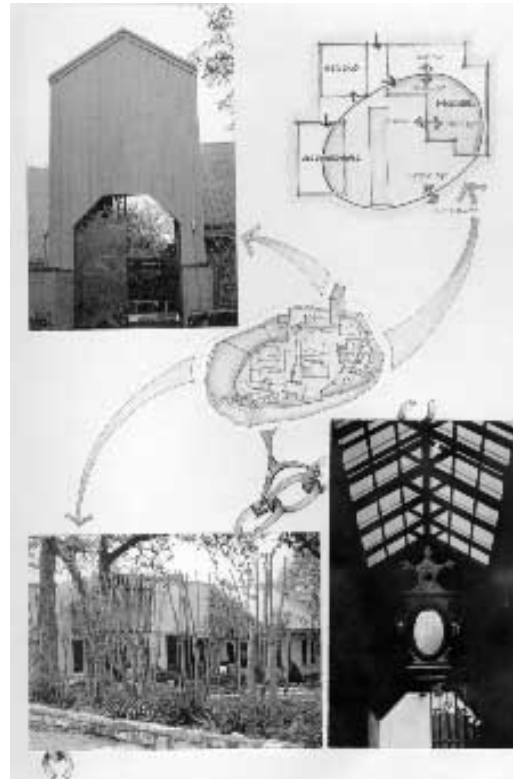
Ch. Moore, *La casa: forma y diseño*

Uno de los caminos favoritos de Charles Moore para describir la arquitectura fue a través de su Memory Palace. Debió imaginar un gran palacio, donde asociara cada habitación, escalera o ventana con una idea particular. La casa y estudio de Austin dio cuerpo a muchos de sus principios y fue su personal Memory Palace, hecho realidad en tres dimensiones. Lo más importante en este proyecto es que diseña y refleja *su* idea de lugar, como suma de recuerdos.

Los tópicos retóricos utilizados son los mismos que Moore describe en su *Chambers for a Memory Palace*, los cuales he ido descubriendo al analizar el edificio, y de la misma manera, he encontrado que la trama es la relación de acciones dentro del conjunto y que es la manera que tiene de ver el lugar. Necesariamente, he tenido que hacer la relación entre los elementos retóricos y la metáfora que utiliza en el elemento que organiza, formalizado en una elipse, a manera de eslabón de una cadena, que une varios elementos. La lectura de esta forma elíptica que va variando lleva a la referencia mítica de una ciudad medieval amurallada por medio de una mimesis del muro exterior, en la cual imita la acción de habitar, con espacios comunes, plazas, fuentes, huertos, y espacios privados que se darían dentro de los edificios aún dentro de la muralla. Esto considero que es el mundo poético del edificio, esa redescrición de la vida real, de lo simbólico, de lo abstracto y lo metafórico. Aquí la calidad de la poética está dada por la representación de un mito a través de una mimesis. La metáfora es un concepto también, y no es solo figurativa.

Visto en planta, todo se reduce a la elipse, que es un muro que no es muro, que está aunque no está. En el lugar, la elipse te va

llevando y vas descubriendo los espacios, donde cada elemento tiene un valor simbólico. Esta referencia metafórica y mimética de eslabón y muralla cumple funciones simultáneas de unión y protección. Figura y concepto, acción y forma que no se pueden desligar. Esto lo convierte en el elemento convencional, en enlace poético al relacionar los dobles usos con las dobles funciones.



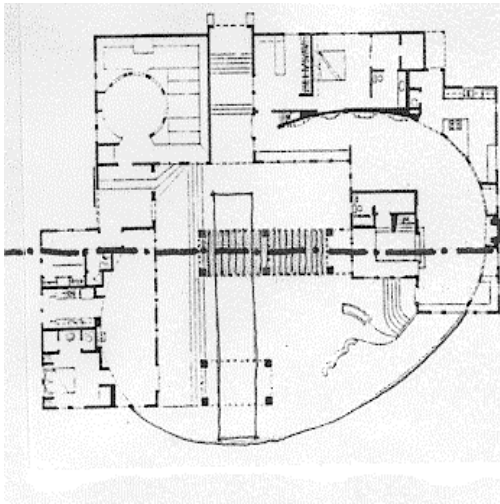
En la redescrición del sitio amurallado, el muro no tiene la función que tenía en la ciudad medieval, puesto que en aquel entonces el muro era evidente. Este muro es demasiado obvio en planta, pero en el lugar cuesta descubrirlo. Esto es una contradicción, si se tiene en cuenta a Venturi. Es una tipología histórica deformada: un muro que no es un muro, que no quiere ser muro, pero que al estar ahí representa la seguridad de estar en un lugar y de estar protegido

El concepto rector en Quarry Road es la imagen de lugar y esto implica la distinción entre interior y exterior, dentro y fuera. Hay una secuencia en la que te vas introduciendo al lugar, pero siempre estarás fuera. Creo que son los niveles de intimidad, de libertad y de dependencia. La catástrofe se presenta al invertir la idea; la inversión de este dentro-fuera, en el orden de las habitaciones y en la sorpresa de descubrir que lo privado se encuentra fuera y lo público dentro. Que al entrar estás en el exterior

y que al salir llevas aún en la memoria lo que has visto dentro. En cualquier ubicación de la casa Moore, siempre habrá una comunicación directa con el exterior. Moore también tiene la idea de las geodas, en las cuales, el mundo interior está lleno de sorpresas con experiencias espaciales complejas.

R. Venturi menciona lo uno y lo otro, y que el *aunque* da los niveles contradictorios de significado y uso, y lo que el contraste paradójico implica en la arquitectura. Respecto a esto, creo que el conjunto de Quarry Road es cerrado aunque es abierto, es simétrico aunque es asimétrico, hay un caos en planta aunque hay un orden, hay una puerta aunque no entras.

Conclusiones



La poética de Moore se encuentra enraizada en un sitio, sensible a los materiales, y a un amor por el detalle. Aprendió de Kahn la “poética de la arquitectura”, que tiene que ver con la poesía, pero también con el *hacer*. Es decir, lo que el arquitecto puede y quiere *hacer*, lo uno y lo otro (Venturi); esto, a diferencia de lo ortodoxo de lo moderno, que dice lo *correcto* en la arquitectura, de lo que el arquitecto *debe* hacer. Esto es lo que aprendió de Kahn, aunque Frampton critique el alejamiento de Moore y de otros, de las enseñanzas del maestro. Quizá la mejor creación sea Sea Ranch, donde aplica la comprensión y el uso racional del material y la estructura y el inicio de una emoción lúdica en el manejo del espacio interior.

Existen otros elementos agrupados y compuestos que le dan la totalidad al conjunto. Elementos en los que se reflejan los sueños a través de recuerdos y a través de formas familiares y ornamentos que seguramente conectan las experiencias de Moore y de los que ahí habitan. Estos elementos (¿iconos?) son recuerdos o fantasías para ensanchar la ilusión del lugar.

Todo esto nos lleva a descubrir que la imagen perfecta de Memory Palace es el Castello di Gargonza, en Italia, y creo que esto es finalmente lo poético de este proyecto.

Moore hablaba de juego y diversión, de la memoria. Su vida tenía una intensidad lúdica que se ve reflejada en sus proyectos y en su docencia. Hablaba de recuperar lo individual, de *el orden de los sueños*, del individuo particular que va a habitar un lugar. Finalmente, de recuperar lo local frente a la homogeneización globalizante. La necesidad de recuperar los preceptos y aprendizajes de la historia y, con ella, las imágenes que el ser humano común y corriente entiende (el famoso doble código que Jencks explica como la esencia y valor de la arquitectura posmoderna).

No quise dejar de mencionar al principio la vida de Moore ni dejar de subrayar la importancia de su Memory Palace, pues finalmente se ve reflejado en un lugar: Quarry Road. En el desarrollo de este ejercicio fui descubriendo la poética del proyecto a través de los elementos retóricos de composición que a fin de cuentas, es obvio que no pueden ir separados.

Abusando un poco de las referencias bibliográficas de Moore, quiero concluir con un par de notas:

“Otra idea de la moderna arquitectura ortodoxa que estamos ansiosos de contradecir es que el eclecticismo constituye el peor de los males... Este menosprecio no tiene sentido y la prohibición del eclecticismo es contraria a la naturaleza humana. Toda cosa ha de parecerse a algo para que signifique algo para sus habitantes y les produzca placer.” (*La casa: forma y diseño*).



“Los lugares, humildes o grandiosos, se convierten en palacios para la memoria mezclando esos temas dentro de composiciones, con habitaciones y espacios complejamente ordenados con patrones igualmente familiares y misteriosos, enriquecidos y avivados con ornamentos y asociaciones, junto con los jardines, el agua y la imaginación evocativa.”
(*Chambers for a Memory Palace*).

Bibliografía

- Bianco, Coque. “Sostres y su *Noticiero Universal*”, Annals I. Barcelona: ETSAB, 1983.
- Charles Moore, *Buildings and Projects 1949-1986*. Edited by Eugene J. Johnson. New York: Rizzoli, 1986.
- Moore, Ch., G. Allen, D. Lyndon. *La casa: forma y diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Donlyn, Lyndon. *Chambers for a Memory Palace*. Donlyn Lyndon and Charles W. Moore. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.
- Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. 6a. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- *Historia de la estética*. Textos de Edgar de Bruyne y Bernard Bosauquet. Barcelona: ETSAB. Monografía Núm. 1.36, Estética y Composición, s.f.
- Jencks, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- “Lyndon on Moore”, *AlumNEWS*, Otoño de 1995, SOA-UT, Austin, Texas.
- Moore, Charles y Gerard Allen. *Dimensiones de la arquitectura: espacio, forma y escala*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Moore, Ruble, Yudell. *Moore, Ruble, Yudell: Viviendas*. Madrid: ASPPAN, 1994.
- Muntañola Thornberg, Josep et. al. *L'arquitectura com a patrimoni cultural a Catalunya i a Europa*. Barcelona, Quaderns d'Arquitectes 11, Sèrie Arqui-Textes, Universitat Politècnica de Catalunya, 1995.
- Muntañola, Josep. “Arquitectura Española de los años 80”, *Documentos de Arquitectura*, Núm. 12. Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, julio de 1990.
- Muntañola, Josep. *Poética y Arquitectura*, Una lectura de la arquitectura posmoderna. Prólogo de Xavier Rubert de Ventós. Barcelona: Anagrama, 1981.
- Muntañola, Josep. *Comprender la arquitectura*. Barcelona: Teide, 1985.
- Muntañola T., Josep. “Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles”, *3ZU*, Revista de Arquitectura, Núm 3. Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, mayo de 1994.
- The Charles W. Moore Foundation, Kevin Keim y Susan Benz, Quarry Road, Austin, Texas.
- Venturi, Robert. *Complejidad y Contradicción en la arquitectura*. 8ª. Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

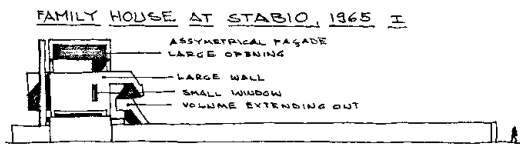
Nota: Las ilustraciones fueron tomadas de Eugene J. Johnson en *Charles Moore, Buildings and projects 1949-1986*, y de Moore, Ruble, Yudell arquitectos, *Moore, Ruble, Yudell: Viviendas*. Las fotografías las hice durante el mes de abril de 1993 en Quarry Road 2102, Austin, Texas.

5.8 POETRY IN BOTTA'S HOUSES

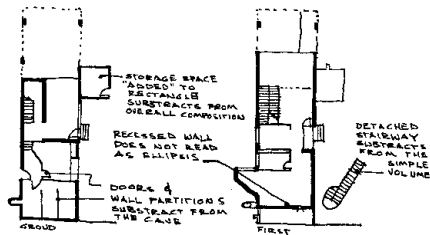
Guillermo Otero
University of California, Berkeley, 1985

Resumen y transcripción: Florentino Alva López

The Swiss architect Mario Botta presents to us a very exquisite, refreshing work in our days. His architecture of "simple" geometrical forms, his use of material and the setting of his houses in the landscape recall the romantic medieval times. In the words of Pierluigi Nicolin, Botta's house (referring to his family house in Stabio, 1965) is "an object with the allure of a medieval castle". This is the image that Botta wants us to see. His houses not only recall medieval castles, but the whole social system of the times: feudalism; his houses would be occupied by the manor and they would be the only ones to stand out in the landscape of vast agricultural zones.



THIS IS THE FIRST HOUSE DESIGNED BY BOTTA WITH THE IMAGE OF THE MEDIEVAL CASTLE, AND IT HAS TO BE REFINED: THE HOUSE IS NOT JUST SIMPLE VOLUME BUT IT HAS DIFFERENT PROJECTING MASSES AND A VERTICAL LAYERING OF WALLS. THE ELLIPSE IS NOT CLEARLY OBVIOUS BECAUSE OF THIS LAYERING, THE NUMEROUS DIVISIONS OF WALLS AND DOORS INSIDE THE HOUSE



PREVENT AN EVEN PRIMITIVE IMAGE OF A CAVE.

In a sense that is still true today since his houses are designed for special affluent clients who want special places to live in the romantic Swiss landscape. Botta's houses are not only special, but they stand out of the landscape even

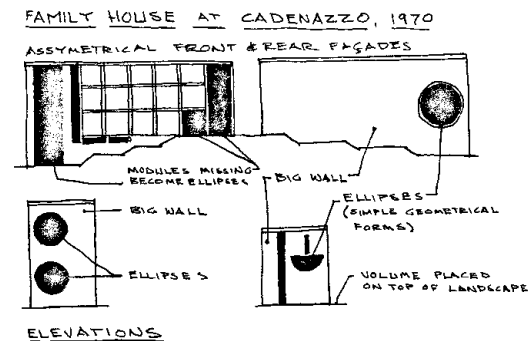
if they are surrounded by typical houses. His houses at Cadenazzo are an example as we can see in this picture.

Like many of his houses, this is, no doubt, a medieval castle.

As we approach the houses to observe them at the closer distance we find allusions to man's most primitive dwelling: the cave. The castle becomes a cave which can be penetrated through the enormous openings of the castle's wall. Once inside the cave we find that there are not any real corridors, or clear separations between rooms, more still, the interior walls do not even touch the concrete ceiling.

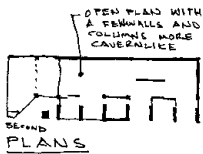
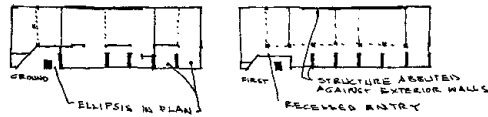
Hence, we have two major poetical allusions romanticized by Botta in his houses: the medieval castle in the landscape and the cave. We will see how this poetic images are melted in one by the use of some architectural figures and strategies in several of his houses in different cities of the Swiss landscape.

To capture the image of the castle into his houses, Botta uses a few architectural figures and strategies. Among the figures we have the large wall, the ellipsis, the contraposition of small and large openings and the play with symmetry and asymmetry.



The large blank walls of Botta's houses remind us of the fortress like perimeter walls of the medieval castles: they are impregnable walls

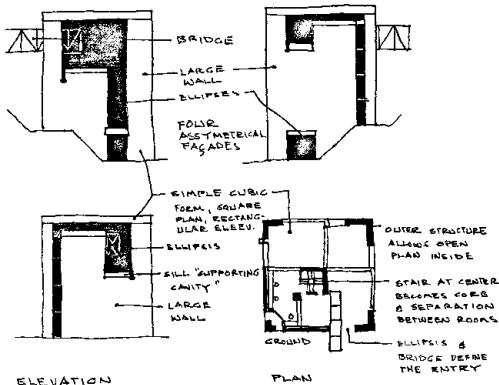
with small openings to allow some light to penetrate into interior spaces. Another figure that Botta uses is the ellipsis : Botta does not use big windows, but rather creates a great opening in the wall that does not seem just like an opening, but rather a piece missing from the blank wall.



HERE THE SIMPLE FAÇADES AND THE OPEN PLAN ARE WORKING FOR THE IDEA OF THE CAVE AND THE CASTLE. THE FIRST FAÇADE IS NOT QUITE AS STRONG AS THE OTHERS THOUGH. THIS MIGHT BE DUE TO THE NUMEROUS SUBDIVISIONS CREATED BY THE MODULE.

This large opening is usually located in the center of the façade for example his houses at Ligornetto, Pregassona, Massagno and Origlio and in most cases, it defines the entry point; the use of this large opening as an entry point, not obvious from the elevations, in some sense recalls the great portals of the walls which allow access into the medieval castles. In general, there are not any windows on these façades; however, when they do exist they are juxtaposed to balance an asymmetrical facade, or they are located in strategical positions to assert the symmetry of a façade (his house at Ligornetto is a fine example of the first and the house at Massagno of the second).

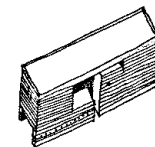
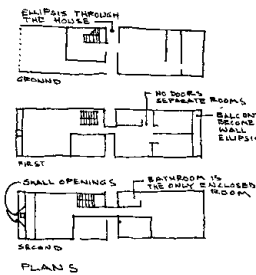
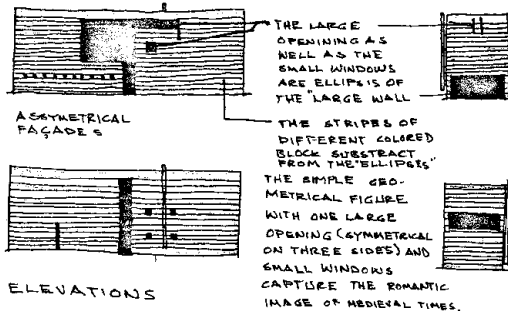
FAMILY HOUSE AT RIVA SAN VITALE, 1972



The figures of symmetry and asymmetry are used by Botta to add interest to his houses. He likes to play with these figures: when the ellipsis of his

front façades are symmetrical, there is another façade which is symmetrical; when his front façades are asymmetrical, the opposite facades will be asymmetrical too; the house at Origlio is an exception: his south façade is almost symmetrical, however the slope prevents it from being so. In his houses at Massagno and Pregassona, Botta uses a different figure for the

FAMILY HOUSE AT LIGORNETTO, 1975



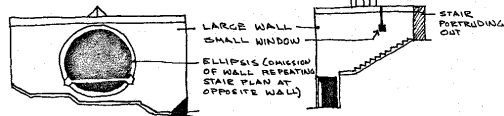
AXO

THIS IS ONE OF BOTTA'S MOST SUCCESSFUL HOUSES, AND IT APPROACHES HIS POETIC AIMS. THE ONLY STRATEGY THAT FAILS HIM HERE IS HIS USE OF MATERIALS. THE TWO DIFFERENT COLORS OF LONG BLOCK DEFINITELY SUBTRACT FROM THE EFFECT OF THE 'ELLIPSES.'

rear facade, and this one is what we could call in literary language a "hyperbaton": misplacement of a single element. This element is the stairway which protrudes out of both houses; the stairs are not an integral part of the facade, but an intrusion erupted from the ellipsis of the blank walls. In his house at Stabio II, the stair does not protrude out of the simple volume, but it is within it. Both cases cause drama to his façades.

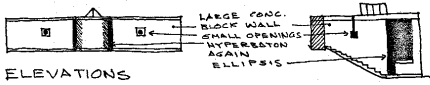
Among the strategies used by Botta, perhaps the most obvious one is his use of materials. With the exception of his houses at Ligornetto and Massagno, all his houses are built with one type of hollow concrete block that is exposed on the outside and painted in the inside.

FAMILY HOUSE AT MASSAGNO, 1979



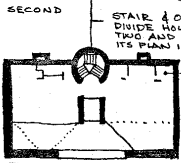
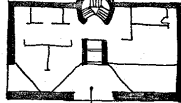
SYMMETRICAL FAÇADES AT NORTH & SOUTH

EAST & WEST FAÇADES ARE ASYMMETRICAL



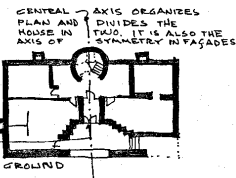
ELEVATIONS

STAIR PLAN REPEATED IN OPPOSITE FAÇADE'S OPENING



PLANS

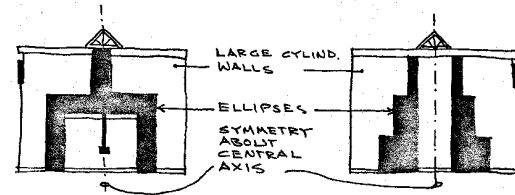
THIS HOUSE IS ANOTHER OF BOTTA'S MASTERPIECES. HIS STRATEGIES AND FIGURES WORK BOTH IN PLAN AND ELEVATIONS TO GIVE THE HOUSE THAT CHARACTER OF A CAVE AND A CASTLE.



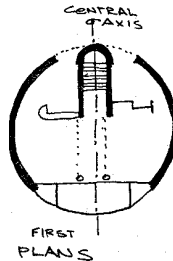
GROUND

rhetoical connection to the basic idea of the medieval castle. Another strategy used by Botta is the setting of his houses in the landscape:

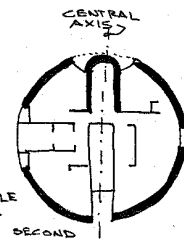
FAMILY HOUSE AT STABIO, 1980 II



ELEVATIONS

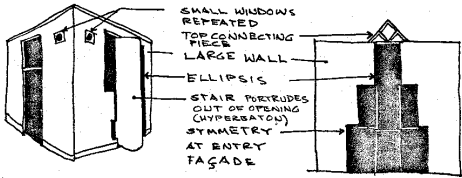


FIRST PLANS



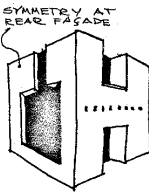
SECOND

FAMILY HOUSE AT PREGASSONA, 1979



PERSP.

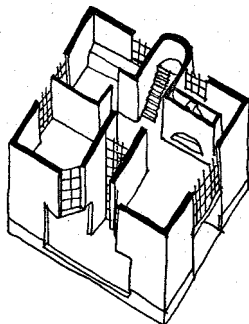
ELEV.



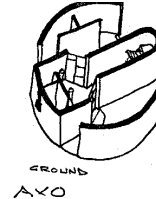
PERSP.

THIS HOUSE IS ONE OF BOTTA'S BEST WORK. THE FIGURES OF ELLIPSES, CONTRAPOSITION # SMALL OPENINGS AND HYPERBATION (MIS-PLACEMENT OF SINGLE ELEMENT, IN THIS CASE THE STAIR PROTRUDING OUT) ALL WORK TOWARD AN EXCELLENT COMPOSITION, A ROMANTIC CUBE WHICH IS POETRY IN ITSELF.

ELLIPSES OF FRONT FAÇADE PROTRUDES OUT OF THE OPPOSITE AS A STAIRWAY. HOUSE IS DIVIDED BY THIS AXIS AND ORGANIZED BY THE SAME.



AXO



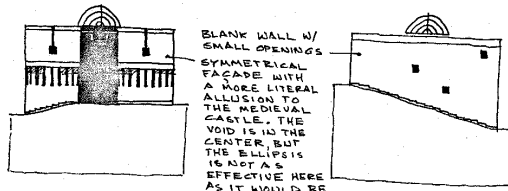
GROUND AXO

THIS SIMPLE CYLINDRICAL VOLUME WITH ITS GREAT OPENINGS, SMALL WINDOWS, SYMMETRY AND OPEN PLAN IS ONE WORK OF ART. THE SIMPLE CYLINDER IN ITSELF RECALLS THE MEDIEVAL TIMES, AND THE ELLIPSES AROUND THE CIRCULAR END OF THE STAIRS MAKE THE COMPOSITION READ AS THE ENTRY INTO AN ENORMOUS CAVE.

"Botta's houses are never contoured into the site, but instead declare themselves as clear primary forms set against the topography and the sky. One last strategy Botta uses is that simple geometrical volums; the use of the cube (Massagno, Riva San Vitale and Origlio), a rectangular cube (Stabio I, Cadenazzo, Ligornetto and Massagno) makes it easy to fit into the landscape. Just the simplicity of the volumes against the varied landscape makes the whole composition very powerful. This picture of the Riva San Vitale house and the landscape exemplifies this strategy.

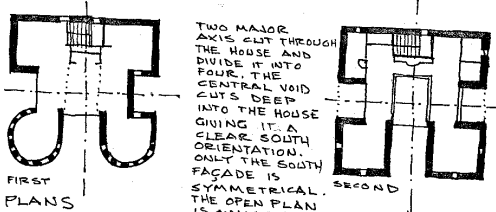
At Ligornetto and Massagno, he uses two different colors in the concrete block, and the result is less dramatic in the façade and weaker

FAMILY HOUSE AT ORIGLIO, 1981



BLANK WALL W/
SMALL OPENINGS
SYMMETRICAL
FACADE WITH
A MORE LITERAL
ALLUSION TO
THE MEDIEVAL
CASTLE. THE
VOID IS IN THE
CENTER, BUT
THE ELLIPSIS
IS NOT AS
EFFECTIVE HERE
AS IT WOULD BE
IN A FLAT WALL.
ALL OTHER FACADES
ARE ASYMMETRICAL

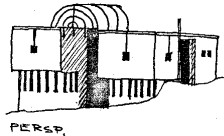
ELEVATIONS



TWO MAJOR
AXES CUT THROUGH
THE HOUSE AND
DIVIDE IT INTO
FOUR. THE
CENTRAL VOID
CUTS DEEP
INTO THE HOUSE
GIVING IT A
CLEAR SOUTH
ORIENTATION.
ONLY THE SOUTH
FACADE IS
SYMMETRICAL.
THE OPEN PLAN
IS ONLY DIVIDED
BY THE TWO AXES.

FIRST
PLANS

SECOND



PERSP.

IN THIS HOUSE BOTTA HAS
COME CLOSER TO A LITERAL
IMAGE OF THE CASTLE, AND
THOUGH IT IS SUCCESSFUL IT
LEAVES VERY LITTLE FOR
THE IMAGINATION. IN THIS
RESPECT HIS MORE
ABSTRACT SIMPLE VOLUMES
WERE MORE SUCCESSFUL.

Botta's use of these two poetic images of the medieval castle and the cave have been successfully accomplished through the use of these architectural figures and strategies. We can see a clear evolution of his mimetic process (from the idea to its rhetorical representation) from his first house at Stabio in 1965 to one of his last houses at Origgio in 1981. This last one has come to represent the image of the medieval castle in a more literal manner, nonetheless just as successful as some of his previous houses.

Thus we have a set of architectural figures and strategies that clearly set stage of that castle in the landscape which Botta wants us to see and enjoy.

For the image of the cave, Botta uses a few of the same figures and strategies. The figure of the ellipsis is good in the way that it creates a recessed shaded common entry of a cave. This dark entry experience continues through the ground level where service areas are located until one ascends into the "piano nobile". At this level, the cave becomes a well illuminated double height. One strategy that Botta uses inside the house to keep the poetic vision of a cave is the lack of internal doors, or real corridors. Most of his houses have an open plan that allows people to wander through the different spaces without preventing them from stooping at any point (bathrooms and service areas are usually excepted). The only real separation between rooms occurs at a horizontal level where the stair is the separation between them. Yet another strategy inside the house is Botta's detailing of the interior walls : they do not reach as far as the ceiling, hence there is an implication of free flowing space again recalling the cave.

5.9 LA POÉTICA DE LE CORBUSIER EN RONCHAMP

Beatriz Ramírez Boscán
ETSAB, UPC, 1996

Introducción

El esquema del análisis de la Capilla de Notre Dame du Haut en Ronchamp, se planteó en una primera parte como el descubrimiento de un contexto histórico-geográfico del lugar y del autor, de la siguiente manera: A modo de introducción al tema, el estudio de Françoise Choay sobre Le Corbusier, me dio bases para hacer un breve recorrido por la poética y la estética de su obra, dando así una visión general de su trayectoria como arquitecto. Posteriormente, existen unos antecedentes propios del lugar, de su historia y unos requerimientos particulares del proyecto que debían cumplirse a cabalidad, y que determinaban un partido a seguir. Por último, las experiencias previas de Le Corbusier en temas similares y su admiración por ciertos lugares como la Acrópolis de Atenas o por sueños, como su templo de la naturaleza, determinan la toma de algunas decisiones fundamentales en el diseño. Todo esto a mi juicio y de manera muy resumida, constituye ese contexto que marca una influencia muy importante en el diseño de la iglesia.

En una segunda parte, se hizo una desestructuración del elemento arquitectónico en cada una de sus partes y se describió con la mayor claridad y brevedad posible, desde el terreno, emplazamiento, conjunto, y volumen hasta cada uno de sus componentes como muros, techo o torres. Finalmente se describió la manera como Le Corbusier trabajó la iluminación, la modulación en retícula base para su dimensionamiento y los símbolos que destaca dentro del edificio.

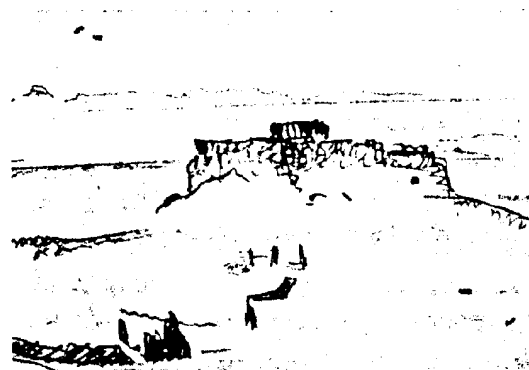
Teniendo toda esta información como referencia, se hizo el análisis poético del edificio, buscando estrategias de composición específicas en la ubicación, aproximación, recorrido exterior y finalmente recorrido interior del mismo y determinando finalmente el contenido poético del mismo. En este resumen sólo se presenta el resultado de este análisis poético y las conclusiones sobre el mismo, donde se define la esencia de la creación del edificio y origen y final de la poética del mismo..

Análisis poético

Teniendo como avance la descripción y desestructuración de elementos arquitectónicos de la Capilla, trataré entonces de ir buscando contenidos poéticos en la reunión o separación de ellos y haré un recorrido perceptual de la misma desde el exterior al interior, para buscar de esa manera los puntos de inflexión o "catástrofes" y las estrategias retóricas dentro de la obra, evidentemente poética.

1. Ubicación

1.1. Mimesis de la Acrópolis



La Acrópolis de Atenas

En 1923 Le Corbusier escribió: "Los ejes de la Acrópolis van del Piraeus al Penteticus, del mar a la montaña... porque ellos están fuera del eje forzoso, el Partenón a la derecha, el Erecteum a la izquierda, estás en capacidad de obtener una vista de tres cuartos de ellos en todos sus aspectos... los templos se giran unos en torno a otros haciendo un recinto que a la vista parece que te abrazara."¹ Para él, Ronchamp era perfecto para la ubicación de la capilla, como en la Acrópolis, el volumen y el espacio abrazaban el contexto, cuya relación con el edificio era muy importante. "Uno comienza

¹ Le Corbusier, "Hacia una arquitectura".

con la acústica del entorno, tomando como punto de partida los cuatro horizontes... El diseño es concebido en armonía con estos cuatro horizontes y aceptándolos."² El edificio, entonces denominado nicho sagrado, fue concebido con una serie de elementos metafóricos de la Acrópolis y formas universales capaces de dar una respuesta poética, como las torres de las capillas que también "se miran unas a otras"

2. Forma

2.1. Interpretación del contexto



La Antigua Capilla

La Capilla de Notre Dame du Haut, puede ser vista desde muy lejos, con sus torres blancas sobre el cielo y su techo oscuro "volando" sobre las montañas. Cada uno de sus elementos se relaciona metafóricamente, con algún aspecto del contexto. Sus suaves curvas se relacionan con la silueta de las montañas. Sus fachadas norte y oeste, cóncavas y cerradas, envuelven el espacio interior; la sur y este, convexas, "reciben" la luz y las innumerables vistas. Todos ellos envuelven horizontes, luz y sombras y además reflejan presiones interiores y exteriores del contexto que lo rodea.

2.2. Dialéctica entre la naturaleza y la tecnología

En la idea original de Le Corbusier de 1950, aparecía una escultura turbulenta que manejaba energía en su emplazamiento y las raíces de una idea nueva, basada además en fuentes históricas. Partiendo de la naturaleza como origen y sin concepción clara de la iglesia, aparecen los esquemas de conchas, buscando

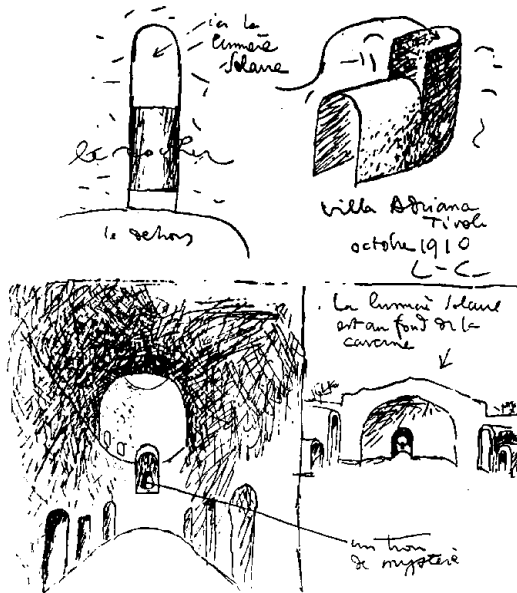
maneras de que las superficies exteriores se convirtieran en interiores y viceversa. Esta búsqueda de una *doble connotación formal*, llevó a Le Corbusier a inspirarse claramente en el caparazón de cangrejo recogido en Long Island para la estructura de la cubierta, y al mismo tiempo en la estructura y perfil de las alas de un avión. Aquí podemos observar además un *doble contenido funcional* en sus intenciones, que de elementos tan contradictorios, uno natural y otro tecnológico, podía elaborar un discurso poético en un elemento importante de su edificio y en el que la contradicción de sus conceptos, constituye una primera "catástrofe" de su discurso".

Buscando analogías en el lenguaje, para justificar sus metáforas de la naturaleza y la tecnología, podemos observar que en francés "coquille" significa caparazón y "coque" significa casco de barco. Esto podría representarse en sus expresiones sobre la capilla como "tabla de salvación", "contenedor espiritual" o "barco de salvación", navegando sobre las olas del entorno. La doble forma del techo permite ser al mismo tiempo recipiente espiritual (caparazón) o nave hacia la salvación (avión), y en este momento además de un doble contenido formal y funcional, tenemos un *doble contenido metafórico* con las contradicciones naturales y tecnológicas que pueda tener, pero que transmite un claro mensaje.

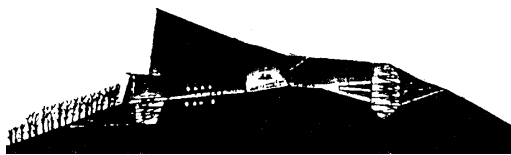
2.3. Síntesis de la historia

Analogías funcionales y formales de origen histórico se pueden encontrar en las torres de iluminación claramente influenciadas por la Villa de Adriano en Tívoli, dibujada en dos ocasiones, una en la época de Sainte Baume y otra en el momento de Ronchamp, para la cual utilizo su sistema de iluminación. Otra referencia histórica la refleja un dibujo en sus cuadernos de una pequeña iglesia española de los años 30 que influyó la apariencia maciza y la pequeña cruz en la torre principal. La perforación del muro sur, pudiera hacer referencia a las viviendas vernaculares griegas y las aberturas de luz de las torres, a manera de fortificaciones, quisieran traer a la mente la Segunda Guerra Mundial en Ronchamp.

² Le Corbusier, "Ouvre complete. Op, cit.



Villa de Adriano en Tivoli



Capilla de Sainte Baume

2.4. Analogías formales y conceptuales

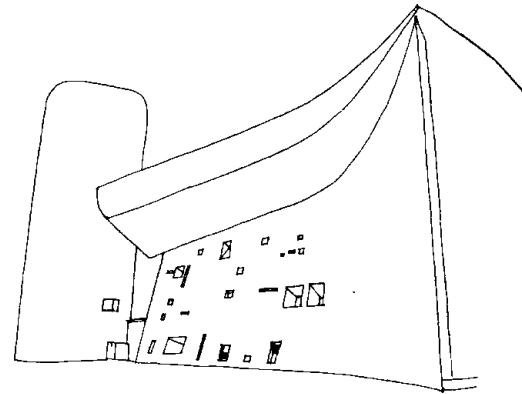
Otra cantidad de analogías que no podemos olvidar son las ya tan repetidas comparaciones del volumen de Ronchamp con la proa de un barco, el gorro de monja la capucha de monje o las manos rezando, que frecuentemente hemos visto en libros de arquitectura y que a mi juicio no corresponden de ninguna manera con estrategias retóricas del autor, sino con especulaciones de los diferentes analistas de la obra. "Lo extraordinario en Ronchamp es la manera en que tantas influencias son transformadas en nuevos componentes de forma y significado por lo que es imposible extraer un elemento sin destruir el todo."³

3. Itinerario de percepción

A continuación, presento la cantidad de imágenes y contenidos percibida a través de los recorridos exterior e interior a que nos obliga el autor al visitar la capilla, a través de sus marcadas estrategias de composición que constituyen el repertorio retórico casi infinito de la obra, donde transforma todo su contexto

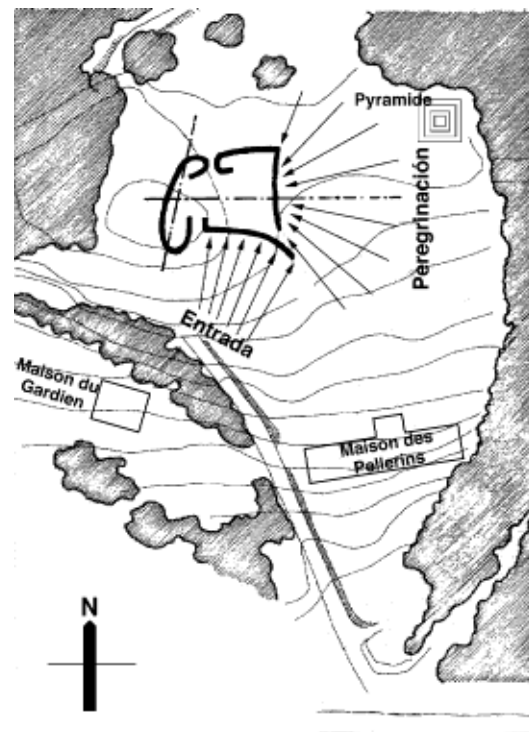
³Curtis, William. "Le Corbusier, Ideas and Forms".

histórico-geográfico, revelando en conjunto su contenido poético.



Fachada sur

3.1. Aproximación



Ubicación, conjunto y recorridos exteriores

3.1.1. Visión monumental. exageración de la perspectiva

Aun cuando hemos dicho que la vista de Ronchamp se hace a lo lejos desde el valle que lo rodea, cuando nos aproximamos por la carretera de la montaña, se niegan totalmente las visuales. Es entonces cuando nos vemos obligados a caminar y de repente, como en el Partenón, se tiene la mencionada visión de tres cuartos. La Maison des Pellerins oculta brevemente la "proa" la capilla y es entonces cuando la fachada sur se percibe casi frontal. Al pasar la Maison des Pellerins que actúa como propilaeum, la esquina de la capilla aparece exagerada en su oblicuidad por el ángulo de la pared, el techo y el suelo. Es entonces cuando se percibe el monumento en todo su esplendor. Este recurso de Le Corbusier de esconder y descubrir, con exageración de la escala es parte de su retórica, para hacer ver la grandiosidad y poder de un monumento, hasta ahora escultural.

3.2. Recorrido exterior

3.2.1. Repetición de elementos. Contraste

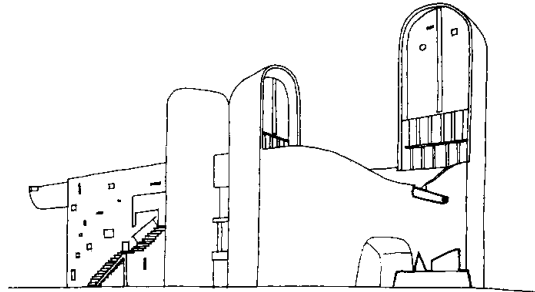
Al acercarnos, una impresión frontal es creada por las ventanas de la capilla. El foco de atención se centra en la parte alta de la fachada principal sur. Las ventanas, desde esta perspectiva aparecen frontales debido a su profundidad. A medida que nos aproximamos, esa impresión se suaviza al percibir el resto de las ventanas. Su superficie interna se desvanece desde la izquierda y es entonces cuando la ventana central aparece en el punto central de perspectiva. el efecto visual esconde momentaneamente la inclinación y concavidad del muro. De nuevo las ventanas nos guían hacia el punto donde la torre principal remata la fachada, a manera contradictoria, permitiendo la entrada o invitando a continuar el recorrido a través de su muro curvo.

Existe contradicción en ambos conceptos. El hecho de usar un recurso de repetición, la ventana, pero al mismo tiempo rompiéndolo con la disposición y tamaño tan variado, por una parte y por la otra, la "doble función" de la torre, constituyen puntos de inflexión importantes dentro de esta primera percepción.

Otro factor importante es el hecho de que el muro trate de verse fuerte y macizo en la base y muy débil en la parte superior, justo donde

debería soportar el techo. Esto establece un efecto contradictorio en la percepción del mismo.

3.2.2. Metáforas de vida y muerte, origen y final de la existencia



Fachada Oeste.

Continuando el recorrido, nos vemos obligados a rodear el muro y pasar la torre. La parte trasera, o el muro oeste, curvo, se inclina a la derecha y entonces nos vemos obligados a mirar el espacio abierto del horizonte y a involucrarnos con el contexto. En la fachada, el tanque que recoge las aguas "es un microcosmos del mundo, con el océano y sus montañas y pirámides en miniatura"⁴ El agua que cae se divide en dos, produciendo además dos caídas que pudieran representar los dos ríos del origen del mundo. Al mirar en cambio al horizonte, se nos interpone la pirámide de piedra o montaña cósmica, la cual históricamente asume el rol de pasadizo entre el espacio profano de este mundo y el espacio sagrado del cielo, representando la memoria de la muerte en la guerra ocurrida allí tiempo atrás. La figura de metáfora en estos casos nos lleva al recuerdo del origen y fin de nuestra existencia, completada por la visión del espacio infinito hacia el horizonte.

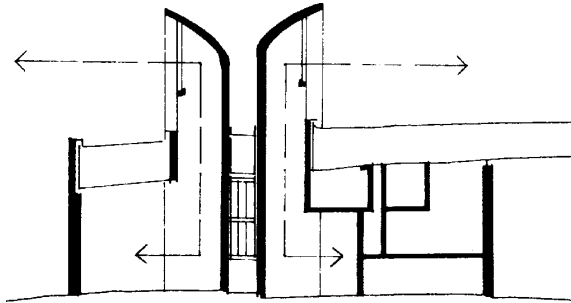
3.2.3. Promenade architecturale

Todo este recorrido inicial a que nos obliga Le Corbusier en este caso, es una estrategia ya utilizada en muchas ocasiones antes de entrar al corazón o esencia de su obra. Al principio, sin embargo, existía un elemento, estructura metálica con campanario, que frente a la entrada de la fachada sur, marcaba un recorrido directo hacia el interior. Le Corbusier, sin embargo, reflexionando acerca del poder del contexto, nos obliga a hacer la Promenade

⁴ Cohen y Hurtt, Op Cit.

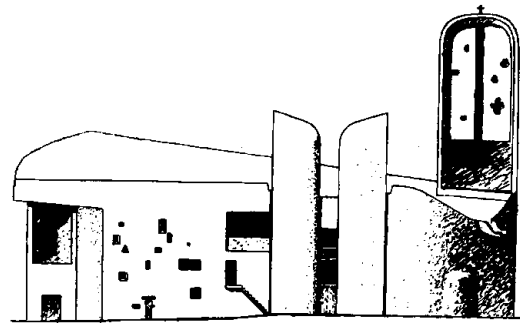
Architecturale antes de llegar al espacio principal de su obra, La Capilla de los Peregrinos.

3.2.4. Contraposición de elementos similares. Anticipación del interior



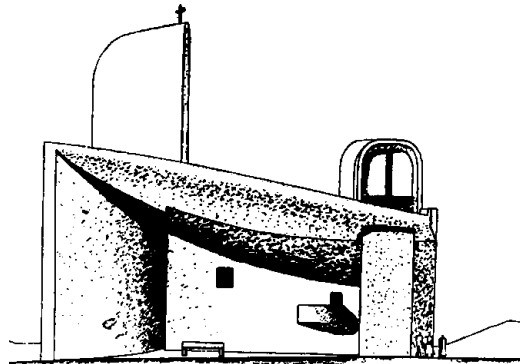
Sección longitudinal.

Continuando hacia la fachada norte nos encontramos con que la curvatura del muro nos dirige hacia el interior. Se encuentra allí una de las torres de las capillas secundarias, que, encontrándose con una gemela y apuntando hacia el este y oeste, nos definen claramente otra entrada. Su superficie acabada por mortero salpicado, se encuentra en correspondencia con el interior y establece esa dualidad interior-exterior que busca Le Corbusier. Pero si miramos de nuevo la fachada, de nuevo curva y con repetición del elemento ventana, una escalera metálica nos dirige hacia ese espacio principal y constituye además un elemento de mecanización en contradicción a lo rústico de las paredes (Siempre un elemento de rebeldía o elemento no convencional). En este caso la piel tensa de la fachada esconde el techo que ha "muerto" desde la visión anterior y sugiere que aparecerá de nuevo, maximizado en la esquina con la fachada este, donde nace de nuevo la esperanza. Todo el volumen, como se ha visto está compuesto por una cantidad de elementos con lenguaje propio que transmiten intensiones claras y definen la interpretación personal del universo de Le Corbusier.



Fachada Norte

3.2.5. Visión teatral. Doble apertura formal



Fachada este

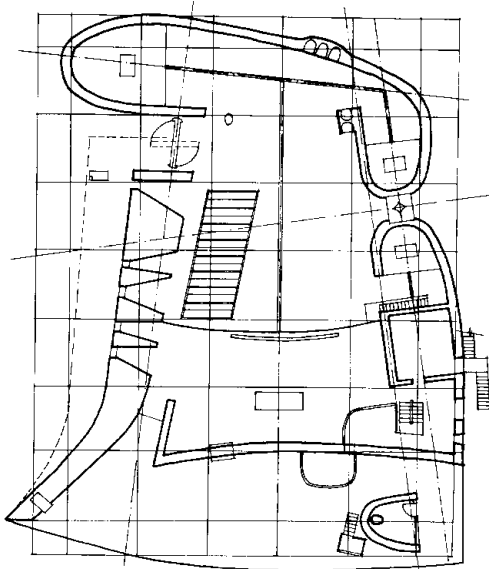
La Capilla de los peregrinos, lugar de la esperanza, donde nace el sol al este, y de donde provienen los peregrinos, constituye un gran teatro de los horizontes, donde el terreno, con pendiente artificialmente creada para tal fin, se abre hacia el valle y las colinas circundantes. Esta pendiente, cubierta naturalmente por hierba, se continúa por encima de la Maison des Pellerins, ampliando aun más la visión panorámica. Siendo una interpretación particular de su templo a la naturaleza, Le Corbusier lo confirma al afirmar que "Estos paisajes con sus cuatro horizontes son una presencia, ellos son sus invitados. A esos cuatro horizontes se dirige la capilla, para componerse con los infinitos recursos del paisaje".⁵

El edificio, del otro lado presenta una concavidad en el muro y en el techo, que abre aun más este anfiteatro, reforzado por la pendiente del suelo. Se crea entonces el espacio cubierto por el volado del techo y limitado por el

⁵ Le Corbusier, "Modulor".

sureste por la prolongación del muro afilado. El altar, entonces recoge la fuerza del entorno y sugiere la existencia de un espacio mayor cuya fuerza se recoge allí y además se dispersa a las montañas. Se establece entonces un doble significado del espacio. Aparecen entonces los símbolos de la cruz y la presencia mariana, que constituyen los actores de este gran teatro, y a los cuales rinden culto los peregrinos y el paisaje.

3.3. Recorrido interior



Planta con retícula.

3.3.1. Contraste de percepción e interpretación. Doble significación

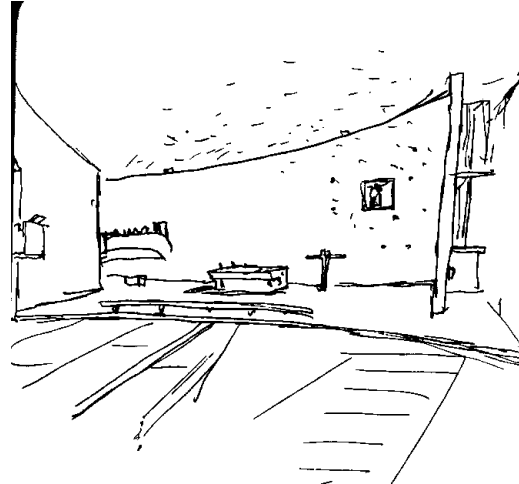
Al decidimos a entrar al recinto interno de la capilla, la impresión es totalmente contrastante con la del exterior. La transición es dramática. "Uno entra en una cueva de otro mundo, en una catacumba. Es un lugar de contemplación y meditación. La luz atraviesa la pared sur y toca las curvas regulares, los bancos de madera y la piedra del altar y los escalones."⁶ Pudiéramos estar entrando en la montaña excavada de Trouin.

Iluminación interior

Sin embargo, se tiene además una impresión de que el volumen es cúbico, al contrario de lo curvo de su exterior. Pero ya al acostumbrarnos a la penumbra, nos damos cuenta que ese interior no es simétrico y que todos sus elementos, paredes, bancos, altar y techo, son

dinámicos y que existe una tensión diagonal. También se observan aspectos de iglesia centralizada con otros de longitudinal, dando aún más dinamismo al concepto.

3.3.2. Metáforas del cosmos



Vista interior del altar

Internamente, el techo, cayendo en curva, parece que flotara, ayudado por la cinta de luz entre este y la pared. Como las tiendas, por protección o como el barco, para salvación. Al fondo, la imagen de la virgen aparece iluminada y flotando en un cielo estrellado, el cual en forma curva, apunta al infinito. Una franja vertical de luz, la tercera entrada, establece la correspondencia interior-exterior, por el doble uso del altar y además apunta al este. Y a ese mismo lugar, y no hacia el altar como las iglesias tradicionales, apuntan los bancos, levantados del suelo que asciende. Es la metáfora del más allá donde nos dirigimos y que es al mismo tiempo origen y fin de las cosas. Hacia ese origen donde comenzó el rito, hacia el este, hacia Israel, donde Jesucristo y la virgen se hicieron presentes, y donde se encuentra la verdad de las cosas. Todas estas coincidencias, tal vez un poco arbitrarias, sugieren una comunicación de creencia espiritual y sobrenatural, que Le Corbusier, aunque no compartía podía reflejar

3.3.3. Doble lectura interior - exterior

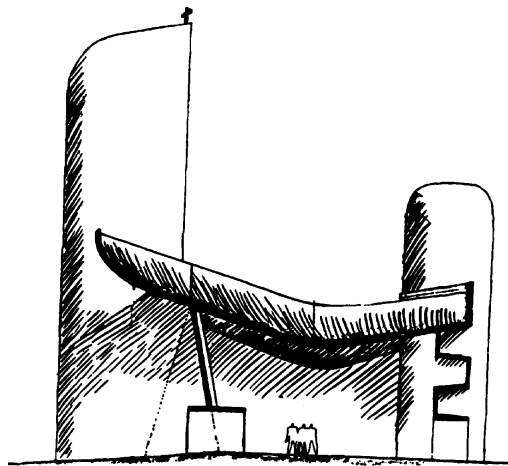
La correspondencia entre estos dos mundos, el exterior y el interior, se ve coronada por la doble función del muro este de dar paso a los dos altares y la patrona presente y atenta dominando estos dos mundos. La imagen de apertura del exterior se ve contrarrestada con la de recogimiento del interior. Múltiples imágenes

⁶ Curtis, William. Op. Cit.

como los protagonistas ya mencionados, la cruz y la virgen, están presentes en el altar y en las capillas individuales con percepciones diferentes por los efectos de iluminación y color, recuerdan siempre el hecho acaecido en la historia y por el que todas estas construcciones religiosas tienen razón de ser, reforzado además con referencias a oraciones o a elementos naturales en los vitrales.

3.3.4. Complejidad. ajustes ópticos

Existen algunos trucos usados por Le Corbusier para dar efectos importantes en el interior de la capilla y cambiar la imagen respecto al exterior. El techo curvo se despega del muro que está detrás del altar y la línea de intersección entre éste y el techo, hacen que la pared, aunque es cóncava, aparezca plana, contradiciendo su visión exterior.



Sección Transversal.

Si al contrario, miramos hacia atrás, a lo largo del eje de la capilla, se tiene la impresión de que el espacio se extiende más de lo normal, dado esto por la convergencia del suelo, el techo y las paredes laterales, culminando con un espacio que aparenta ser un ábside. Así mismo, la parte baja del techo en este punto realiza una intersección curva con la pared posterior causando que ésta se vea más curvada de lo que es. Contrariamente al mirar las puertas de los confesionarios, tenemos entonces una visión plana de la misma.

Este efecto, según Cohen y Hurtt, sugiere una reinterpretación de la planta de la capilla en este punto y Ronchamp, a través de ajustes ópticos, se ve transformada en el equivalente a una iglesia de cruz latina. La proximidad, entrada y procesión ocurren en los principales ejes de la iglesia, permitiendo la ubicación del altar en el otro extremo. La cruz,

inscrita en el motivo del suelo, y el espacio aparentemente absidal, dirige a las capillas laterales tal como lo haría una iglesia en cruz, reflejando el altar en el otro extremo.

3.3.5. Configuración innatural de elementos naturales

Esta denominación, del comentario de James Stirling en la época, da a entrever la complejidad de la mente de Le Corbusier, que traduce metáforas de la naturaleza, pero las contraponen a disposiciones no naturales, creando tensiones y dinamismo así como "dramatismo" a la obra. Textualmente el comentario de Stirling es el siguiente:

"El recorrido del techo, invirtiendo la curva del terreno, como gesto dinámico, da a la composición una impresión de inevitabilidad dramática. La impresión inmediata es un encuentro con una configuración innatural de elementos naturales. Lejos de su monumentalidad, el edificio tiene una cualidad etérea considerable, principalmente por la equívoca naturaleza de las paredes"⁷

3.3.6. Vinculación a la pintura y escultura

"Pero, donde comienza la escultura, o la pintura o la arquitectura? El cuerpo del edificio es la expresión de las tres mayores artes en una"⁸, decía Le Corbusier.

De acuerdo al crítico Charles Jencks⁹, Le Corbusier en su pintura componen un espacio que fluye en y alrededor de las formas. Nunca se ven comprimidas. Ese espacio transmite la acción de las formas a su alrededor y forma en conjunto una explosión de rayos, flechas, gritos y llantos. Es la idea del "espacio inefable" también desarrollado en Ronchamp. Su silueta, frente a las verdes montañas, y sus formas, mirando a los horizontes, abrazan ese espacio exterior y se corresponde con él, como en la pintura. Las formas, todas responden unas a otras, lanzando preguntas que son respondidas y creando un equilibrio total entre ellas, como si de una obra de escultura también se tratara.

⁷ Stirling James. "Ronchamp, the crisis of the Rationalism."

⁸ Choay, Françoise. Op. Cit.

⁹ Jencks, Charles. "Le Corbusier and the tragic view of architecture"

Conclusión

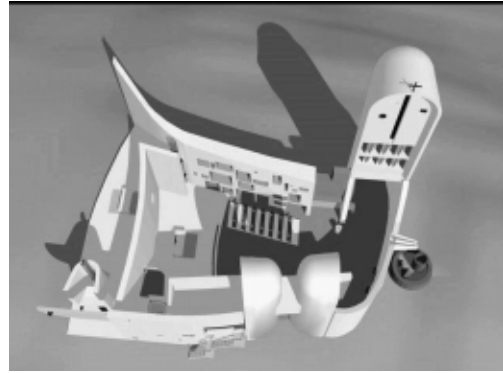
En primer lugar, dentro de la poética y estética de la obra de Le Corbusier en general existen unos elementos claves, cuyo astuto manejo en el lenguaje de éstos, diferencian su trabajo del de cualquier arquitecto. Ellos son: el manejo de las formas, la luz, el color, el material, la verdad en su composición, las tensiones establecidas y los contrastes deliberados. Todos ellos de alguna manera se presentan en Ronchamp, como hemos visto a través del análisis.

En segundo lugar dentro del análisis del contexto histórico-geográfico, aparecen ya los elementos naturales, como esa montaña y todos los "horizontes" que envuelve, la historia del lugar, como tradición de peregrinación, las exigencias del proyecto en cuanto a liturgia ritos y espacios requeridos dentro del programa de necesidades, así como las características de quienes encargaron el proyecto.

En tercer lugar, se tratan las influencias ejercidas, primero por ese paisaje tan poderoso y dominante; segundo por su adoración reiterada a la Acrópolis de Atenas en todo su trabajo, y que determinó de alguna manera sus tipos espaciales; tercero, como esos tipos se ven reflejados en Ronchamp y por último su admiración por obras históricas como la Villa Adriana de Tívoli y su experiencia personal en Sainte Baume.

Todos estos elementos de alguna manera se ven reflejados en la obra y para hacerlo claramente se ha desestructurado el edificio en cada uno de sus componentes, desentrañando de alguna manera sus misterios y revelando el contenido de los mismos. Al conseguirlo, hemos encontrado entonces, una serie de figuras o estrategias de composición, que esclarecen el significado del edificio. Entre ellas tenemos, a manera general: mimesis de la acrópolis, interpretación del contexto, síntesis de la historia y analogías formales y conceptuales.

Del mismo modo a manera particular y específica en cada punto del recorrido, tanto interno como externo de percepción, encontramos puntos importantes como: visión monumental; elementos de repetición; contraste; metáforas de vida, muerte, origen y final; promenade architecturale; contraposición de



elementos similares; anticipación del interior; visión teatral; doble apertura formal; contraste de percepción e interpretación; doble significación; metáforas del cosmos; doble lectura interior-exterior; complejidad y ajustes ópticos ; configuración innatural de elementos naturales y vinculación con la pintura y escultura. Sería interesante clasificar todas estas estrategias retóricas dentro de las figuras de composición de la poesía, pero al ser tantas y tan complejas, serán motivo de otro estudio posterior.

Por ahora se puede concluir que todos estos elementos unidos y concatenados constituyen el repertorio de la poética global de Le Corbusier y en este caso particular de Ronchamp podemos extraer ideas como : Arte, Monumento, Naturaleza, Eternidad, Historia, Origen y Final. Estos temas serían los que andan rondando en ese momento por la mente de Le Corbusier y de alguna manera lo ha convertido en estrategias retóricas en su construcción para transmitir un contenido poético. Tomando en cuenta el contexto histórico geográfico y a través de medios adecuados de persuasión, origina unas catástrofes en su obra, que transmiten su pensamiento, sin descuidar la idea para la cual fue construida. Poética, Retórica y Semiótica del objeto construido y además un claro equilibrio entre el habitar, construir y pensar, como se ha demostrado a lo largo de todo este estudio, hacen de Ronchamp una obra de arte inspirada en la naturaleza, un monumento para la eternidad.

Arte, Naturaleza y Eternidad, conceptos expresados en este edificio. Arquitectura como origen y final de la existencia. Síntesis final del pensamiento de Le Corbusier.

Bibliografía

Libros:

- Baker, Geoffrey. *Le Corbusier. Análisis de la Forma*
Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1988.
- Choay, Françoise. *Le Corbusier*
George Braziller, Inc. New York, 1960.
- Curtis, William J. R. *Le Corbusier. Ideas and Forms*
Editorial Phaidon, Oxford, 1986.
- Le Corbusier. *Hacia una Arquitectura*
Editorial Poseidón, Barcelona, 1977.
- Le Corbusier. *Ouvre Complète. 1946-1952.*
Zurich Editions d'architecture, 1991.
- Le Corbusier. *Textos y Dibujos para Ronchamp*
Association Ouvre de Notre Dame du Haut. Ronchamp, 1989
- Jencks, Charles. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture.*
Penguin Books, London, 1973
- Muntañola, Josep. *Poética y Arquitectura.*
Editorial Anagrama, Barcelona, 1981.
- Muntañola, Josep. *Retórica y Arquitectura.*
Hermann Blume, Madrid, 1990.
- Muntañola, Josep. *Comprender la Arquitectura*
Editorial Teide, Barcelona, 1985.

Revistas

- Architectural Review:
Stirling, James. *Ronchamp. Le Corbusier's Chapel and the crisis of rationalism.*
Nº 711. March 1956. pp 155.
Nº 1150 Dic. 1992. pp 62-67.
- Domus:
Ponti, Gio. *Invito a andare a Ronchamp.*
Nº 323, Ottobre 1956. pp 1.
- Oppositions:
Cohen Stuart y Hurtt Steven. *The Pilgrimage Chapel at Ronchamp: Its architectonic Structure and Tipological Antecedents.*
Nº 19-20. Inv/Prim 1980.
- Circo.
Moreno Mansilla, Luis. *Ronchamp, excavada en el sueño de la Sainte Baume.*
Nº 5. 1993.

Videos.

- Casembrot, Jacques de. *La Chapelle de Ronchamp Notre Dame du Haut*

5.10 ARTHUR HEURTLEY RESIDENCE (1902)

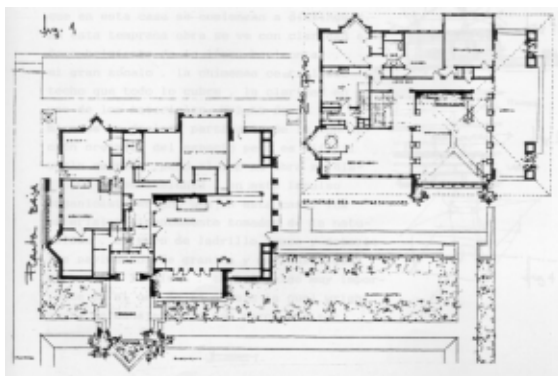
Oak Park, Illinois

Luis Reyes

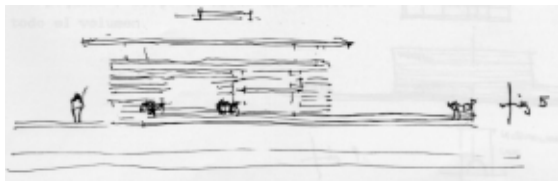
University of California, Berkeley, 1985.

Resumen y transcripción: Florentino Alva López

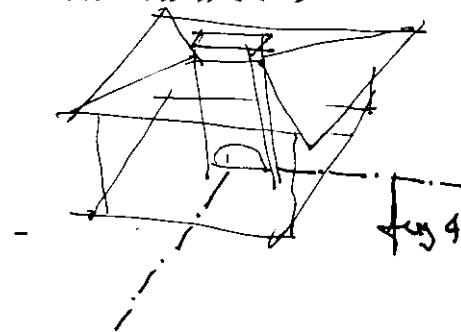
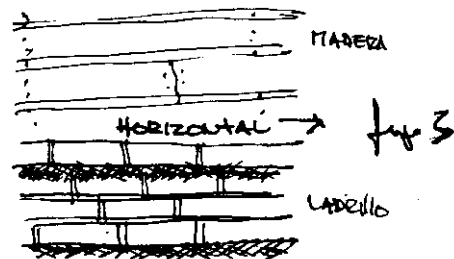
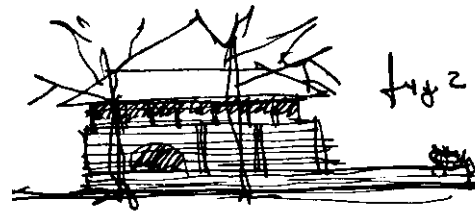
Mientras los grandes arquitectos de Chicago, como Sullivan u otros, estaban empeñados en la construcción de grandes edificios donde la arquitectura tenía una función primaria y práctica, en que la estructura jugaba un papel importante



e indelible de la propia arquitectura, Wright, que trabajó con estos arquitectos, se aparta del Loop de Chicago y se instala en una zona a construir viviendas, que posteriormente pasará a construir el 70 % de su producción como arquitecto.



La casa Heurtley corresponde a la primera época de Wright, en la cual comienza su teoría orgánica. Es en las casas en una ciudad de la pradera, siempre en oposición a Loop, donde comienza la articulación de las plantas y la reintegración al paisaje; Wright propondrá con estos proyectos una nueva arquitectura americana, y su finalidad es despertar un gusto por lo nuevo en el americano medio. Esta casa es una construcción compacta, localizada en un barrio residencial de Chicago.



ANÁLISIS RETÓRICO DE LA VIVIENDA.

Categorías

Las categorías de las retóricas las encontramos en Wright, en su teoría orgánica, que formularía unos años más adelante, aunque en esta casa ya se empiezan a distinguir.

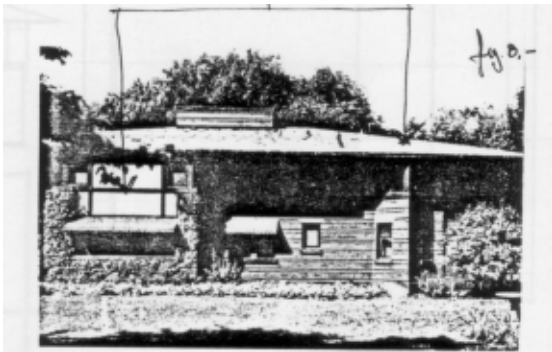
En esta temprana obra, se ve con claridad el descubrimiento de la línea horizontal, el gran zócalo, la chimenea central, ese techo que todo lo cubre, la claridad en el uso de los materiales. Desde sus comienzos, Wright se declaró partidario de la concepción orgánica del

espacio pero es difícil hallarlo escrito. Al ver su obra se distingue su pensamiento en el impulso organicista que Wright utiliza en esta casa. Los materiales tomados directamente de la naturaleza, el muro de ladrillo tosco, el pavimento de granito y las macizas vigas en bruto a la vista. También algo muy importante es el uso de la escala, que Wright trató de manejar lo más próxima al ser humano.

Estrategias

Quizás una de las primeras estrategias que usa Wright en sus casas de Oak Park es el colocarla en forma paralela a la calle, como una manera de marcar más las líneas paralelas y horizontales.

También se distinguen un uso de trama en ángulo recto y las formas en ángulo que salen del eje paralelo a la calle.

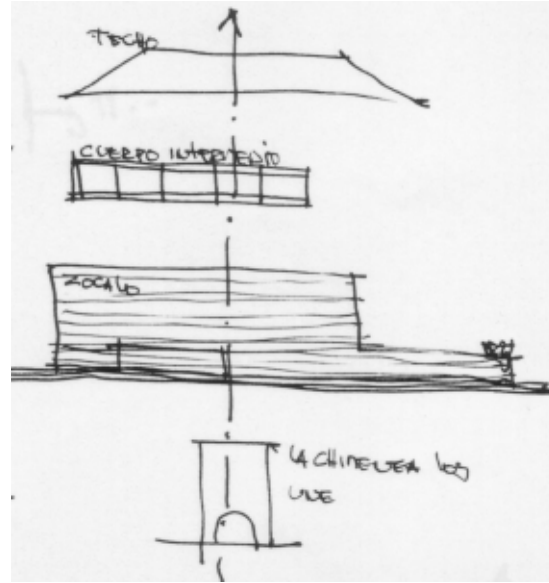


En estas casas se ve un primer intento de romper el cubo con volúmenes que lo cortan en forma vertical, siempre todo bajo el alero.

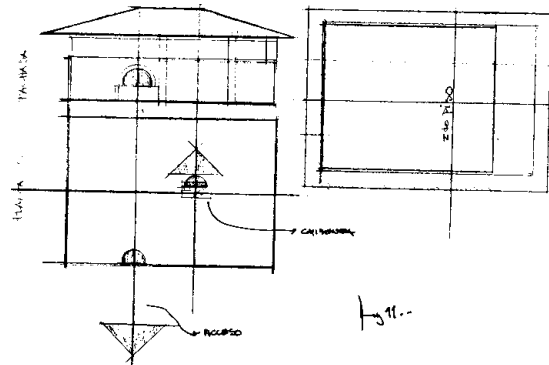
Figuras

Las figuras que se usan en las casas se pueden distinguir muy claramente; son la base, el zócalo, el cuerpo intermedio y el techo. Lo notaremos primero en la sólida primera planta, casi sin ventanas; en una segunda planta, oscura, y en una planta más pequeñ; luego el techo unificará todo el volumen.

Estas casas presentan un juego interesante de ejes. Por el costado que da al jardín, todo se somete al eje que da el volumen, marcado por los cuatro pilares y la chimenea, que se ubica en el eje.



Por la fachada que da a la calle es mas compleja; suceden una serie de ejes que se equilibran con el acceso por un lado, y el volumen que sale de la sala de estar.



ANÁLISIS POÉTICO DE LAS VIVIENDAS

Mythos

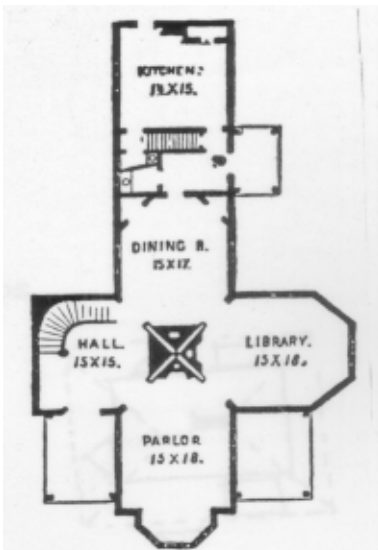
Al trazar esta planta, Wright parece remontarse al siglo XVII, colocando la chimenea en el centro, como punto generador de todo, y es que las antiguas casas de zonas residenciales y de campo americanas presentaban esta estructura. Pero, refiriéndonos al volumen general, parece que Wright hace referencia a antiguos edificios

americanos en ladrillo visto, como el edificio Old Larkin, de 1837.

Esta casa que toma elementos de antiguas construcciones, como diría Venturi, es un elemento convencional, en el que la disposición de los elementos, la limpieza del volumen, y el ladrillo visto son una reinterpretación de un elemento convencional.



Edificio "Old Larkin", Buffalo, 1837. Ejemplo de construcción en ladrillo



G. E. WOODWARD, Planta cruciforme de una casa de campo, 1873. De "Suburban and Country Houses" de Woodward (Nueva York, c. 1873). Construida en torno a una cuádruple chimenea, con puertas correderas en diagonal, para poder transformar la casa, dentro de ciertos límites, en una habitación única.

Ideas

Vemos que el objeto, Wright hace un esfuerzo por mantener su forma general, pero también hay un intento de romperlo, es decir, existe una idea de mantener una relación tridimensional de todo el elemento.

Aparecen elementos de unión vertical que toman los dos pisos; así también el volumen del primer piso es mayor que el segundo. Las fachadas son todas distintas pero, sin embargo, por medio de un juego de líneas horizontales, se mantiene todo unido.

El techo es una de las ideas fundamentales de Wright y será posteriormente uno de los pilares de su teoría; y a pesar que el volumen inferior se mueva en distintas direcciones, es el techo el que recupera la idea de forma compacta, general, y lo estructura todo.

Elementos

En esta casa un tanto convencional, hallamos un uso y un carácter nuevos que dan a los elementos un tratamiento especial desde el acceso y la fachada hasta un lenguaje en la decoración interior de la casa. Creo que toda la decoración del acceso es muy interesante, primero la fachada, que tienen, en general, varios volúmenes, uno de los cuales es la sala de estar y otro el arco de acceso, que nos presenta dos ejes y nos oculta el verdadero eje de la casa. El acceso se nos presenta por un equilibrio de dos figuras compuestas en la fachada, todas bajo la línea unificadora del techo.

También el acceso tiene un juego muy poético de elementos. Las fachadas lateral y posterior presentan volúmenes en ángulo, como también el acceso; pero es interesante ver como se despegga del volumen mayor, lo cual da énfasis a la entrada de la casa, la oculta y la anuncia.

El eje que nos anuncia el ingreso de la casa luego cambia, nos conduce al eje del volumen de la segunda planta.

Una figura muy poética de este acceso es su gran arco en ladrillo como composición única dentro de la fachada, que también lo encontraremos en la chimenea. Me da la impresión de tener una casa dentro de otra casa; eso es lo que Venturi usaría en sus casas, como Tucker.

Otro uso de elementos casi barroco que hallamos en Wright se observa en las ventanas, los techos, los muebles, las lámparas; que dan sentido unitario al espacio.

5.11 LECTURA POÉTICA EN ARQUITECTURA:

LA CRIPTA DE LA COLONIA GÜELL

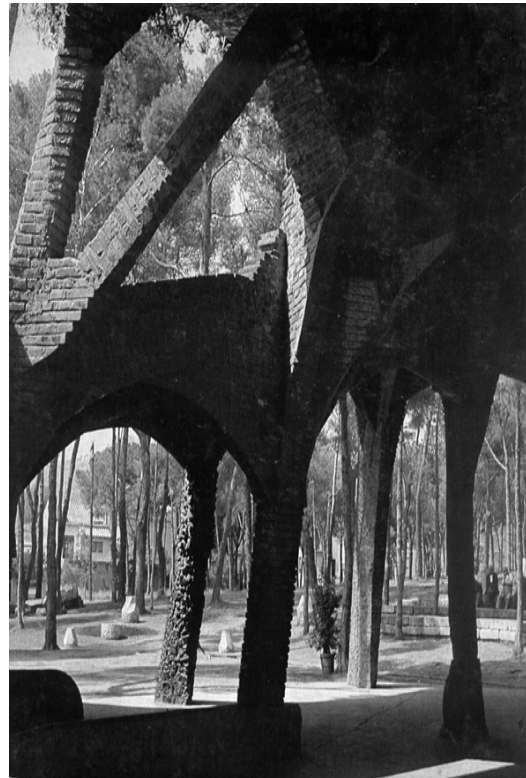
Yanet Reyes Batista
ETSAB, UPC, 1996

“Entre las innumerables analogías que ilustran el carácter de la naturaleza y las relaciones del alma humana en la creación material, ninguna es más sorprendente que las impresiones inseparablemente relacionadas con los estados activos y latentes de la materia... La belleza depende de la expresión de la energía vital en las cosas orgánicas.” John Ruskin¹

1. Introducción y objetivos

Elegir una obra de Gaudí y realizar su lectura y análisis poéticos implica un gran reto; primero porque su obra presenta unas características muy peculiares y resulta difícil tener la posibilidad de definirla, y aún más clasificarla dentro de algún género o estilo arquitectónico determinado. Pretender hacer una exposición explicativa y cronológica de su obra ameritaría la ejecución de otra lectura de análisis. Su obra se desarrolla en un momento histórico de grandes cambios, tanto en arquitectura como en arte, y recibe la influencia de los diferentes estilos que han comenzado a manifestarse a finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX. B. Maybeck define la arquitectura como un vehículo expresivo de distintas fases de nuestra experiencia humana. Gaudí es un claro exponente de esta experiencia, pues en su arquitectura se preocupa por el valor físico ornamental y, sobre todo, por impregnar su obra de un marcado valor espiritual. La poética de la cripta Güell consiste en una referencia a la naturaleza que se puede leer claramente en un significado metafórico y analógico, en la imagen abrumadora e impresionante de sus espacios y sus formas. El objetivo de este análisis es hacer una lectura poética de la cripta de la Colonia Güell, apoyada en mi propia percepción y en lo descrito por diferentes autores sobre este espacio lleno de complejidad y riqueza perceptual. No sería prudente establecer un método de análisis, por lo difícil de catalogar la obra de Gaudí dentro de una tipología determinada, como ya hemos dicho. La lectura pretende ser más bien un recorrido por todo el proyecto, describiendo el lugar, su entorno, sus espacios externos e

internos y la estructura, especulando entre las figuras retóricas, cada gesto poético de la obra. La lectura de análisis se traducirá en términos de forma y estructura como traductores de "la síntesis arquitectónica", donde Gaudí muestra el objeto arquitectónico con un marcado sello artístico, sin evadir su funcionalidad y su contenido.



Metáfora con las columnas y los árboles del bosque (1)

¹ Cornelis Van de Ven, *El Espacio en Arquitectura*
Ediciones Cátedra, Barcelona, 1981.

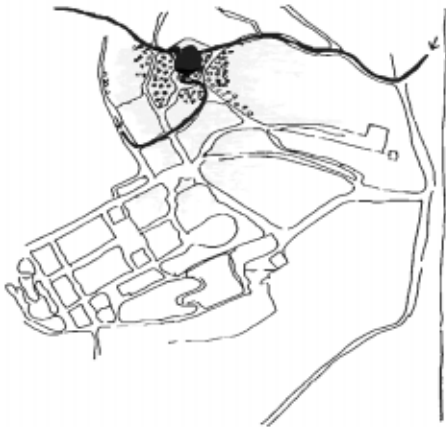
2. Antecedentes

Cripta de la Colonia Güell (1898-1908-1915)

Santa Coloma de Cervelló. Barcelona

“El lugar parece ser un receptáculo, como el contenedor del cuerpo.” Aristóteles

En 1889 Gaudí recibe el encargo de construir una iglesia en la colonia textil de Eusebio Güell. Dado que la colonia crece rápidamente, al igual que la fábrica. Gaudí realiza un sin número de estudios y maquetas durante diez años para la realización de esta iglesia; quiere llegar a una síntesis de todas las fuerzas que trabajan y concurren en un edificio. Gaudí escogió, para colocar la cripta, una pequeña colina que domina la fábrica y la colonia obrera y que está poblada de pinos. Una vez elegida la situación de la iglesia, inició los estudios para la redacción del proyecto, que fueron extraordinariamente lentos y trabajosos, ya que se decidió a utilizar una técnica de cálculo de estructura completamente nueva. Para ello, construyó una maqueta tridimensional que él denominaba maqueta "estereostática" y que estaba compuesta de cordeles y pequeños sacos de lona que contenían perdigones.



Sinuosidad en el acceso a la cripta

Gaudí fue elaborando el proyecto para la iglesia de Santa Coloma a partir de un anteproyecto que iba tomando forma en su mente. Durante diez años fue estudiando las diferentes posibilidades para desarrollar el proyecto en lo referente a plantas, alzados y secciones. El proyecto a escala definía la estructura, donde todos los problemas de estabilidad quedaron resueltos. Bassegoda Nonell señala: *“Gaudí nos había explicado que, cuando*

proyectaba algún elemento arquitectónico o una estructura, estos ya eran estables, aunque después los sometiera a la disciplina del cálculo, y que esto se debía a la exacta visión del espacio que tenía. Gaudí nos señala en diferentes ocasiones: “Los estilos arquitectónicos, en toda la historia de la arquitectura, han nacido del templo.” Y el estilo de este de Santa Coloma, que es el suyo, es el del triunfo de la geometría en el espacio”. Como resumen de lo expuesto acerca del aspecto mecánico de la iglesia de Santa Coloma, cabe decir que Gaudí, con su sistema funicular, preparado a lo largo de diez años, logra la perfecta identidad del organismo mecánico en todos y cada uno de los elementos del edificio.²

3. Lectura del edificio

La Cripta:

“Al final del camino que se adentra en el bosque, se encuentra, no la iglesia imponente de los dibujos, sino la cripta medio oculta, confundida con la tierra misma, por aquellos pilares inclinados de su pórtico que se han utilizado hasta el aburrimiento; la plana imagen de su confusión con los pinos. Sobre la cripta se destacan las solitarias puertas de grandes dinteles de la futura iglesia superior, y caídos entre altas hierbas duermen los imponentes bloques de granito sin destruir que deberían haber sido utilizados en sus naves.”
Tokutoshi Torii³

Gaudí situó la cripta de la Colonia Güell en el desnivel de la colina, precisamente en medio del bosque de pinos. La parte superior de la cripta corresponde al coro situado detrás del presbiterio, está pegada al desnivel del terreno y en la parte opuesta se halla el pórtico frente a la puerta principal que sirve para apoyar la escalera que conducía a la puerta de la iglesia superior. La iglesia está formada por una planta de forma ovoide que mide 25 x 63 metros, a esto se le incluye el pórtico. Por una amplia escalinata se accede al templo, situado en la parte superior. Esta escalinata tiene unos cuatro metros de ancho aproximadamente, dividida en dos ramas: una comunica con el bosque de pinos y la otra con el poblado. Esta escalera se une en un solo tramo y forma una pequeña plaza delante de la entrada de la iglesia. Estas dos escaleras y la plaza están

² Toda la información recopilada está basada en documento aportados por la Catedra Gaudí y en las excelentes investigaciones realizadas por Juan Bassegoda Nonell. Véase, Juan Bassegoda Nonell, *El gran Gaudí*, Sabadell: Ediciones AUSA

³ Tokutoshi Torii, *El Mundo Enigmático de Gaudí*, Castalia, Madrid: 1983.

construidas encima de la cripta. Delante de la entrada de la iglesia en la parte derecha, al lado de la entrada, podemos ver el baptisterio, luego la escalera helicoidal que procede de la cripta, después un pequeño cancel que comunica con el exterior por un portal situado en el plano del bosque. Aquí encontramos el inicio de una escalinata de servicio procedente de las salas posteriores del interior de la cripta. Toda distribución interior parece preparada para centrar la atención hacia el presbiterio, el área está limitada por seis columnas cuyo centro es el altar. Un gran arco comunica el presbiterio con la parte posterior del ábside. Allí encontramos un calvario de gran tamaño. El propio Gaudí definió el edificio de la manera siguiente: *“El edificio debe ser una combinación de ladrillos recocidos y de hormigón, escorias y piedras, que dé a las partes bajas las tonalidades exactas del terreno; hacia arriba el color gris es similar al de los troncos de los pinos que circundan el edificio; más arriba seguirán los verdes, morados y azules, hechos con materiales vidriados, y que armonizarán con las copas de los árboles que cierran el horizonte y el azul del cielo”*. Adoptó la forma del paraboloides hiperbólico en los muros exteriores, de tal manera que las directrices de estos hiperboloides formados de la unión de los distintos paramentos originan líneas inclinadas destinadas a recibir el empuje de los muros de la iglesia superior. En estos muros se abren ventanales de formas sensiblemente hiperboloidales, pues Gaudí consideraba que el hiperboloide es la forma que mejor recibe y distribuye la luz solar.⁴ El porche frente a la puerta principal está formado por columnas inclinadas en el perímetro y una columna central de la que arrancan unos arcos poligonales que constituyen las directrices de una serie de paraboloides hiperbólicos cuyas generatrices forman las bóvedas convexas.

4. Lectura poética

“Qué es la arquitectura sino la expresión más profunda de un modo de existencia?” Leo Frobenius

Nuestra mirada se recrea al encontrar edificios de gran valor dentro del escenario urbano y se detiene a veces en la contemplación

⁴ Bassegoda Nonell, Juan. *Gaudí*. Ediciones Omega, S.A. Barcelona, 1950.

de los grandes estilos históricos del pasado; detenernos ante la cripta de la colonia Güell, y penetrar en su interior es, sin duda una experiencia que nos invade de múltiples impresiones. Con esta primera imagen, "abrumadora e impresionante", es inevitable sentir la necesidad de profundizar en el estudio que componen la forma y la estructura y querer traducir la "síntesis arquitectónica" tan bien lograda por Gaudí, que magistralmente se materializa, sin duda alguna, de un modo armónico en un espacio lleno de metáforas y de un profundo contenido poético. Josep Muntañola nos define la metáfora dentro del proyecto arquitectónico y señala: *“En efecto, la metáfora pertenece con tanto derecho a la poética, entendida como proceso creativo de mimesis (imitación), como a la retórica, entendida como proceso de persuasión, como finalmente a la semiótica, entendida como proceso tipológico de significación histórico-cultural de la arquitectura”*.



Vista del conjunto (3)

La cripta de la Colonia Güell comienza a mostrarnos metáforas desde la llegada al lugar, la cripta se confunde con los pinos, se adhiere perfectamente al entorno que la alberga por la tonalidad de sus colores y textura. La forma distinta de cada uno de los once pilares del pórtico de llegada pretende representar los troncos de los árboles. Podría decirse que el edificio nace con raíces propias como un organismo vivo que crece con gran libertad. Maybeck señala que: *“... El artista sabe que no trabaja para el objeto en sí ni para conseguir que el objeto se parezca a otro objeto, sino para representar la vida que se esconde detrás del aspecto visible del objeto que crea”*. Si la arquitectura debe producir emoción y debe representar la vida escondida del objeto arquitectónico, Gaudí lo logra con un lenguaje claro. La intercomunicación de los espacios

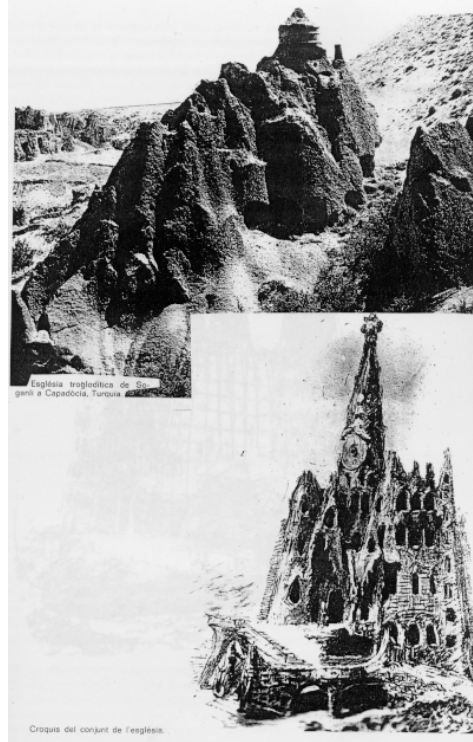
interior y exterior la obtiene con el juego casi perfecto de la luz que dinamiza y recoge el espacio. Gaudí quiere definir las formas de su arquitectura en la sustancia de todos sus elementos, quiere que las formas se perciban con toda perfección, y la base es la luz justa. Por ello confiere mucha importancia a la previsión de hacer intervenir la luz en los efectos de definir las masas. Evita la iluminación plana en el interior de la cripta,



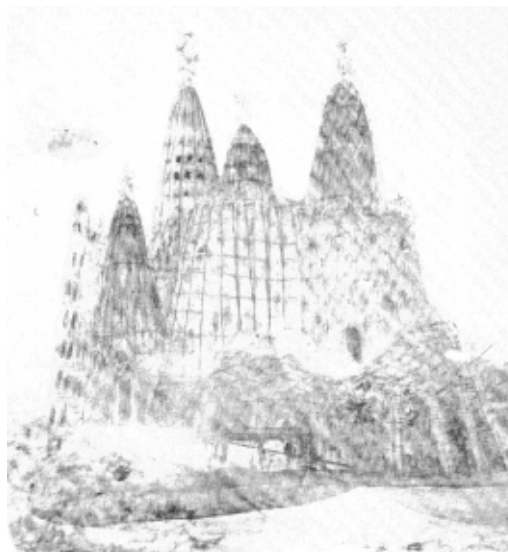
Interior de la cripta (4)

busca más bien la penumbra imprecisa, una luz donde se resalta el valor corporal de los elementos, con los cuales compone su intención. Alberto Dureiro ilustra un poco la forma de expresar el objeto arquitectónico para Gaudí, cuando afirma que: "*pues, verdaderamente, el arte está dentro de la naturaleza y el que pueda arrancarlo de ella lo poseerá*". Gaudí trata de arrancar de la naturaleza la iglesia. La forma de la iglesia de la Colonia Güell se ordena con un dinamismo orgánico, comparado con una cueva. El origen de la cueva responde al espíritu oriental, origen de las formas primitivas de la cultura mediterránea y de cuya fecundación materna han nacido las grandes formas monumentales. Gaudí, no imita a la naturaleza, sino que sigue su camino. Esta composición en volúmenes de la pequeña iglesia de Santa Coloma es un exponente vivo del sentido gaudiniano de la arquitectura, en la cual, a través de su genio asimila la vida geotrópica y aun geológica de la naturaleza que tanto le ha cautivado. Estas mismas características podemos constatarlas en la iglesia troglodítica de Soganli, en Capadocia, Turquía.⁵

⁵ Juan Bassegoda Nonell, *El gran Gaudí*, Sabadell: Ediciones AUSA. Véase la bibliografía adjunta al final del capítulo. *La cripta de la Colonia Güell*. pág. 365. (Sección de cartas de lectores,



Creando una metáfora con la forma del edificio, la cripta puede ser comparada con una cueva, con una especie de formación de la naturaleza.



Boceto de la Iglesia. (5)

Gaudí se confesaba un ferviente admirador del arte griego. Se tenía por seguidor del arte mediterráneo; decía: "*Son riberas de luz media, donde habían florecido las grandes*

La Vanguardia, Barcelona, 21 de abril de 1983).

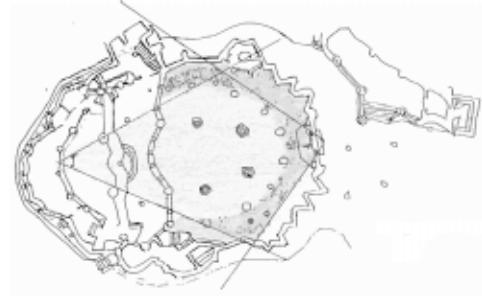
culturas artísticas por razón de este equilibrio de luz; los países del norte, con su falta de luz, están inclinados a visiones abstractas, mientras que en los mediterráneos se impone la visión concreta de las cosas, sobre lo que debe descansar el arte verdadero." Y agrega: "los mediterráneos son los únicos que han entendido la geometría y, para encontrarla, hay que recurrir a los griegos.



Ventanas de la Cripta (2)

La utilización de elementos convexos en los muros interiores, donde puede jugarse con la luz, da lugar a líneas y puntos brillantes. El conjunto de ventanas de la cripta es un elemento de gran importancia, en la composición de las fachadas, los cristales poseen una gran diversidad de colores y texturas sin perder el efecto fundamental de integración, y es un soporte ornamental de todo lo que en un futuro tenía que haber constituido el exterior de la iglesia. La cripta de la Colonia Güell está contenida en múltiples metáforas de las cuales surge una gran metáfora donde encontramos una doble lectura y un doble contenido poético. Es una metáfora al bosque, que arrastra los colores de los troncos de los árboles del bosque al interior de la cripta y la hace emerger de la tierra misma. El color y las texturas utilizados confieren al edificio una integración total con el lugar. Cada elemento encontrado en el edificio alberga una ficción, acompañada de una notable mimesis, en el sentido aristotélico (imitación de una acción, no copia). El carácter mediterráneo lo metaforiza en las ventanas, utiliza la decoración como ficción, en los frontones de las ventanas laterales del portal, introduce elementos marinos peces de

colores, patas de crustáceos, combinan con los símbolos de la cruz, el alfa y el omega. Redime a la máquina utilizando el material de desecho, las agujas de la fábrica son utilizadas como rejas en las ventanas.



Esquema planta de la cripta

En la planta encontramos una doble función y una doble lectura: se puede desglosar en dos zonas, una central que recoge la posición del altar y otra que actúa como deambulatorio, recogiendo todo el perímetro en forma de "U". Podríamos interpretar que se crea una doble circulación. Esta lectura, en cambio no responde al modo de utilizar la cripta, ya que funciona como espacio único. En la geometría podemos ver una doble lectura y un doble significado simbólico. La geometría actúa como estructura sustentante y como metáfora; los paraboloides como símbolo de la Santísima Trinidad, cuyas dos directrices son el padre y el hijo, y las generatrices representan el Espíritu Santo, que procede de ambos. La segunda lectura es la metáfora que crea tomando de los gladiolos y de muchas más flores campaniformes las hipérbolas con sus múltiples generatrices.

El gran contenido poético de la cripta de la Colonia Güell estriba precisamente en la síntesis de la forma y la estructura. La doble metáfora que utiliza Gaudí está contenida en la evocación que hace del bosque, utilizando los troncos de los árboles con una doble lectura, en cuyas columnas centrales convergen todas las fuerzas que soportan las cúpulas parabólicas, que crean una metáfora, como el tronco del árbol que emerge de la tierra, y sus ramificaciones son las que actúan como estructura. El doble sentido de la metáfora es que el árbol no sustenta ningún peso, salvo la levedad de sus hojas.

5. Reflexión final

“La verdadera creación arquitectónica consiste precisamente en el volumen cóncavo de espacio vaciado, y no en la masa cúbica material”. Sörgel

Es frecuente que muchas obras de arquitectura excelentes y notables se conviertan en relación con la pre-existencia ambiental, en puras abstracciones, sin género de articulación con todo lo que les rodea. En la cripta de la Colonia Güell ocurre todo lo contrario, el edificio se adhiere al entorno y muestra con simplicidad la gran tendencia a la inclusión de la naturaleza que presenta el estilo gaudiano. La cripta logra unificar la estructura con la forma, impregnada de sinceridad en el uso de los materiales, en una unidad tal que se convierte en una escultura. Justamente es en esta obra que Gaudí muestra su aproximación ambigua a la naturaleza, se deja guiar por ella y por la geometría que alberga en sus formas. La poética de la cripta Güell está llena de un sentido metafórico que nos muestra la poética arquitectónica en su más alto grado.



Boceto de la metáfora del árbol

*Columna como metáfora de árbol.
Emerge de la tierra y soporta todas
las cargas de los paraboloides
que se abren como ramificaciones
de un árbol.*

*Inversión de la metáfora.
El árbol no soporta ninguna
carga, sólo sus ramificaciones y la
levedad de sus hojas.*

*Bóvedas con los colores
cerámicos que intentan
representar el ramaje del
bosque.*

5.12 POÉTICA

POSIBILIDAD DE EXPRESIÓN O DOCTRINA SOCIAL

Entre la imitación y la fábula

Andrés Rubio Perea
ETSAB, UPC, 1996

La dificultad de discernir sobre el trasfondo de la naturaleza que esconde la arquitectura ha mantenido a la propia teoría arquitectónica en un vaivén dentro del cual se establecen leyes (axiomas), postulados, reflexiones, etc., cuya contrariedad aparece al demandar de ellas su propia realidad ante la práctica del quehacer arquitectónico.

Por ello, penetrar en el campo de la teoría con propiedad sin apartarse de la práctica es, sin duda, mucho más complejo que permanecer al margen, produciendo arquitectura superflua. Es necesario hacer esta salvedad ya que hemos visto como la arquitectura en muchos casos ha estado determinada fundamentalmente por la moda y las tendencias, y se ha sumido en superficialidades que no dan lugar a su digna y real esencia.

Ante esto, la teoría tiene un papel fundamental. Teoría no entendida como grandes elucubraciones de temas oscuros y gaseosos para la realidad del hombre dentro de su propio existir, sino como una continua confrontación reflexiva entre lo postulado, la acción y el resultado; confrontación que solo es posible mantener en la libre relación recíproca entre la esencia del creador, la de los demás y la de su medio en sus diferentes escalas y relaciones interculturales.

Lo esencial es dar a la arquitectura argumentos (fundamentos verosímiles) que le permitan sustentar sus búsquedas y sus realizaciones. Este sustento solo encuentra validez en su “acertada” correspondencia con la **pluriesencia** de la relativa realidad humana, difícil de definir desde la lógica pura pero que, sin temor a “mayores engaños”, está a nivel global en el campo de tensiones generado entre lo **ideal** (el anhelo, la aspiración) y lo **real** (lo cotidiano). De ahí lo complejo del acto *representativo de la arquitectura*.

En este sentido, y tras esta premisa, es claro que la arquitectura cada día necesita más

unas “vías sutiles, eficaces y valederas” para hacer cada vez menos volátil el proceso de creación arquitectónica. Aclarando de antemano, en primer lugar, que tales vías no deben ser consideradas como mecanismos absolutos, ni mucho menos como fórmulas con pasos a seguir; y en segundo lugar, desmitificando el proceso de creación arquitectónico como producción posible en consecuencia con la “inspiración y la genialidad del arquitecto.”

La creación o *poiesis* arquitectónica está en la escena del *pensamiento* (reflexión del pensar), tanto razonado como sensitivo, de la *existencia* (reflexión del habitar) y del *transformar* un orden espacial previamente transformado (reflexión del construir), como actos de un continuo *prefigurar, configurar y refigurar*; es decir, -utilizando las palabras empleadas por Heidegger- “*construir, habitar y pensar*”, como apoyo indispensable para el acto creativo.

A partir de lo anterior, centro los comentarios y la reflexión en torno a la creación arquitectónica, como plantea J. Muntañola T. (1) en su libro *Poética y arquitectura*, posturas teórico-prácticas que se presentan como la traducción de la *mimesis aristotélica* al espacio y tiempo actuales.

En primer lugar, haré referencia a la *imitación* y su papel en el acto creativo; en segundo lugar, a la *fábula social* como contexto poético, y por último, a la medida poética como variable potencialmente fértil como un medio (pero no el único) cualificador de la calidad de diseño.

Imitación y acto creativo

Penetrar en el campo de la poética con el objeto de verificar su propia esencia (lo común y lo variable en la arquitectura) ha sido la gran tentación para algunos, que ven en los

planteamientos que inició Aristóteles con el fin de hallar un *modus operandis* en las artes, que diera a estas una garantía de ser verosímil en su producción y resultado, un camino para aproximarse a la compleja naturaleza de la arquitectura.

Aristóteles dio gran peso en su teoría a lo que denominó la “mimesis” o *imitación*, y con ello dejó claro lo que debería imitar el poeta trágico: la *acción*. Pero, ¿qué debe imitar la arquitectura?

Al contrario de lo esperado, el camino no ve su luz en la preocupación por tratar de tipificar la arquitectura, ni en considerar la imitación como copia con el fin de negar su validez; por el contrario, el sentido de la imitación en términos más fecundos y productivos se constituye en un punto desde el cual se puede penetrar en el universo de la creación arquitectónica, universo compuesto por una pluralidad de centros de reflexión.

Por ello, para considerar la imitación o mimesis aristotélica como herramienta para actuar, es necesario acotar su propia definición, y para ello recorro, más que al propio concepto de *mimesis*, ampliamente desarrollado, al “*concepto de emulación*” o capacidad de reconocer, en otros, elementos que promuevan o enriquezcan la creación singular del propio poeta “arquitecto”, con el fin de superar en el campo de lo verosímil las *acciones* desde las cuales parte.

Esta lectura nos lleva de forma inmediata a la necesidad que comporta la creación arquitectónica de nutrirse de *referentes*. Aprovecho aquí la expresión utilizada por los eléatas “*Ex nihilo nihil fit*” (2), como principio que sostiene que algo no puede venir de la nada.

En consecuencia, poder descubrir este apoyo y su posibilidad de expresarlo bajo la luz de la acción creadora (invención), en correspondencia verosímil con la tensión entre lo ideal y lo real, presente en la base o fundamento social que encierra y engloba el acto creador, es lo que da verdadera validez al concepto de poética y todo lo que ello encierra, como herramienta verdadera y eficaz.

Ahora bien, ¿cuál es el fin de todo esto? ¿Cuál es su acción práctica? Si bien las líneas anteriores ya responden en parte a estas cuestiones, lo que sin duda complementarían lo ya

dicho, en definitiva se trata de ver como el artista, el diseñador, con su aptitud, puede poner a su favor la libertad que le otorga la emulación (superando el prejuicio de la copia) para establecer nuevas relaciones, para usar nuevos niveles de artificialidad y para mantener cerca de la esencia humana su propia exploración necesaria, para que florezca la artísticidad presente en la naturaleza de la arquitectura.

Continuando con esta línea de reflexión, hay otro punto sobre el que creo que es interesante profundizar: el aspecto que sirve para demostrar que la arquitectura no puede olvidarse de su esencia como arte social y que se ve enmarcado en lo que podríamos ver como una inversión dialéctica que rompería el esquema de la dialéctica triple entre poética, retórica y semiótica. Y ello no para juzgar su validez, sino para poder darle a la semiótica el rol de globalizadora de las dialécticas que generan las tensiones que dan fuerza a la creación arquitectónica, y dentro de las cuales una de las más importantes es la que se establece entre la poética y la retórica como extremos del componente *estético* en la arquitectura. Es decir, el hecho arquitectónico y cada uno de sus elementos, no solo en las etapas de configuración y refiguración, sino también desde la misma prefiguración (espacio para la invención y creación), lleva intrínseca su capacidad de significar; se trata de sacar a la semiótica del mismo nivel en que la coloca la triple dialéctica mencionada.

Este planteamiento se sustenta en considerar la semiótica como el proceso de *intersignicidad* (3) que se establece a todo nivel entre la arquitectura, el arquitecto, el usuario y el medio social (cultura colectiva), proceso de relaciones que cambian con el tiempo y que generan muchos niveles de lectura que se confunden, se anteponen, se difunden o se agrupan. Veamos las citas siguientes:

- “*A diferencia de la gran mayoría de los códigos icónicos más próximos al signaje de los sistemas de objeto (diseño industrial), el signo arquitectónico funcional o simbólico tiene como característica no distinguir entre la representación y la cosa representada. Cuando la distinción se da, tiende a compartir la naturaleza de la escultura, aunque a escala monumental*”.

- “*El significado de la arquitectura fluye del enfrentamiento entre el repertorio del emisor o de su intérprete, corporificado en el mensaje, y el repertorio del receptor (enfrentamiento histórico y dialéctico que perdura cuando ya los emisores y*

receptores originales han desaparecido hace siglos o milenios)...”

De estos fragmentos del capítulo que Décio Pignatari dedica al *mensaje arquitectónico* en su libro *Semiótica del arte y de la arquitectura*, (4) es posible extraer más herramientas para desarrollar más claramente el planteamiento previo.

A partir de la primera cita, podemos vislumbrar, bajo los términos y el sentido de su estudio, la unión indisoluble que existe en la arquitectura entre la **representación** (como parte fundamental del acto creativo y, por tanto, de la poética bajo el sentido de lo expuesto hasta el momento) y el **objeto representado** (dentro de la constante del prefigurar, configurar y refigurar).

En consecuencia, la arquitectura y su propio código generado desde la tensión entre lo lógico y lo analógico están sujetos a proponer y expresar significados, que a voluntad o no de su creador estarán presentes desde el momento inicial de la reflexión de este ante su producción y posteriormente en las demás relaciones a que se expone necesaria y obligadamente tal producto, por estar *gestado* (prefigurar), *construido* (configurar) e *interpretado* (refigurar) dentro de un espacio y un tiempo específicos.

De esta manera, es factible considerar que el creador que no es consciente de esto, está desperdiciando un gran potencial. Y es aquí donde la **poética** como *gesto* (como actitud que en última instancia busca, mediante las decisiones de diseño, explotar eficazmente y al máximo posible la respuesta que el ser humano pueda tener al relacionarse y “referirse” a lo que expresa tal gesto), como *intención* (como directriz que genera y promueve el gesto o los gestos) y como *aptitud emulativa* (como banco o repertorio disponible en la “policultura” del creador), y **la retórica como composición**, tienen su campo más fecundo de acción.

Por otra parte, la segunda cita nos permite establecer una analogía entre el proceso de interrelaciones planteadas entre el repertorio del emisor y el repertorio del receptor y la acción de la mimesis aristotélica. De esta manera, se hace factible poder leer la mimesis (emulación en el sentido complementario) como una herramienta de apoyo al proceso de creación, ya que, entendida en estos términos, se presenta como una forma viable para que el arquitecto “creador” descubra e

interprete los rituales (acciones) presentes en el repertorio cultural al cual va dirigida la creación. Es decir, es un elemento que promueve una lectura que orienta y que, al confrontarse reflexivamente con el repertorio del creador, da lugar a la “intencionalidad proyectual”. Es esta intención, y más aún su resultado, lo que con mayor o menor acierto permite penetrar en el valor que pueda tener una acción poética, no solo como opción artística, sino también como opción teórica e histórica.

Por lo anterior, es posible hablar de una historia de la poética paralela a la historia de la arquitectura, tal como la desarrolla Muntañola en la primera parte de su libro, y que denomina como “reflexiones históricas” (relaciones entre la poética de Aristóteles y la arquitectura a través de los tiempos). De la misma manera, se puede entender la poética como actitud estética (carga artística de valor *activo*).

A pesar de ello, es Robert Venturi quien mejor ha logrado estructurar una poética paralela a la de Aristóteles (doble-forma, doble-función y elemento inflexionador), poética venturiana que abre el camino de posibilidades a un o a unos nuevos discursos que exploren las posibles salidas que pudieran dar resultados arquitectónica y culturalmente interesantes, desde el punto de vista de nuestra contemporaneidad.

Por último, creo interesante recoger dos extractos de una cita de Aristóteles, presente en sus escritos sobre las *Artes Poéticas*, (5) que comentaré brevemente:

“En general, dos causas parecen ser las que han producido la poética, y ambas naturales. El imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez (y en esto el hombre se distingue de los animales: en que es hábil en la imitación y su aprendizaje se realiza por medio de la mimesis) y además todos disfrutan con la mimesis....En efecto, se goza ante la contemplación de imágenes, porque ocurre que ante la contemplación aprenden y razonan qué es cada cosa, como que -este es aquel-, ya que si no se ha visto el personaje con anterioridad, la mimesis no produciría placer como tal, sino por su perfección o por la forma de reproducir la piel a alguna otra cosa...”

De la primera parte de la cita, lo relevante para el sentido de este comentario es ver la mimesis aristotélica como medio o herramienta de aprendizaje que, a un nivel más complejo (el de

la producción artística), se presenta como la posibilidad verosímil de crear, para que el hombre *reconozca* en el producto de la creación, valores presentes de su propia tensión entre su mundo lógico y su mundo analógico.

Por ello, es posible que el hombre goce y reflexione (dentro del complejo marco de interrelaciones sociales, familiares, intelectuales, pragmáticas, etc.) al poder identificar y asociar los elementos de su lectura interpretativa con su propio repertorio; es en este instante donde la segunda parte de la cita refuerza a la primera, al plantear la necesidad de que exista algún punto de contacto entre el repertorio del artista creador y el del medio receptor (“*ya que si no se ha visto el personaje con anterioridad, la mimesis no producirá placer como tal*”), para establecer una verdadera vía de conexión entre la obra y sus receptores. En el caso de la arquitectura, dicha conexión debe ser verosímil a cualquier nivel en que se plantee a través de sus propias y, por demás, específicas variables componentes (me refiero aquí a los órdenes constructivo, estético, formal, funcional y simbólico de la arquitectura).

Para concluir este capítulo, podemos decir entonces que hemos llegado al nivel en que es posible penetrar en el campo de lo *contextual*, como “acción vs. efecto” de una coherente creación arquitectónica y su capacidad inherente de significar a través de las relaciones que establece con los miembros de su medio y con el propio medio, que enriquecen, si su efecto es acertado o deteriorado, la propia existencia del hombre.

Contexto poético o fábula social

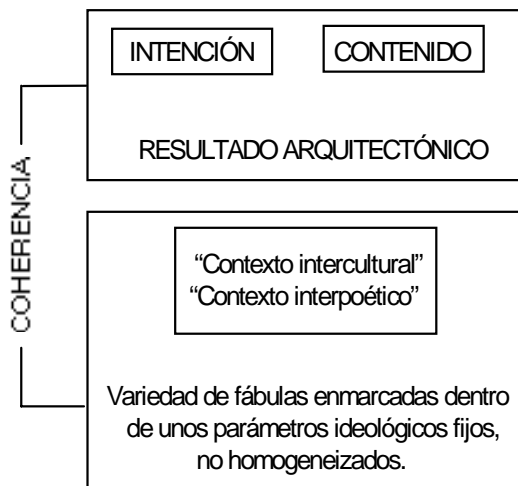
La mimesis aristotélica se promueve gracias a que la acción imitada está enmarcada dentro de una *fábula* que se constituye en la base o fundamento social de la imitación, y se establece entre ambos componentes una correspondencia con la mítica presente en el espacio y en el tiempo al que estén adscritos.

¿Cuál es entonces el verdadero papel de la fábula? ¿Qué relaciones nuevas nos propone para vislumbrar salidas valederas que arrojen resultados interesantes para la arquitectura? Veamos. A pesar de la complejidad de la realidad proyectual de la arquitectura, estas preguntas encuentran validez actualmente, si bien parten del discurso aristotélico, se presentan como un camino

a explorar en donde la relación íntima entre *ideología* (ideas, fundamentos que caracterizan una colectividad en un espacio y un tiempo determinados) y *lenguaje*, como forma de expresión (no como estilo). Por lo tanto, la fábula social se constituye en el marco desde el cual podemos reconocer lo que “representa” la arquitectura y más aún el cómo lo representa (es por ello, entre otras cosas, que es factible considerar a la fábula como marco o contexto poético).

Es poco viable tratar de construir una imitación autónoma y absoluta dentro de la libertad expresiva, comunicativa y significativa que esté presente en lo que se ha denominado contenido *mítico* de la arquitectura, (6) como espacio dentro de la acción proyectual y como parte componente de la construcción poética.

La fábula, partiendo de las premisas aristotélicas y de las reflexiones teóricas que Muntañola señala en la segunda parte de su libro (fundamentalmente en lo que se refiere al *concepto de analogía* fundamental, a la *isotopía*, y a la arquitectura como *signo social*), podemos entenderla como un conjunto multipolar (resultado de la síntesis particular y colectiva que la sociedad realiza a partir de reflexionar sobre los intereses que le demanda su propia confrontación ante la realidad) de acciones y efectos cuyos elementos constituyentes son las distintas convenciones, patrones y relaciones establecidas entre los distintos miembros de la colectividad. Por ello, el arquitecto, el artista, etc., debe trabajar desde tales elementos y establecer nuevas conexiones entre su producción y su propio contexto poético (repertorio del creador, del usuario y de la colectividad), y así permitir que los individuos de su entorno, y no necesariamente solo los que pertenecen a él (posibilidad de trascender en escalas de contacto, sin pretensiones de universalización) comprendan un resultado determinado (obra específica), a través de la mayor o menor posibilidad que tengan, de asociar (impresiones, sensaciones, etc.), reconocer (elementos, expresiones, etc.) y advertir la intencionalidad o las intencionalidades (actitud y voluntad del proyectista conforme a un expresivo específico). Esto queda relacionado en el diagrama siguiente:



Ahora bien, dichas conexiones tienen valor en cuanto son búsqueda consciente y expresan un esfuerzo en pro de enriquecer la fábula social, sin pretender con cada acción una redención de forma absoluta de la sociedad. Es decir, la arquitectura no puede ser un simple juego o una búsqueda de formas impactantes, sino que, sin lugar a dudas, debe tener fondo y contenido, debe tener *compromiso social*.

A partir de la fábula social se genera el horizonte de expectativas (posibilidades imaginativas, expresivas y, por tanto, poéticas) que, al intersectarse con la experiencia del espacio construido (tradicción) genera la posibilidad de producir nuevos espacios, donde haya campo para el desarrollo de los *rituales* presentes en la fábula de la cual se partió.

La “medida” poética

Es una variable de control ético y estético para la arquitectura proyectada y la construida.

Como tópico final, creo necesario concluir penetrando, de manera tácita (es decir, sin expresión ni declaración formal, puesto que sería muy pretencioso tratar de abordar de forma profunda este tema en estas breves líneas), en lo que se vislumbra como posibilidad latente a partir de los comentarios previos, y que podríamos denominar la medida o “medida” poética, como una de las variables que estructuran la arquitectura y que posibilitan el poder tener una aproximación a la *cualificación* de una obra (no a la calificación, que sería algo más relativo y confuso).

Hemos visto como la actitud “poética” no puede ser algo absoluto sino, por el contrario, debe ser algo potencialmente cargado de relaciones, cuyo origen es la confrontación constante entre los diferentes repertorios presentes en un contexto social, ideológico, geográfico, histórico, político, y demás específicos. Inevitablemente, parte de un conjunto complejo de estructuras lógicas y analógicas en primera escala (lectura analítica de las acciones cotidianas) y, en una segunda escala, de estructuras de ficción lógica y de ficción analógica, en donde en esta última tienen su campo de acción la ficción alegórica, la ficción metafórica, la ficción metonímica y otro tipo de interrelaciones ficticias mucho más complejas a definir y precisar (lectura analítica de las acciones anheladas “realidades utópicas” y de las acciones indeterminadas propias de cada hombre), e igualmente, de manera inevitable, al final de la creación vuelve al lugar de donde partió, ya como un elemento que se confronta con los repertorios presentes en el medio inter-condicional en el cual se implanta.

Por tanto, es en esta confrontación (generada por la “interacción social” a la cual está ligada inevitablemente la arquitectura) donde, con mayor probabilidad, se podría evaluar cualitativamente una obra proyectada, no como resultado estático, ni definitivo, sino como resultado dinámico y evolutivo.

De esta manera, serían varios los puntos de cuidado; uno de ellos sería, sin duda, el análisis (como lectura interpretativa) de la fábula sobre la cual pretende desarrollar su creación y su análisis consiguiente (como lectura extractiva). Es decir, la lectura del “intercontexto” como punto de garantía para la verosimilitud de la creación, para establecer con ello un conjunto de guías que dirijan, pero que no delimiten, la intención técnica y artística de dicha creación arquitectónica.

Por esto, si se lograra desarrollar la variable poética a través de su propia medida, se podría comprender, además, cuándo se es más o se es menos artista en la arquitectura, dar la posibilidad a cada arquitecto de controlar su creación éticamente (reflexión consciente sobre la “consecuencia impacto” de su realización).

El camino de la poética aparece avalado por los desarrollos teóricos de pensadores y arquitectos de indiscutible prestigio; sin embargo, sería fundamental explorar su posibilidad de dar

pautas contextuales que permitan deducir, de manera general, lo adecuado o inadecuado de una intención técnica y artística en la arquitectura.

Ahora, el papel de definir lo adecuado o lo inadecuado no está solamente en manos de tal o cual pensador, teórico o arquitecto, sino en la confrontación abierta de todos los repertorios presentes, incluyendo el de cada hombre en particular. Bajo esta óptica, sería infinitamente imposible deducir y sintetizar verdades de tal confrontación, por la infinidad de repertorios; pero a pesar de que la poética no busca invariables, se hace necesario aquí encontrar unas bases comunes sobre las cuales poder trabajar con garantías de estar bajo la luz de la cotidianidad y de los anhelos de la realidad humana.

Notas:

1. Fundamentos verosímiles, como explicaciones creíbles por presentarse coherentes ante una intención que parte de una lectura de la realidad y por no ofrecer carácter alguno de falsedad.

2. Expresión filosófica usada inicialmente por la Escuela de los eleatas (escuela del sur de Italia, en la región de Elea, cuyo principal pensador fue Parménides de Elea. Los trabajos principales de la Escuela giraron en torno a los fundamentos de la metafísica occidental, por una parte, y al estudio de la relación entre la realidad y la razón, por otra) y que algunos contemporáneos han vinculado al determinismo.

3. Término utilizado por Décio Pignatari en su libro *Semiótica del arte y la arquitectura*, con la intención de introducir una terminología que sustituya las expresiones de uso corriente, procedentes de la lingüística, y que están contaminadas por el signo verbal. Así: “signaje”, en lugar de lenguaje; “signicidad”, en lugar de textualidad, e “intersignicidad”, en vez de intertextualidad.

4. Pignatari, Décio. *Semiótica del arte y la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

5. Aristóteles. *Artes Poéticas*, traducción de Aníbal González. Madrid: Taurus, 1991.

6. Como trama que representa y expresa, como carga significante y como búsqueda artística válida.

7. Muntañola, Josep. *Poética y Arquitectura. Una lectura de la arquitectura postmoderna*. Barcelona: Anagrama, 1981.

5.13 LA OTRA MIRADA

Comentarios sobre la arquitectura de Peter Eisenman

Lucho Rodríguez.
ETSAB, UPC, 1996.

Transcripción: Beatriz Ramírez Boscán.

“ (...) Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía ; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros (...) ”

J. L. BORGES (de *El Aleph*)

Releer la realidad

Es indudable que el conjunto de las expresiones artísticas e intelectuales de estos tiempos, en el cual se halla inmersa la arquitectura, está íntimamente relacionado con la cultura contemporánea y las novedades que en la misma se producen. No podemos dejar de ver que nos hallamos en un proceso temporal sumamente particular, ya que no solo estamos finalizando una nueva centuria, sino que además estamos a punto de vislumbrar un cambio de milenio.

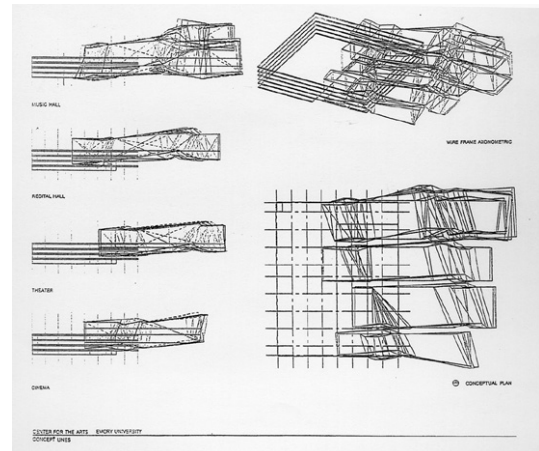
Históricamente esta situación ha suscitado, paradójicamente, un cierto estado de desconcierto, inseguridad, confusión y alteración en las relaciones socio culturales. Este síntoma social es sumamente perceptible en estos tiempos que vivimos, y es más, a mi entender, es una condición propia de la contemporaneidad.



Ahora bien, el arte, entendido como reflejo de la cultura, debería denotar esta condición de contemporaneidad, y en este mismo sentido la

arquitectura. Es precisamente este el punto en que creo que la cultura arquitectónica contemporánea está fallando, ya que son muy pocas las producciones arquitectónicas y los arquitectos que realmente asumen esta condición de contemporaneidad.

Uno de ellos, según mi humilde punto de vista, es Peter Eisenman, y trataré de justificar a través del análisis de una de sus obras esta afirmación. No es posible entender las obras de Peter Eisenman sin entender su pensamiento, ya que si no, y como ocurre muy a menudo, se le suele tildar de formalista.



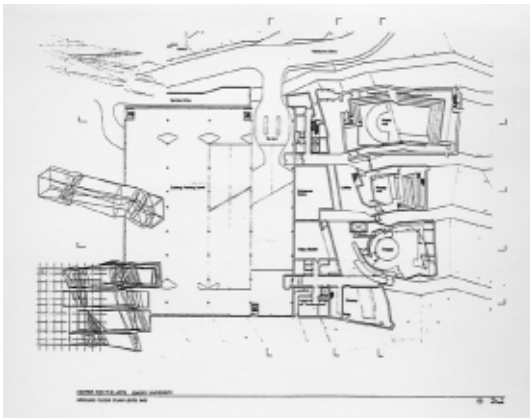
Si bien es cierto que en las obras de Peter Eisenman, la ambición es mucho más importante y muy superior que la obra misma, no puede dejarse de reconocer que la capacidad de redescubrir que la obra posee es maravillosa. La experiencia de ver, de recorrer y de percibir, llevan consigo un constante “redescubrir” y “re-interpretar”. Los símbolos pierden su capacidad cognoscitiva, y hay que reaprehenderlos; de esta manera cada elemento entra en el mundo de lo

doble, ya que posee más de una forma y más de un uso.

Entonces el relato de la obra alcanza un sentido catastrófico, ya que la obra oscila entre la comedia y la tragedia permanentemente. Este constante alejarse de la realidad, para poder volver a releerla desde un punto de vista imposible de alcanzar desde la realidad misma, hace que la obra y el lenguaje que la misma utiliza sean sumamente poéticos.

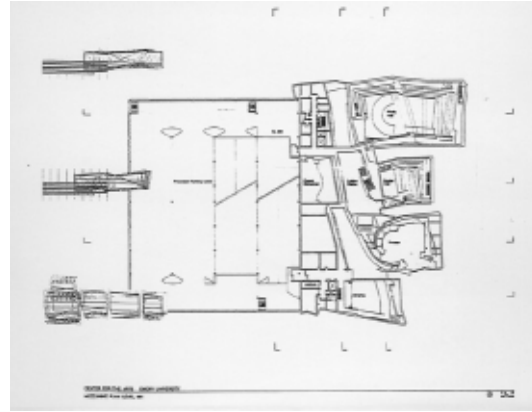
Centro para las artes Emory

Este edificio fue diseñado para la Universidad de Emory, de la ciudad de Atlanta, en Georgia, Estados Unidos.

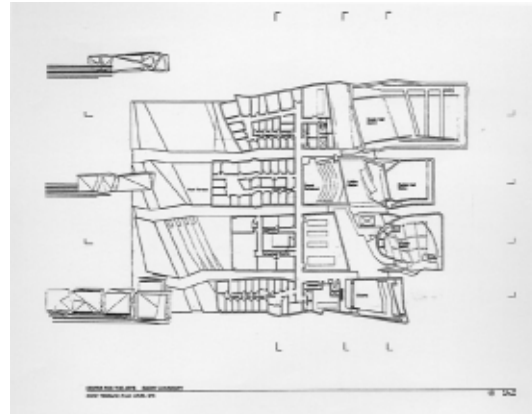


En esta ciudad se celebran los juegos olímpicos de 1996 y también la olimpiada cultural, con lo cual esta ciudad será el blanco de los medios de comunicación mundiales en este período. Además esta ciudad es reconocida como uno de los centros culturales claves del país. Este centro cultural es pues una expresión activa del momento cultural de Atlanta.

En este ejemplo podemos ver cómo se hace una redescipción poética a través de la arquitectura. Por un lado, una fuerte relación entre el edificio y el sitio, ya que el proyecto se genera a partir de la reinterpretación de una deformación topográfica del terreno en donde se implanta y, simultáneamente, por otro lado, un fuerte contraste con la arquitectura circundante a través de los materiales, los colores y las formas. Todo ello da lugar a una doble relación entre texto y contexto.



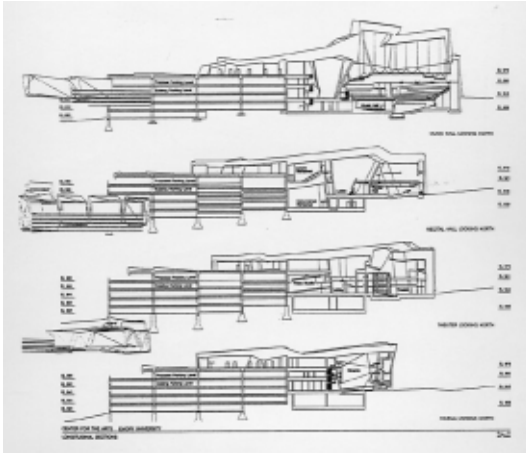
Cada una de las cuatro barras, que contienen un gran salón de música sinfónica, una sala de recitales, un teatro y un cine, fueron concebidos y diseñados de forma independiente dentro de la globalidad y, sin embargo, el resultado es el mismo que en el caso de una exquisita comida compuesta por diferentes elementos, cada uno con un sabor peculiar, armonizados en un único sabor exclusivo de este plato.



El vestíbulo central contiene una maravillosa multiplicidad de formas y funciones como continuidad de un paseo a través de un jardín de esculturas, como separación de las actividades de espectáculo público de las actividades de enseñanza y ensayo, y como un permanente descubrir de formas y variaciones espaciales a través de sus diferentes alturas, puentes, rampas, balcones y escaleras.

En este edificio también se hace presente el proceso de inversión; por ejemplo, en la sala de cine, se altera totalmente la concepción clásica del cine tradicional, por un lado porque habitualmente las butacas se sitúan en un plano perpendicular al de la pantalla y, en cambio, en este caso están en un plano paralelo, y por otro lado, el muro que separa el cine del vestíbulo es

translúcido, con lo cual la proyección puede percibirse desde el vestíbulo pero con las imágenes invertidas.



El argumento de este edificio, y de toda la obra reciente de Peter Eisenman, se basa en concebir la arquitectura como redescrición de la realidad, buscando una nueva relación entre el objeto y el sujeto. Alterando el proceso de relación tradicional entre el objeto y el sujeto, se produce la dislocación del sujeto antropocéntrico, o sea, se intenta separar al sujeto de la racionalización del espacio, ya que no hay una relación entre la visión espacial del diseño bidimensional y la realidad tridimensional.

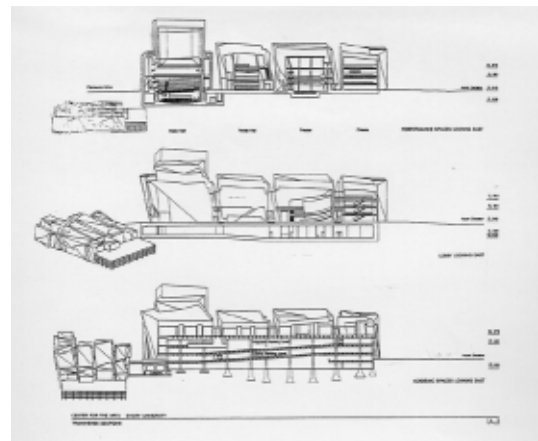
" (...) La mirada más allá, según Maurice Blanchot, es la posibilidad de ver lo que con frecuencia permanece escondido por la visión. La mirada más allá, abre la posibilidad de ver lo que Blanchot llama " la luz escondida en la oscuridad ". No se trata aquí de la habitual dialéctica luz-oscuridad, sino de la luz de la diversidad escondida en lo obvio, de la capacidad de ver esta diversidad, que a menudo está reprimida por la visión, en otra luz, una luz que nunca antes se había visto.

*La arquitectura seguirá estando de pie, desafiando la gravedad, teniendo cuatro paredes, pero estas cuatro paredes ya no deben necesariamente simbolizar el paradigma mecánico, tendrán que ver con la eventualidad de esos "otros" discursos, de esos "otros" significados emocionales del sonido, del tacto y de aquella luz que se esconde en la oscuridad (...) "*¹

¹ Peter Eisenman. *Más allá de la mirada- Peter Eisenman en Bs. As.*, artículos + un proyecto. AAVV, Lucho Rodríguez. Colegio de Arquitectos de Rosario, 1993.

Una mirada diferente

La arquitectura de Peter Eisenman es una arquitectura que trabaja sobre la cuestión de los avances tecnológicos, buscando el significado de la obra a través de un proceso metafórico, pero no en el sentido de una metáfora literal como las banalidades que produce el High Tech, sino más bien en el sentido de lo que Paul Ricoeur llama metáfora viva, donde la metáfora, a través del uso de ciertas ficciones tiene el poder de redescibir la realidad, que generando una fuerte relación entre el proyecto, como texto, y el sitio, como contexto donde el proyecto se implanta, y da lugar a una relación biunívoca donde el uno no tiene razón de ser sin el otro.



Lamentablemente hay mucha gente que piensa que la arquitectura de Peter Eisenman no es más que una elucubración mental y que solamente tiene validez en el campo de las ideas, del dibujo y de la discusión académica.

Yo pienso, sin embargo, que este es un pensamiento sumamente mezquino y erróneo, que solo pueden plantearse aquellos que piensan que la arquitectura es algo establecido, como una especie de dogma, y donde el juego creativo se resume a la composición de sus partes, y no se necesitan ideas nuevas, ni sueños, ni reflexiones, ni visiones ; solo silencio y conformidad.

En este punto no solo creo que se trata de un pensamiento pequeño, sino que además, y lo que es más grave aun, de un pensamiento reaccionario que propugna una especie de dictadura del arte.

Sin poética no hay arte, y la poética está vinculada íntimamente con el pensamiento, y el pensamiento es siempre un camino, es el único camino que nos permite proyectar ideas.



Bibliografía

- Eisenman, Peter:

- “Como casas de naipes” - *El paseante*. Num 8. Madrid, 1988. Pags. 96-109
- “Más allá de la mirada” - Peter Eisenman en *Bs. As.*, Artículos + Un proyecto. AAVV, Lucho Rodríguez. Colegio de Arquitectos de Rosario, 1993.
- “Los afectos de la singularidad” - *A. D.* (volumen 62- N° 11/12). 1992. p.p. 42-45
- “El zeitgeits y el problema de la inmanencia” - *Arquitectura Viva Monografías*. Num.53. Madrid, 1995.
- *Memory Games* - Emory Center for the Arts. Ed. Rizzoli. New York, 1995.

- Moneo, Rafael :

- “Entre opuestos” - *Arquitectura Viva Monografías*. Num. 53. Madrid, 1995.

- Muntañola, Josep :

- *Poética y arquitectura* - Editorial Anagrama. Barcelona, 1981.
- *Retórica y arquitectura* - Serie Arquitectura Perspectivas. Editorial Hermann Blume. 1990.
- *Topogénesis tres* - Editorial Oikos-Tau. Barcelona, 1980.

- Solà Morales, Ignasi :

- “Forma, memoria, acontecimiento” - *Arquitectura Viva. Monografía.s* Num. 53. Madrid, 1995.
- “Cuatro notas” - *El Croquis*. Num.41. Madrid, 1989.

5.14 ANÀLISI: LA POÈTICA DE LA VIL·LA BIANCA

Francesc Rusalleda. Juny 1996

ETSAB, UPC, 1996.

Transcripció: Francesc López Nogués i Beatriz Ramírez Boscán.

La Vil·la Bianca a Seveso (1936-1937)

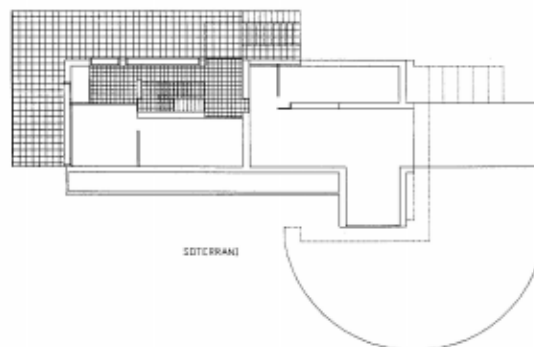
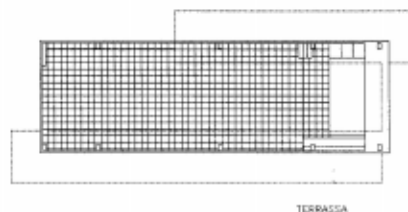
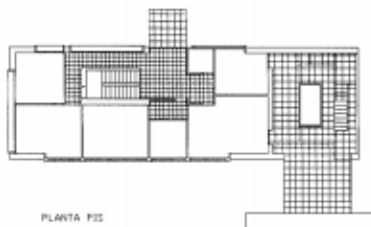
...Trobar el centre és sortir del centre". Baudelaire

Referències poètiques bàsiques: *l'arquitectura i la seva circumstància*

La voluntat decididament moderna de Terragni, digne representant de *l'esprit nouveau*, transgredeix les regles del *Novecento*. El manifest del Grup 7 no significa atrinxer-se en la tradició clàssica, sinó reinterpretar-la des de les tesis modernes. S'anticipa, així, el manierisme racionalista, present des de la Casa del Fascio (1932) fins a l'exercici compositiu de la casa Giuliano-Frigerio (1939). La rigorosa metodologia compositiva emprada en aquests edificis situa la recerca de Terragni a l'avantguarda de la modernitat. I és a la Vil·la

Bianca on es palpa millor la tensió a què està sotmesa l'arquitecte a causa del moment polític i l'elasticitat amb què respon. "*Tensió i elasticitat són dues forces complementàries que fan actuar la vida*", Bergson).

La casa entesa com a *màquina per viure*, referenciada a un context nacional-cultural específic, oposada formalment a la vil·la pal·ladiana i al pintoresquisme, és la *categoria retòrica* que Terragni reivindica constantment. Les referències populistes (pal·lis, palestres i recursos distanciadors), de les quals no vol prescindir, les combat amb les figures de l'exageració i la descontextualització.



Idea específica del projecte

L'argument de l'obra consisteix a dotar de modernitat una forma cúbica clàssica sense anul·lar-la. I també pretén construir una casa per

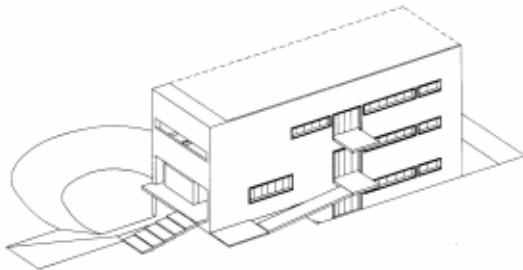
viure partint d'un programa funcional estricte, on l'expressió final ha de mantenir l'esperit monumental clàssic sense renunciar a cap de les conquestes del moviment modern.

Trobem tres estratègies *poetico-retòriques bàsiques*: 1) *mal-leabilitat funcional del terreny*: el terreny s'adapta a l'arquitectura i no l'arquitectura al terreny; 2) *massa irradiant*: una de les variants modernes és la concepció de l'espai-temps d'inspiració relativista (Einstein), oposat a l'espai buit clàssic, estàtic, relacionat amb la caixa volumètrica. La Vil·la Bianca conté i supera el concepte d'espai buit: al mateix temps que la caixa emergeix del ventre de la terra, la fa expandir; i 3) *articulació funcional de volums*: descompon el contenidor cúbic de l'espai clàssic en provocar un gir ortogonal d'una caixa interior. És l'única operació volumètrica realitzada, però és suficient per captar com una acció simple sobre la massa dona al conjunt un dinamisme molt més potent que el derivat dels plans volats.

És important esmentar que les oposicions conceptuals bàsiques de l'espai en Terragni, apuntades per P. Eisenman, són evidents a la Vil·la Bianca. La dialèctica entre l'estructura plana additiva (centrífuga) i l'estructura volumètrica substractiva (centrípeta) és plenament vigent.

Doble forma

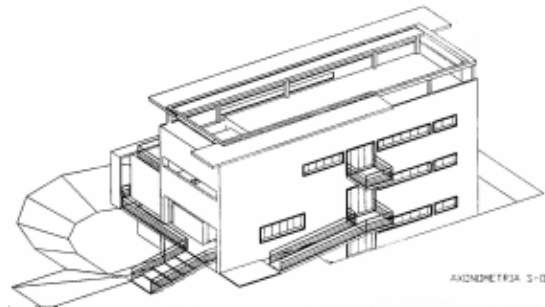
Usa les invariants lingüístiques amb la sensibilitat declaradament moderna i amb la rigidesa compositiva que deriva dels canons clàssics, i ho fa amb absoluta naturalitat, superant la simple paròdia. Vegeu l'estudi de la façana posterior fet per Schumacher, on es descriu l'eix virtual com a predominant, desplaçat respecte del real. O comproveu com la planta manifesta una voluntat de rotació-traslació que el basament s'encarrega de contrarestar. O com Terragni no només manifesta la seva habilitat en l'ús esquemàtic de les proporcions, sinó que supera aquest llenguatge en realitzar una antítesi entre el laconisme de la caixa i l'espai generatriu d'inspiració orgànica.



A la Vil·la Bianca s'usa constantment la

figura retòrica de l'oposició entre forma bàsica i accidents: la caixa s'obre i surt un calaix, es buida i apareix un jardí, s'esquinça i es projecta un pla, es retalla i s'emmarca un finestral... És també fonamental el que no succeeix: la caixa no es desmaterialitza, no perd les arestes... El seu negatiu, la imatge volumètrica pura, és predominant. Tot i que pot descompondre's en plans verticals autònoms i en masses simples.

Certament Terragni fa gala d'un excés de literalitat, de redundància (Quetglas). Això també es manifesta en emmarcar amb un quadre de dimensions proporcionals a la façana l'estar sorgint, recurs ja emprat a la *Casa del Floricultor*. O quan, en comprovar que l'efecte de la rotació-transposició no és prou expressiu, compensa l'acció anterior amb la gran visera que se sobreposa al llarg de tot l'exterior de la terrassa-mirador. D'aquesta manera fixa un pla potentíssim oposat al pla del terra, on Benévolo veu la descomposició cubista quadridimensional. Pla que és present en molts edificis de Terragni, presumiblement relacionat amb un dels gestos més característics del feixisme oficial, que en un altre context podria arribar a ser còmic. L'ús d'elements i figures vernaculars (pòdiums, balcons, viseres, simetries, revestiments petris...) es fa de manera abstracta i fora de context i d'aquesta manera la casa adquireix un efecte de postmodernitat anticipada.



Les llargues tires de finestres dissonants seleccionen les visuals, alhora que reforcen el dinamisme. L'emmarcament de les obertures, conjugat amb la fondària de les dovelles, ajuda a entendre la succió de l'espai volumètric. La vocació planar additiva de la façana del carrer es veu reforçada per la sobreposició dels finestrals volumètrics. Observeu el contrast amb les obertures de la façana lateral. La meitat de la façana posterior i els testers laterals segueixen les referències figuratives del racionalisme, amb finestres estirades sobreposades pis a pis. Les volades atrevides de plans horitzontals i rampes

són les darreres extensions explosives cap a l'exterior.

Les marquesines apareixen cobrint només les parts dissonants, per accentuar-les. Volen més enllà dels límits del quadre. És un aleteig que vol arrencar la casa del terra. És un moviment emergent reforçat al negar els *pilotis* i buidar el terreny al voltant de la casa. En oposició a l'estaticisme del paral·lelepíped tancat, els elements afegits adquireixen un dinamisme esquizofrènic.

Doble funció

Els accidents esmentats no són una ironia, ni una simple adjectivació formal. A la vegada que les marquesines protegeixen les façanes del molest sol baix lateral, emmarquen el paisatge llunyà, assenyalen les penetracions, tallen la pluja a l'entrada i a la terrassa... El quadre que eixampla visualment l'estar connecta els recorreguts exteriors de la casa. Les llargues obertures reparteixen millor la lluminositat i quan són obertes (la terrassa jardí), protegeixen del vent del nord i afavoreixen les vistes panoràmiques... Els itineraris perifèrics exteriors són indicats pels volums virtuals de les marquesines per dotar a la casa d'una àuria evanescent.

Els elements estructurals portants es situen a l'interior dels murs perifèrics. La voluntat de reivindicar el mur, en la seva doble funció estructural i de tancament, com a element identificador de la cultura mediterrània, és una constant que Terragni no vol obviar. Els afegits estructurals de la coberta (pilarets i tensors de formigó armat) se situen en un pla immediatament posterior de la façana, per no distorsionar la imatge cúbica pura.

Un basament esglaonat indica de manera clàssica i simple l'entrada principal, aparentment ben centrada. En l'eix real de la façana del mur, divideix la planta baixa en dues meitats: el *hall* central amb escales i serveis a l'est i l'espai noble a l'oest. Un altre eix, transversal a l'anterior, divideix la casa en dues crugies longitudinals. Aquesta composició rígida es trenca a la meitat NO, mitjançant la rotació dels volums, per donar lloc a l'espai central del menjador.

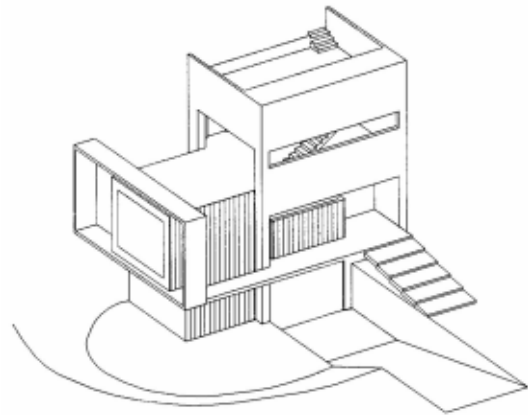
Des del *hall*, la sortida per la rampa posterior gira sobtadament cap a l'oest per buscar

el jardí lateral. Aquest gir es produeix sota les làmines que desafien la gravetat.

La posició de l'escala interior és centrada i no s'adossa a la façana. L'escala obliga a recórrer part del perímetre interior de la casa per accedir a les dependències orientals, tot seguint les visuals de les finestres allargades.

El gran balcó se situa al centre virtual de la façana posterior. La façana del carrer l'ocupa la sala de banys, en una clara inversió funcional. Descontextualització d'elements simbòlics una altra vegada.

Es repeteix la sortida al jardí per la rampa graonada des de l'estar. A ponent s'obre veladament la terrassa jardí inferior sobre l'estar, fruit d'una compensació de volums. Aquesta terrassa es constitueix en galeria d'estiu semiprivada dependent del dormitori principal. A la vegada és un vestíbul qualificat de la gran terrassa-mirador (espai simbòlic de domini); no s'arriba des d'enlloc més al mirador, perquè en el transcurs del projecte es va suprimir l'extensió de les escales principals al terrat.



Veiem que els itineraris funcionals coexisteixen amb itineraris forçats, ritualitzats. Això ens mena a atendre l'estructura antropològica subjacent que hem apuntat al començament en parlar del centre desdoblant a la planta baixa, en què els itineraris es creuen en un sistema capil·lar que fa reeixir amb força la doble articulació (funcional i formal) de l'espai d'estar-menjador. A la planta del pis, la delicada terrassa, sobreposada a l'espai anterior, desplaça

definitivament el centre d'interès simbòlic cap a

No deixa de sorprendre'ns la claredat d'idees de Terragni i les contradiccions a què es veurà sotmès en la seva obra. O com es produeix una escissió entre concepte i forma que es constitueix en espurna creativa:

ponent.

“El sentiment clàssic monumental, en el sentit pur d'actitud de l'esperit, haurà de ser el fonament de la inspiració arquitectònica, fins i tot en les formes modernes i funcionals”.
(Terragni)

5.15 EL PARQUE GÜELL

Mónica Sánchez Pineda
ETSAB, UPC, 1996

Resumen y transcripción: Elsa Inzunza

Introducción

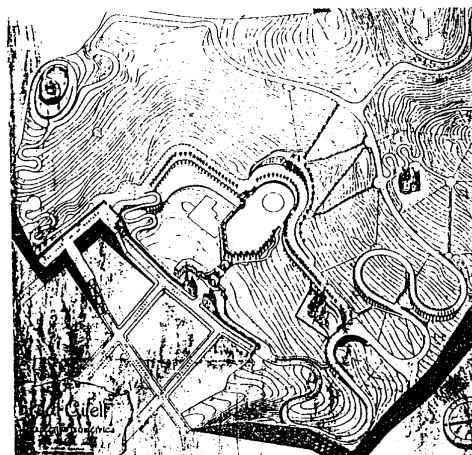
En este trabajo se hablará del templo dórico del Parque Güell, pues este es el elemento que ha causado más polémica en las críticas, ya que algunos autores dicen que con esto, Gaudí desvirtúa por completo el sentido de lo que es la arquitectura, posiblemente por lo caricaturesco o fantasioso que este se presenta ante cualquier espectador. Sin embargo, y bajo un punto de vista muy personal, esta aparente ingenuidad (en contraposición con su fuerte complejidad) es justo lo que induce o invita a la acción de indagar sobre su confuso significado.

Como sabemos, para Gaudí *ser original* (creativo) significa “*volver al origen*”; así pues, para este proyecto se remonta al estudio del griego más arcaico (dórico) y se aleja por completo del academicismo con la intención de retomar el origen de las relaciones sin las contradicciones y confusiones que este último ofrece. Por otro lado, Gaudí, por su misma personalidad, involucra el sentido de lo sacro en casi todas sus obras, generando mitos y ritos, que el mismo usuario puede intuir aunque no lo perciba. A esto, hay que sumar la necesidad de la sociedad catalana de la época por encontrar un mundo personal (original), “*la tierra*”, como lo definiría Juan José Lahuerta. Estos son los motores principales de este trabajo, si lo relacionamos con la idea de la sociedad griega como generadora de nuevas relaciones sociales.

Eusebio Güell pasa a ser uno de los principales promotores de esta iniciativa social, al proponer el Parque Güell como “recinto de la ciudad”. El interés cultural de Güell posiblemente lleva a Gaudí hacia la interpretación del Templo del Apolo en Delfos como punto de partida para el proyecto de este “recinto de la ciudad”. No podemos negar que Gaudí tomara a Güell como el puente entre él y el contacto con la sociedad, con lo que la obra adquiere una correlación y yuxtaposición de personalidades y situaciones, que

da más alcance a su lectura.

En el libro *Gaudí. Arquitectura, ideología y política*, Lahuerta atribuye el fracaso del Parque Güell, como conjunto habitacional, a la fuerte personalización de la obra, sin que esta deje margen a la apropiación del lugar o bien a un diálogo democrático. Al ver esto, empecé a dudar si la obra podría lograr o no la poética pretendida, ya que, si consideramos que para ello necesitaría involucrarse en un rol lógico, estético y ético, este último punto podía ser contradictorio. Sin embargo, este juego de contradicciones de lo público–privado, etc., me mueve a intentar encontrar el contenido poético de este lugar.



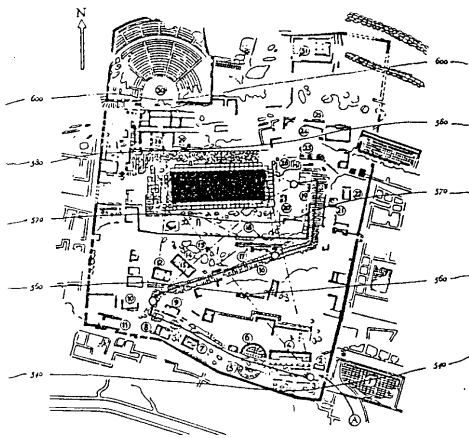
Planta del Parque Güell

Análisis poético

En el templo dórico del Parque Güell, Gaudí presenta su poética por medio del *elemento convencional*, en donde, a través del mito griego, pone en juego el doble uso y la doble función. En

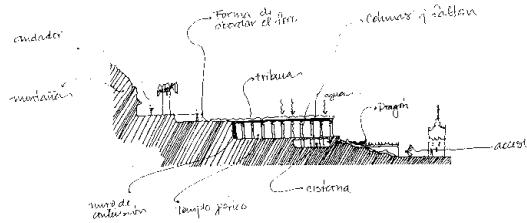
base a ello se generan los puntos siguientes:

1. En la arquitectura griega la norma de un trazado era la visión estructural partiendo de un macizo. Gaudí toma este concepto no solo para la estructura de cada uno de los elementos arquitectónicos del parque, sino también para la estructura general, ya que el templo por sí mismo se presenta como un macizo (diferente hasta en apariencia) en contraposición con el resto del contexto. Sin embargo, es el elemento que da sentido al conjunto y lo ordena, no solo por su representación mítica organizativa (como veremos más adelante), sino porque en él confluyen todos los recorridos y es tanto el punto de acceso como el punto final del recorrido.

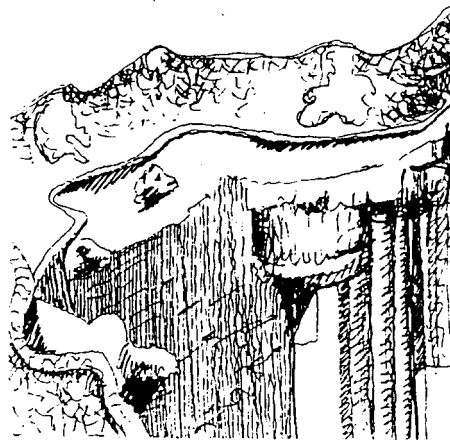


2. Los recintos sagrados de los griegos se generan en la cima de una colina y sus templos son considerados el centro de la ciudad. El recinto de Delfos se extiende sobre una colina; en su centro se encuentra el templo de Apolo y más arriba, en la parte noroeste, el teatro. El Parque Güell, aunque no es un recinto sagrado, juega con la referencia mitológica del templo de Apolo para involucrar nuevas relaciones. Gaudí basa su poética en una serie de inversiones; por ejemplo, invierte el templo dórico y lo sitúa no en la cima del monte, sino insertado en él, y además el teatro está encima del templo, aunque en realidad está sobre él. Con esta actitud, Gaudí fusiona el doble uso y la doble función de este templo por medio del elemento unificador, que en este caso sería el techo del templo o la base del teatro. Aunque como vemos, forman un solo elemento, Gaudí lo niega, pues al estar en el teatro no se percibe el templo, y

viceversa. Esta unión teatro-templo se desdobra como el punto principal de reunión social, y así puede ser considerado el recinto principal, que ofrece nuevas relaciones (el objetivo de la sociedad griega) a esta pequeña "ciudad jardín", como ha sido definida hasta el momento.



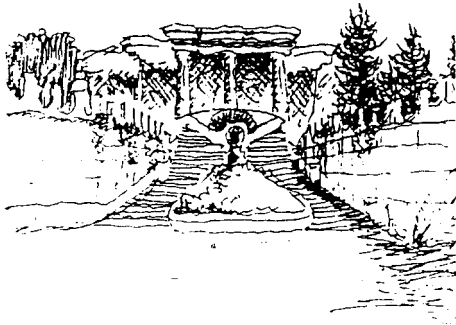
3. El templo de Apolo tenía una cubierta de madera y tejas de barro, que contrastaba con el macizo de su estructura inferior (o columnas).



Gaudí, aunque no diseña una cubierta tal como es entendida por el discurso griego, hace la mimesis de ella a través del contraste que tenía la cubierta con el resto de la estructura. Es decir, vuelve al origen de aquella teja con la utilización "en bruto" del material original de la misma. Así pues, utilizando la retórica de la arcilla y la organicidad del banco, logra una cierta impresión de blandura, en contraste con el macizo de la estructura; pero la arcilla además tiene un doble uso y función ya que, al contraponerse al sistema constructivo, da pie a la filtración de aguas fluviales para la cisterna. Ahora bien, si pensamos en la masividad que el templo adquiere por el cambio de proporción en sus

columnas y la contraponemos a la blandura de su cubierta, se define, por un lado, la separación de usos y funciones y, por otro lado, la base de un surrealismo como función estructural de una ficción.

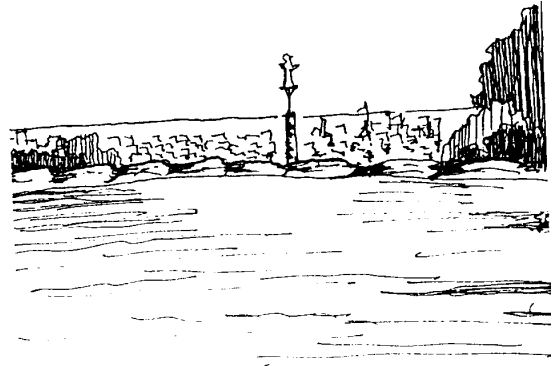
4. *En el recinto de Delfos, se llega del acceso al templo de Apolo a través de la Vía Sacra, que está llena de ofrendas y donaciones.* Los puentes y estructuras del parque podrían simbolizar esta vía, aunque no llevan de un lugar a otro, sino que retornan al mismo lugar (teatro-templo), resaltando la presencia del templo. Por otro lado, el zigzag del banco mimetiza la presencia de la Vía Sacra, ya que, aunque no es tal vía (en cuanto a la acción de recorrer), establece la conclusión de este recorrido por medio de la acción de sentarse, lo cual le da un doble uso y función. La retórica empleada para el decorado del banco tiene una expresión mítico-emotiva, pues el propio material (doméstico y de desecho) que lo compone podría ser la analogía de las ofrendas hechas en el flanqueo de la Vía Sacra de Delfos.



5. *El teatro de Delfos se encuentra de cara al Mediterráneo y dominando el paisaje.* En el teatro del Parque Güell, Gaudí genera su poética a través de la negación de este principio visual del templo de Delfos, ya que, aunque por un lado abre la vista de cara al mar, por el otro invierte el sentido del escenario de cara al mar y la tribuna de cara a la montaña. La considerada tribuna (aunque en realidad es solo una explanada) propone una función opcional, al igual que el andador y la cara de la montaña, utilizadas como telón de fondo para formar el escenario. Con ello, Gaudí logra nuevamente más variaciones en su uso y función.

Podemos ver que otro proceso semiótico utilizado por Gaudí se hace evidente si consideramos que Barcelona, hasta hace pocos años, vivió dando la espalda al mar. Por otro lado,

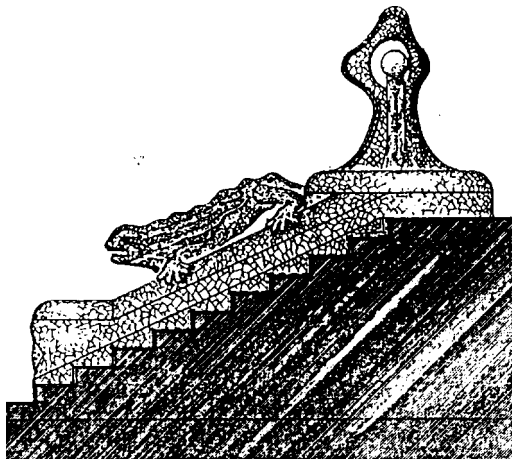
el hecho de tomar la ladera de la montaña como escenario representa la insistencia de buscar "la tierra" ya mencionada. De vista al mar, utiliza las torres de los pabellones de entrada como puntos de isotopía, ya que, por ejemplo, los signos que se representan en sus cúspides (la cruz) no son más que la representación de la cultura del momento; es un volver al tiempo y al espacio actuales, en la identificación de unidades.



6. Como vemos, el argumento empleado hasta ahora por Gaudí está basado en el elemento convencional del recinto de Delfos. Junto a ello, yuxtapone al templo dórico del Parque Güell la presencia del mito original que da sentido a la misma organización de Delfos, con lo que desdobra mucho más las posibilidades de su poética. Como una posible interpretación del templo de Apolo de Gaudí, me permití tomar un escrito de Juan Bassegoda Nonell:

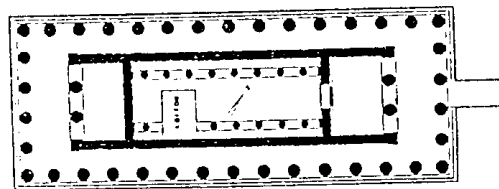
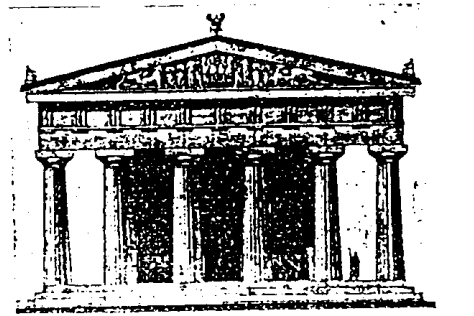
“Según la mitología griega, Apolo, el dios solar, venció a la serpiente o dragón Pitón y, después de darle muerte, lo enterró bajo el punto central del templo o santuario que se estableció en Delfos, al pie del monte Parnaso. Pitón es considerado el protector de las aguas subterráneas y su figura se asocia a fuentes y manantiales.. por lo tanto, no es excesivo pensar que el pórtico dórico del Parque Güell es una transcripción del Templo de Delfos, bajo el cual ha sido enterrado Pitón, protector de las aguas subterráneas que brotan de la cisterna situada bajo el porticado por la boca del dragón cerámico de la escalera. Solamente restaría por centrar la figura de Apolo, que podría asociarse con Eusebio Güell (o Gaudí, por el control de la historia)” (1)

Esto nos da pie para la búsqueda de un doble uso y función:

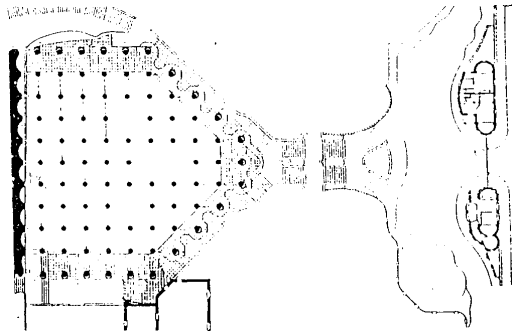


En relación con lo anterior, podemos decir que es a través de la ficción griega como Gaudí intenta poner lógica a la relación de los elementos que constituyen la parte central del Templo, en la que además se ubica una necesidad funcional (cisterna captadora de aguas), aunque no se muestra tan evidente. Por ejemplo, las columnas que soportan el teatro filtran el agua a la cisterna, insistiendo en el mito de "fertilidad" del concepto original de las mismas; el único elemento evidente para la interpretación de esta ficción es el dragón, ya que Gaudí invierte la presencia de este al exterior en forma de surtidor, con lo cual sugiere una lectura más. Aunque el dragón originariamente sería la *bestia* protectora de las aguas subterráneas y del recinto, el juego de expresión retórica empleado para su apariencia (lo indefenso), lo pone en entredicho, lo cual genera una duplicidad de lectura. Estas deformaciones, que Gaudí marca en todo el templo a manera de exageración, hacen entender lo uno y lo otro, es decir, el contrasentido de lo que no es.

7. El templo de Apolo en Delfos es un edificio con muros por los tres costados. Aquí hace una inversión abriendo tres muros y cerrando uno, aunque este último es en realidad, de contención o bien de la misma piedra de la montaña.



8. El templo de Apolo está comprendido por dos espacios, la columnata exterior o porticada y la nave interior cerrada por tres muros. Esta, a su vez, contiene tres espacios interiores más, uno central y dos con orientación uno al norte y el otro al sur; además el central contiene otra agrupación de columnas. Gaudí, en el templo del Parque Güell, no ofrece tal disposición del pórtico y del espacio interior cerrado aunque, por la multiplicación de las columnas y la supresión de algunas, abre tres espacios interiores y logra su poética, basada en la inversión de relaciones, ya que estos espacios vacíos no contienen columnas, aunque están contenidos por ellas. Por otro lado, los muros de la nave central del citado templo dórico se ven trasladados a los muros de la misma cisterna, la cual contiene, como en el templo de Delfos, algunas columnas. Ahora bien, la nave central de aquel templo (Apolo) era el elemento contenedor (de aquel grupo de columnas interiores) y, aunque aquí se presenta como el contenido del terreno (o cisterna), sigue siendo el "contenedor de las aguas".



En resumen, Gaudí, al suprimir las columnas antes mencionadas, logra definir otros espacios (foros), los cuales además marcan la localización de la cisterna y el centro del parque. Finalmente, la multiplicación de situaciones que giran alrededor de este centro lo hacen responsable del habitar, construir y diseñar.

Notas

1. Bassegoda Nonell, Juan. *L'estudi de Gaudí*, p.149. Barcelona, 1994

Bibliografía:

- Martiensen. *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Ed. Nueva Visión, 1958.
- *Guide de Delphes*. Le site. École française d'Athènes. Sites et monuments VII. Atenas, 1991
- Berve, Helmut, Gottfried Groben, y Max Hirmer. *Templos y santuarios griegos*. México, 1966.
- Bassegoda Nonell, Juan. *El gran Gaudí*. Barcelona, 1989.
- "L'estudi de Gaudí". Selección de artículos publicados en la revista *Temple*. Barcelona, 1971– 1994
- Lahuerta, Juan José. *Antoni Gaudí. Arquitectura, ideología y política*. Madrid, 1992.
- Martinell, César. *Gaudí. Su vida, su teoría y su obra*. Barcelona, 1967
- Torii, Tokutoshi. *El mundo enigmático de Gaudí*. "Cómo creó Gaudí su arquitectura", tomo Y. Madrid, 1983.
- Tarragó, Salvador. *Antonio Gaudí*. Barcelona 1991.
- Guiedon-Walker, C. *Park Güell*. Barcelona, 1966
- Muntañola, Josep. *Poética y arquitectura*. Barcelona, 1981
- Muntañola, Josep. *Comprender la arquitectura*. Barcelona, 1985.
- Muntañola, Josep. *La arquitectura como lugar*. Barcelona, 1974.
- Muntañola, Josep. *Topogénesis I y II*. Barcelona, 1978.
- Muntañola, Josep. *Retórica y arquitectura*. Madrid, 1990.
- Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona, 1974.

Como punto final

La poética de Gaudí (que podemos relacionar con la complejidad y la contradicción, tan mencionadas por Venturi) realmente es muy difícil, sobre todo poder dar unidad a la ficción empleada, pues esta es un ir y venir de situaciones a lo largo del tiempo que controlan todo movimiento hasta sus últimas consecuencias.

Considero que existen muchos más puntos por definir en relación con este templo y teatro, pero cada situación se desdobra continuamente, lo que hace que la lectura sea suficientemente compleja como para poder abarcarlo todo.

Así pues, por lo menos espero haber tratado uno o dos puntos que den la pauta para continuar en un futuro.

Ilustraciones:

| | |
|-------------------------------|---|
| Atenas: | Dibujo de la autora |
| Planta del Parque Güell: | Reproducción del plano original de Gaudí |
| Planta del recinto de Delfos: | Ilustración de <i>Templos y santuarios griegos</i> de Helmut Berve, México, 1966. |
| Cubierta del templo: | Dibujo de la autora. |
| Eco morfológico: | Salvador Dalí, 1936 |
| Vista del teatro a la ciudad: | Dibujo de la autora. |
| Vista del teatro: | Archivo de la Cátedra Gaudí. |
| Croquis general: | Dibujo de la autora. |
| Vista frontal del templo: | Dibujo de la autora. |
| El dragón del templo: | Cátedra Gaudí. |
| Planta y corte del templo: | Ilustración de <i>Templos y santuarios griegos</i> de Helmut Berve, México, 1966. |
| Planta del templo: | Reproducción del plano original de Gaudí. |

5.16 A CASE STUDY OF HANSELMANN HOUSE

Wei-jen Wang
University of California, Berkeley

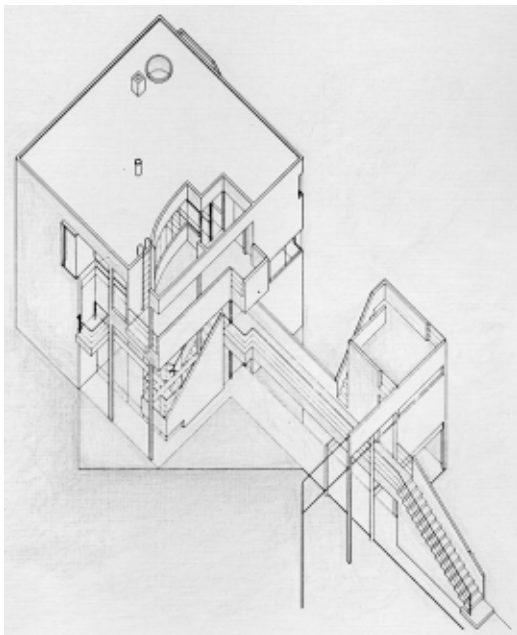
Transcripción y resumen: Jorge Bilbao Galdona y Beatriz Ramírez Boscán

1. Background

Hanselmann House, designed by Michael Graves in 1967, which was published together with other works by Eisenman, Gwathmey, Hejduk and Meier in 1974, was later characterized as “New York Five” or “Neo-Corbuism”. This was ten years right after Venturi’s statement on Postmodernism.

2. Structure of Analysis

| Ethos (Character) | Dianoia (Concept) | Mythos (History) |
|----------------------|----------------------|---------------------|
| Poetics- | | |
| ----- | | |
| Rethorics | | |
| Basic idea | Strategies | Figures |



3. Poetics

A white and semi-transparent structure contrasting itself with neutral landscape reenact the classical theme of Greek rationalism. This house,

with ritual passage leading toward the building front, evokes the image of a Greek temple.

The structure, with a strong implication in “cubes and the transformation of cubes”, leads us to a new experience of illusion geometrical manipulation. The intricate play of cubes, cut-out cubes implied, an orthogonal grid and a diagonal grid with cubes on them is one of the major drama of this project. The South-East fenestration of the main cube, i.e. the House, with the boundary of the cube collapsed into several layers of definition which creates a new element between the interior and the exterior.

The mural, an element of a very expressive and colorful nature indoors, is strong contrasted with the purity of the interior. The motifs of the mural, reflected in several design features, seem to suggest a metaphoric dimension in this work.

4. Mytho-Corbuism and Neo- Corbuism

This building, characterized by a style of Neo-Corbuism, shows a distinctive Corbusian language. The main Corbusian themes include:

- The liberation of wall from columns, which created a style of free plant, free elevation, horizontal window, free standing columns, etc.

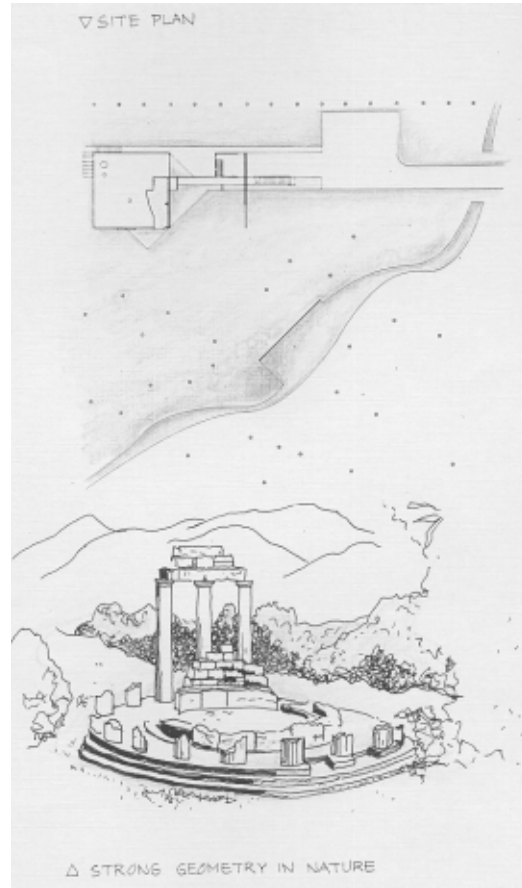
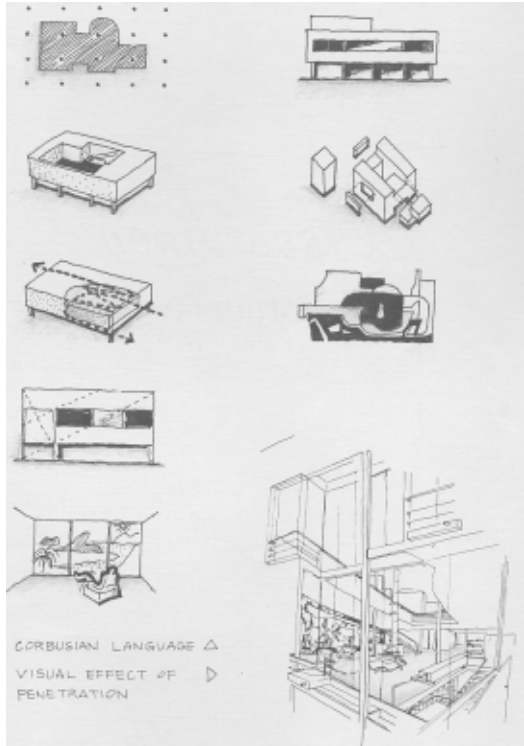
- The concept of cubism, which explores a new space-time relationship, i.e. a dynamic experience of observing an object through movement in space over time. The curvilinear line of Le Corbusier’s works is a result of such subject matter as guitars, pianos and pipes in cubism painting.

- The expression of the elasticity of concrete and the effect of its shadow.

- The industrial image of airplane and ships, the double height space, the roof garden, etc.

- These themes were adopted by the New York Five and transformed into a new version. Abandoning the expression of concrete material in favor of concrete material and using similar language, these architects created a new style which

was characterized by a sense of slickness in white color, intensive manipulation of indoor-outdoor interaction and the visual effect of vertical layering.



(2) Cube and Transformation of Cubes

The theme of cube and transformation of cubes includes:

-Two cubes; the smaller cube miniaturizing the main cube, satisfied the needs of separating the client's activity from the family life. The studio (smaller cube), as a recapitulation of the form of the Greek Temple of Propylean (large) and Nike Aptera (small), in Athena Acropolis, and also reminds us of Le Corbusier's design for Dr. Carrutchet at La Plata, Argentina (another model Grave acknowledges), which likewise separates the client's office from the main house.

-The cut-into and project-out of cubes; the drama of the main space is a transformation of cube achieved by opening up the major proportion of the East & West sides, intensified by the enclosure of the other two walls. These manipulations create a rich visual experience of layering & dramatic effect of light & shadow and an ambiguous partition between the interior & the exterior.

5. Dianoia and Ethos

(1) Greek Rationality:

The theme of Greek rationality in this work includes the following concepts:

-Strong geometry in nature, which was achieved by using of geometrical cube and was intensified by the contrast of white in green site:

-Ritual (prolonged entrance, ascending and progression) which was achieved by the arrangement of stair and bridge with penetration of the vertical wall during the entire process. These remind us of the procession from the profane to the sacred spaces of the Athenian Acropolis;

-Frontality, which was achieved by the perpendicular relationship of the entrance bridge to the front façade.

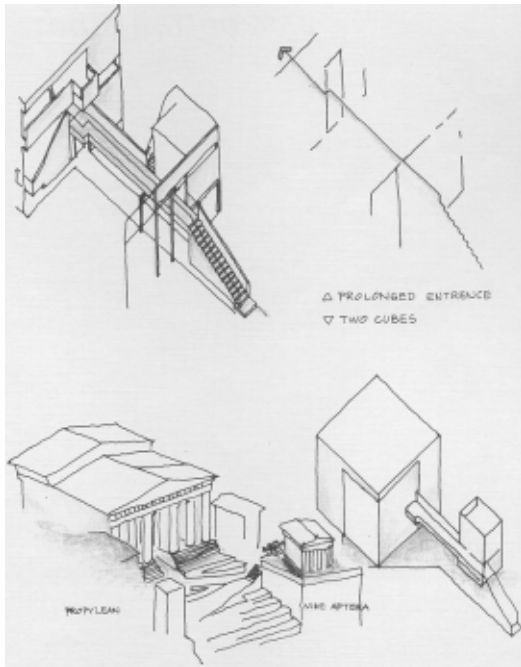
-The implication of cubes; the main cube, the smaller cube, and the cube of the void are implied by wall, rail, horizontal panel, the paving and the positioning of these cubes responding to the concept of solid & void.

(3) Two Grid Systems

The theme of the two grid systems includes:

-Two grid systems & one cube; the concept is created with the orthogonal system orienting toward the access and the diagonal system orienting to the river. The reconciliation of the two colliding grid systems is achieved by rotating part of the diagonal grid system to echo the orthogonal grid system.

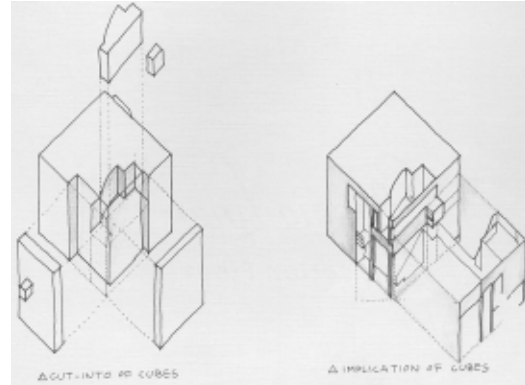
-The diagonal paving; all of the paving's grid in transitional space is oriented toward the diagonal system, manifesting a very obscure intention which remotely reminds us of the grid system orientating to the river. These also represent the difference between the indoor family activity (diagonal).



(4) Mural as a Metaphoric Dimension

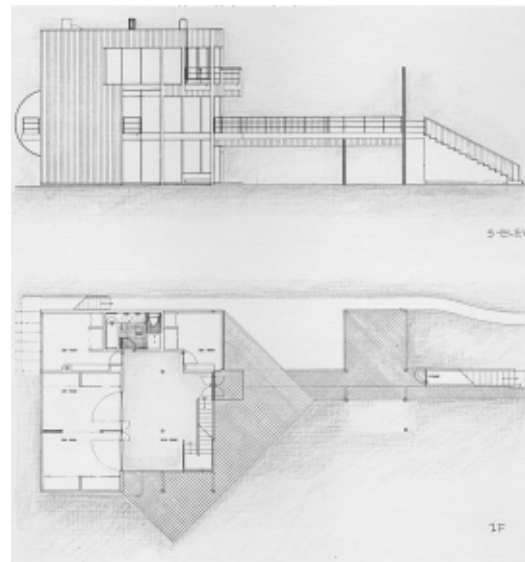
The expressive and colorful mural in the living room reveals the architectural origin & intention (the two grid systems, curvilinear lines of

Juan Gris' painting, and the nature) in an obscure way, which, together with the curve of walls present in several places, adds a new metaphoric dimension to this work.



(5) Articulation of Movement

The articulation of movement, as another major theme of Corbuisim, can be observed in the accentuated arrangement of the bridges and stairs both indoors and outdoors.



The poetics of this design is further intensified by a prevailing theme of the concept of contrast which is summarized in the following:

- (1) geometry (reason) vs. nature (unreason)
- (2) main cube vs. miniature of cube
- (3) orthogonal system vs. diagonal system
- (4) solid cube vs. void cube
- (5) frontality vs. rotation
- (6) elevation enclosure vs. elevation penetration

5.17 BIBLIOTECA PÚBLICA JOAN MIRÓ

El reflejo vibrante y eterno de la imagen

José Gabriel Bettín Vallejo

ETSAB, UPC, 1996

Transcripción y resumen: Jorge Bilbao y Florentino Alva

Introducción

Comenzar por entender la poética en la arquitectura es una ardua labor intelectual a la cual no estamos acostumbrados los jóvenes de hoy. La Academia nos ha negado ese derecho impartiendo su formación estructurada en principios netamente técnicos y formales. Una larga lista de estilos y pautas, escuelas y corrientes arquitectónicas conforman el vademécum del arquitecto común y le impiden descubrir la inmensa dialéctica de la arquitectura.

La ciudad se ha convertido en un “contenedor” de edificios y espacios vacíos, un juego constante de formas y modelos que no satisfacen las necesidades de los usuarios y confunden a los ciudadanos. Hay, sin embargo, claros ejemplos destacables que como joyas finas, relucen con luz propia entre el caos reinante.



Al plantearnos el reto de analizar poéticamente una obra arquitectónica contemporánea, he dejado que sean los sentidos y las sensaciones físicas y también espirituales las que me lleven a encontrarlo; no es tarea fácil, lo sé, pero el curiosear por los rincones de esta interesante ciudad y seguir itinerarios diversos, agudizando los sentidos y descubriendo el universo retórico que encierran

muchas obras, desvela un panorama nuevo de la arquitectura como símbolo y memoria histórica del lugar.

En uno de esos muchos recorridos, caminatas siempre despreocupadas y didácticas, llamó mi atención la mancha verde de un parque nuevo y atractivo. La figura escultórica que lo preside, obra del genial artista catalán Joan Miró, *Dona i ocell*, hito contemporáneo de la memoria colectiva de la ciudad en medio de un espejo de agua que duplica su cromatismo y da movimiento vital a las formas del tradicional “trecadís” catalán. El bien planificado bosque de pinos y palmeras africanas, los cipreses mediterráneos y las distintas terrazas y caminos me llevaron finalmente hacia el pequeño pero interesante edificio del que hablaré brevemente:

Historia

Los recintos destinados al cuidado y al almacenamiento de libros surgieron hace siglos y ya la antigüedad contaba con una de las más grandes bibliotecas -la de Alejandría- fatalmente destruida e irrecuperable.

El reciente acceso del “pueblo” a la cultura ha incrementado este tipo de edificios y muchos de ellos han creado un estilo arquitectónico propio, rígido y funcional, interesado más en la comodidad del usuario y en la seguridad de los libros que en el simbolismo poético que conlleva.

La ciudad de Barcelona ha estado desde siempre ligada a las corrientes culturales del momento, ya sea por su ubicación geográfica o bien por su conjunto de intelectuales universalmente reconocido. Ha sido un cruce de caminos del arte y la literatura. Aquí han llegado ecos del pensamiento antiguo y han prosperado corrientes artísticas novedosas y puntas de lanza en las nuevas tendencias e ideologías del pensamiento.

Ha sido Barcelona el “catalizador” y el “tamiz”, por llamarlo de alguna manera, del intelecto humano. Desde Barcelona han emigrado las ideas artísticas y las corrientes literarias más representativas de los últimos años.

El crecimiento de la ciudad y, con ella, el de su población, sobre todo escolar, ha inquietado a los dirigentes y ha fomentado el acceso a la cultura a gran parte de la sociedad.



En la década de los ochenta la ciudad experimentó uno de sus mejores momentos urbanísticos y arquitectónicos. La reubicación de la industria y la rehabilitación de muchos espacios que antiguamente se encontraban en los extramuros de la ciudad y que, con el paso de los años entraron a formar parte del denso entramado urbano del Eixample de Cerdà, mantuvieron y fomentaron el deterioro urbano: redes ferroviarias y estaciones del tren, fábricas, matadero municipal, mercados, puerto, zona industrial, etc. Ello generó una serie ingente de grandes espacios y planteó un reto a los arquitectos urbanistas y diseñadores.

Uno de estos singulares espacios: El Excorsador, localizado en el extremo sur del Eixample fue sin duda un importante hito espacial y un futuro punto de renovación urbana. Con la convocatoria de un concurso para el diseño y la ejecución de un importante parque se dieron los primeros pasos en esta gran inversión social.

La propuesta

Proyecto: Beth Galí, Màrius Quintana y Antoni Solanas, arquitectos.

Dentro del parque se destinó un pequeño espacio ubicado en el extremo norte y paralelo a la calle Vilamarí con consell de cent. ¿Qué hacer entonces ahí? ¿Qué servicio cultural

podría ser útil a la población vecina compatible con el parque?

Muchos de los usuarios de un parque buscan la tranquilidad y la comodidad para leer el diario, un libro o quizás hojear una frívola y ligera “revista del corazón”. Un parque, sin duda, es un buen lugar para ello, pero no cumple con todos los requisitos necesarios para realizar satisfactoriamente esta labor. ¿Cómo aislarse acústicamente del ruido ciudadano y cómo gozar, a la vez de la paz que inspira la naturaleza... y la concentración necesaria para el estudio y la lectura?

Un bosque, el agua y el espacio libre. Un usuario, una necesidad y una idea.

Las bases firmes sobre las cuales se ha de construir un proyecto finamente desarrollado por el talento creador de los arquitectos.

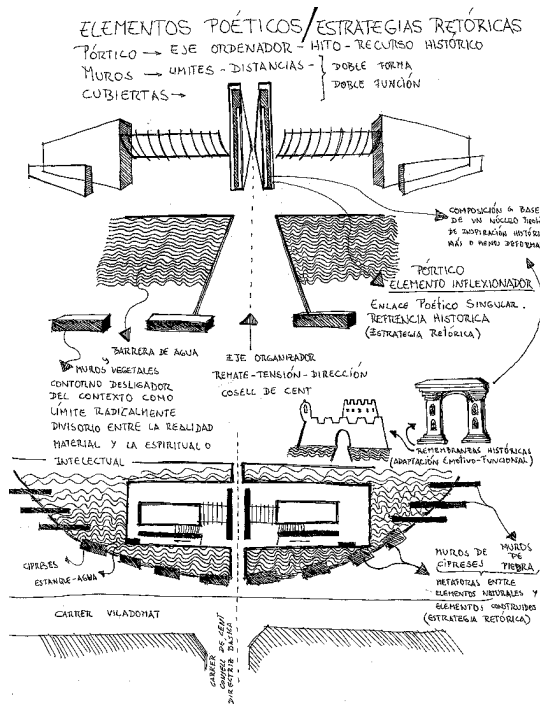
Partir de la base de ofrecer el recinto apropiado, cálido, acogedor, luminoso, funcional y moderno, locuaz, atractivo, vital, brillante, vibrante, discreto, audaz, capaz, joven, nuevo, generoso, transparente, cristalino, liviano, pesado, agresivo, oscuro, claro, cotidiano, eterno, cercano, fugaz, lejano (figurativo y conceptual).

Imágenes para la memoria colectiva

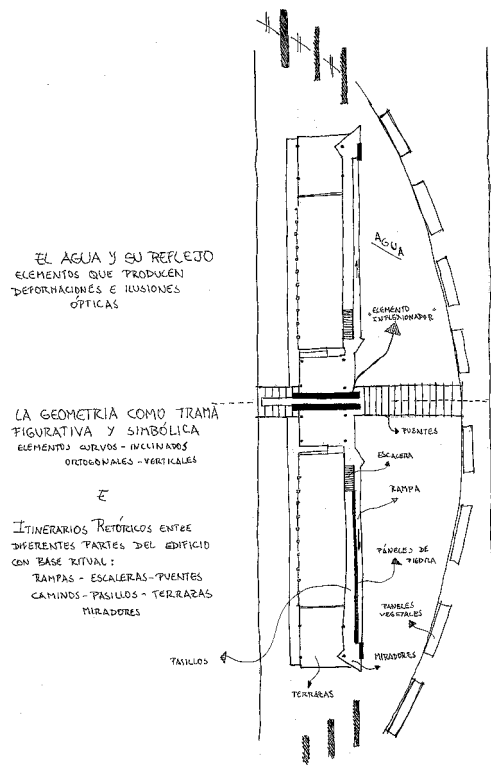
El redescubrimiento del verde -campo en la ciudad-, el goce intelectual de vivir el parque, se ve de pronto interrumpido por un paréntesis en el camino y la aparición repentina del edificio. El agua como una perífrasis retórica nos lleva con la mirada a captar toda su unidad formal y conceptual.

El diálogo semántico entre los planos, curvas y líneas, vacíos, reflejos, luces y sombras, prolepsis del pensamiento, nos conduce, indiscutiblemente, hacia los libros, las palabras y conceptos, las hojas de papel y los volúmenes ya encuadernados y alineados.





El mimetismo incomprensible en una fachada y la evidente exhibición en la otra cara del edificio, con la duplicidad del volumen, fruto de su reflejo en el agua; el brillo y el destello de colores antagónicos y el contraste formal con el contexto y las frecuentes antítesis e interacciones.



La alegórica puerta de acceso. La anáfora de volúmenes y planos y la peculiar conglobación entre los dos volúmenes: el infantil y el de adultos. Y los neologismos funcionales de una práctica biblioteca.

Todo esto lo captamos poco a poco y con mayor claridad si el acercamiento es paulatino.

Forma y función intrínsecamente unidas

Al cruzar el puente por el que se accede a la entrada principal -entrada que no es entrada- nos desligamos del mundo material y rutinario -la realidad- que abandonamos de momento en la calle Vilamarí y nos internamos en el mundo intelectual. Ese paso lo damos lentamente por medio de elementos conceptuales muy fuertes -una arquitectura llena de simbolismos y mensajes.

Cada lámina del puente simula renglones y cada vacío entre ellas, su unión.

El agua que separa estas dos realidades humanas paralelas, la realidad material y la espiritual, es también su enlace conceptual. La sabiduría resguardada, aislada, aparentemente impenetrable, en infranqueable.



El pórtico de acceso se nos presenta incomprensible -ilegible- a primera vista y más bien parece un elemento escultórico. Dos planos verticales y muy esbeltos y altos simulan libros colocados verticalmente como archivados en una estantería. Dos aberturas los perforan les dan ligereza y les producen sobre sus planos una interesante vitalidad gracias al movimiento de su iluminación, luz y sombra, a lo largo del día.

Orientar y llamar la atención, separar y unir los dos bloques de bibliotecas y permitir la transparencia visual entre el espacio urbano y el

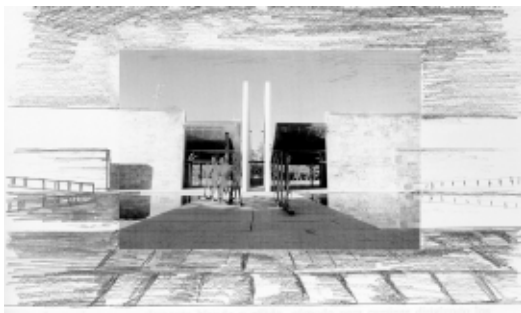
parque al fondo, remate visual de un largo eje vial marcado por la calle Consell de Cent. Este elemento de enlace a la vez reúne y alberga, protege, dirige y orienta.

La reja, puerta de seguridad, poéticamente rica en imágenes y significados, nos sorprende; su carácter escultural y la utilidad de su función contrastan con la “pesadez” de la fachada pero permiten la transparencia visual planteada por el majestuoso pórtico de entrada.

Los dos contenedores simétricos y contradictorios (veanse más adelante) situados hacia los extremos, a cada lado del acceso principal, ofrecen la imagen de un libro abierto y colocado verticalmente, cuyas “carátulas” de mármol amarillo son impenetrables y pesadas, con apenas unas aberturas oscuras y dos terrazas en los extremos que dan vitalidad al espacio cuando están en uso. Sus dos rampas convencionales nos conducen hacia miradores muy frágiles y elevados desde los cuales el ya formado intelectualmente, divisa un nuevo panorama desde una visual diferente.

El espejo de agua duplica la imagen y confunde la realidad. Las luces y sombras de esta primera visión del volumen compuesto por planos verticales, horizontales, inclinados y curvos –cielos rasos y aleros- lo hacen más grande y majestuoso y forman un reflejo vibrante y eterno de la imagen.

Traspassando el estrecho umbral de acceso cuyo elemento de enlace son los dos planos verticales de hormigón, el nuevo espacio que encontramos es diferente, libre, abierto, transparente. Las fachadas de este lado se abren sin reparo hacia el parque y la agresividad anterior se convierte en frágil receptáculo de actividad y de luz. Los largos paneles de vidrio parecen sumergirse en el siempre presente estanque transparente y profundo, y es precisamente eso, sumergirse en el mundo del intelecto, lo que se busca en el interior de una biblioteca. Pero aquí además se hace partícipe a la naturaleza adyacente y vecina.



Interiormente la sobriedad funcional y la fluidez conceptual son ya advertidas en parte desde el exterior. La limpieza volumétrica es complementada con un sencillo mobiliario y un balcón escritorio que casi roza con la fuerte pendiente de la cubierta que cobija la concentración de los lectores.

Materiales y texturas

Los diferentes materiales utilizados por los arquitectos definen claramente intenciones conceptuales. Planos y líneas, sombras y luces dirigen a la mirada y también al espectador un juego formal y funcional a lo largo de todo el espacio, lleno y vacío.

Las texturas establecen un diálogo activo unas con otras y cada una de ellas facilita la acción del usuario.

Transparencia para ser visto sin distraer y a la vez captar la luz.

Dureza e impenetrabilidad en los recios muros pétreos para aislar y ocultar –defender del ruido.

La madera es un elemento blando y cálido, cómodo para caminar dirigiendo los pasos las largas líneas paralelas.

El hierro y el alambre en el cielo raso conforman un interesante entramado-barato y sencillo- que oculta a la vista el entramado eléctrico y de otros servicios técnicos.

Los reflejos intermitentes de todos estos mismos materiales sobre el continuo fluir del agua y la cambiante imagen del edificio a lo largo de las horas de luz transmiten una realidad virtual sorprendente.

Conclusión

Durante la elaboración de este ejercicio y a lo largo de este año académico, han sido muchos los aspectos nuevos tratados y el profundo análisis que se puede hacer de un edificio interesante me lleva a concluir que el éxito de un arquitecto está en la claridad de sus conceptos.

Dar soluciones creativas, contemporáneas y estéticamente atractivas a las actividades comunes de la sociedad actual debe ir a la par con el dinámico y cambiante mundo moderno con sus necesidades concretas, sin

olvidar las referencias históricas ni el contexto en que nos encontramos.

Transformar y mejorar la ciudad con una buena arquitectura impone al arquitecto la obligación de conocer esa ciudad, su situación social actual y su situación social histórica. No es la ciudad un simple conjunto de edificios entrelazados por medio de calles, plazas y parques; es un conjunto de todo esto pero

enriquecido y vitalizado por los individuos que componen su complejo social.

Es muy posible que el edificio que he analizado presente algunos problemas técnicos (humedades, tamaño, temperatura interior deficiente), pero creo que ha respondido a una necesidad concreta con una solución interesante y válida para este momento actual y que contiene un gran simbolismo formal.

Bibliografía.

- Muntañola, Josep. *La Arquitectura como lugar*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- Muntañola, Josep. *Poética y arquitectura*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1981.
- Muntañola, Josep. *Retórica y arquitectura*. Hermann Blume, Barcelona, 1990.
- Muntañola, Josep. "La arquitectura española de los 80". *Documentos de Arquitectura*. Núm. 12, 1990.
- Bohigas, Oriol. *Reconstrucción de Barcelona*. Ediciones 62, 1985

6 Bibliografía

Libros

6.1 Poética y arquitectura

| Autor | Título (idioma) | Editorial | Ciudad | Año |
|---------------|--|------------------------|-----------|------|
| Muntañola, J. | Poética y arquitectura (E) | Anagrama | Barcelona | 1988 |
| Rutter, F. | The Poetry of Architecture (I) | Hodder and Stoughton | Londres | |
| Linares, A. | La enseñanza de la arquitectura como poética (E) | Tesis Doctoral ETSAB | Barcelona | 1987 |
| Bachelard, G. | La poética del espacio (E) | Presses Universitaires | France | 1970 |
| Quincy, Q. | De l'imitation (F) | facs. | Bruxelles | 1980 |

6.2 Retórica y arquitectura

| Autor | Título (idioma) | Editorial | Ciudad | Año |
|---------------|---|---------------|-----------|------|
| Muntañola, J. | Retórica y arquitectura (E) | Hermann Blume | Madrid | 1990 |
| Venturi, R. | Complejidad y contradicción en arquitectura (E) | Gustavo Gili | Barcelona | 1992 |
| Quinn, A. | Figures of Speech (I) | Gibbs | Utah | 1982 |

6.3 Teoría de la arquitectura

| Autor | Título (idioma) | Editorial | Ciudad | Año |
|---------------------|---|---------------------------------------|-----------|------|
| Campo Baeza, A. | La idea construida. La arq. a la luz de las palabras (E) | Colegio de Arquitectos de Madrid | Madrid | 1996 |
| Chueca Goitia, F. | La arquitectura: placer del espíritu (E) | Diputaciòn de Avila | Avila | 1993 |
| Gonzalez Moreno, J. | El legado oculto de Vitrubio: saber constructivo y teoría arquitectónica. | Alianza | Madrid | 1993 |
| Irace, F. | Nikolaus Pevsner: la trama della storia (IT) | Guerini Studio | Milano | 1992 |
| Muntañola, J. | La arquitectura como lugar (E) | Quaderns de Arquitectes. Edicions UPC | Barcelona | 1996 |
| Norberg Schultz, C. | Intenciones en arquitectura (E) | Gustavo Gili | Barcelona | 1979 |
| Panizza, M. | Figure: cinque novelle di architettura contemporanea (IT) | Edizioni Associate | Roma | 1989 |
| Gutiérrez Saenz, R. | Historia de las doctrinas filosóficas (E) | Esfinje | México | 1991 |
| Pignatari, D. | Semiótica del arte y la arquitectura (E) | Gustavo Gili | Barcelona | 1983 |
| Dorflès, G. | La arquitectura moderna (E) | Ariel | Barcelona | 1980 |
| Heidegger, M. | Construir, habitar y pensar (E) | Edit. Mimeo | Chile | |
| Lynch, K. | La buena forma de la ciudad (E) | Gustavo Gili | Barcelona | 1985 |
| Patteta, L. | Las siete lámparas de la arquitectura, 1849 (E) | | | 1883 |
| Muntañola, J. | Comprender la arquitectura (E) | Teide | Barcelona | 1985 |
| Van de Ven, C. | El espacio en la arquitectura (E) | Cátedra | Madrid | 1981 |
| Portoghesi, P. | El ángel de la historia (E) | Blume | Madrid | 1985 |
| Saarienen, E. | The search of form in art and architecture (I) | Dover | New York | 1985 |

6.4 Estética y arquitectura

| Autor | Título (idioma) | Editorial | Ciudad | Año |
|---------------|---|-------------------------|--------------|------|
| Beardsley, M. | Estética, historia y fundamentos | Cátedra | Madrid | 1993 |
| Worringer, W. | El arte y sus interrogantes (E) | Nueva Visión | Buenos Aires | 1959 |
| Hauser, A. | Sociología del arte. Dialéctica de lo estético. (E) | Ed. Guadarrama. 2a. Ed. | Barcelona | 1977 |

6.5 Contexto cultural y proyecto arquitectónico

| Autor | Título (idioma) | Editorial | Ciudad | Año |
|---------------------|--|---|------------|------|
| | Culture, globalisation and the world sistem (I) | State University of New York at Bringhamton | New York | 1992 |
| | The Local and the Global, Globalisation and Ethnicity (I) | Anthony King Editors | | |
| Borden, I. | Architecture and the Sites of History Interpretations of Building and Cities (I) | Butterworth Architecture | Oxford | 1995 |
| Díaz- Saavedra, J. | Contextualismo y abstracción (E) | Universidad de las Palmas de Gran Canaria | Las Palmas | 1995 |
| García Canclini, N. | Hybrid Cultures: Strategies to Enter and Retreat from Modernity (I) | Grijalbo, CNCA | Mexico | 1990 |
| Martí Arís, C. | La Variazioni dell'identità: il tipo in architettura (IT) | Clup | Milano | 1990 |
| Muntañola, J. | El diseño del espacio y transmisión cultural (E) | Sumario en BCD | | 1977 |
| Samuels, D. | Discourses of Identity (I) | University of Texas. | Austin | 1996 |
| Venturi, R. | Iconography and Electronics upon a Generic Architecture (I) | MIT Press | London | 1996 |
| Héru Payet, P. | Vers una arquitectura nacional (CAT) | UPC Edicions | Barcelona | 1987 |
| Jardí, E. | El Noucentisme (CAT) | Aymá | Barcelona | 1980 |
| Domènech, L.I. | Escrips politics i culturals 1875-1922 (CAT) | Ed. de la Magrana | Barcelona | 1991 |
| Hesselgreen, S. | El hombre y su percepción del ambiente urbano (E) | Limusa | México | 1980 |
| Bataille, P. | L'architecture comme expression et médiation de l'identité urbaine d'une banlieue. (F) | PCA-LAUA | Nantes | 1995 |

6.6 Nuevos paradigmas de crítica en arquitectura

| Autor | Título (idioma) | Editorial | Ciudad | Año |
|--------------|---|--------------------------------|------------------|------|
| Amsonéit, W. | Contemporary European Architects (I) | Benedikt Taschen | Colonia | 1994 |
| Dagnino, J. | Entre críticos y críticas (E) | Clarión | Argentina | 1989 |
| Farmer, H. | Companion contemporary Architectural Thought (I) | Routledge | London, New York | 1993 |
| Ghirardo, D. | Out of Site: a Social Criticism of Architecture (I) | Bay Press | Seattle | 1991 |
| Huxtable, A. | Architecture, Anyone? (I) | University of California Press | Berkeley | 1988 |
| Jodidio, P. | Contemporary European Architects. Vol III (I) | Benedikt Taschen | Colonia | 1996 |
| Jodidio, P. | Contemporary American Architects Vol IV (I) | Benedikt Taschen | Colonia | 1996 |
| Jodidio, P. | Contemporary American Architects Vol II (I) | Benedikt Taschen | Colonia | 1996 |
| Piñón, H. | Arquitectura de las neovanguardias (E) | Jucar Universidad | Madrid | 1989 |

| | | | | |
|--------------|--|----------------------------|-----------------|------|
| Quatrill, B. | Constancy and Change in Architecture (I) | Texas A&M University Press | College Station | 1991 |
| Eisenman, P. | Como casas de naipes (E) | Oxford University Press | | |
| Eisenman, P. | Más allá de la mirada (E) | Any Magazine | New York | |
| Pauly, D. | Ronchamp, lecture d'une architecture (F) | Universite de Strasbourg | Strasbourg | 1981 |
| Aracil, A. | El siglo XX, Entre la muerte del arte y el arte moderno. (E) | Istmo | | |
| Curcio, L. | Estudio y reflexiones (E) | Mac Gual | Buenos Aires | 1968 |
| Derrida, J. | Cincuenta y dos aforismos para una advertencia (E) | | | |
| Drexler, A. | Transformaciones en la arquitectura moderna (E) | Gustavo Gili | Barcelona | 1982 |
| Frampton, K. | Anti tabula rasa: Hacia un regionalismo crítico (E) | Ed. Univ. del Valle | Madrid | 1984 |
| Gregotti, V. | El territorio de la arquitectura (E) | Gustavo Gili | Barcelona | 1992 |
| Lyndon, D. | Chambers for a Memory Palace (I) | MIT Press | Cambridge | 1994 |
| Giedion, S. | La arquitectura, fenómeno de transición (E) | Gustavo Gili | Barcelona | 1975 |

6 Bibliografía

Revistas

6.1 Poética y arquitectura

| Revista | Fecha | Autor | Título e idioma | Pág. | Número |
|-------------------------|--------|-------------------|--------------------------------------|---------|--------|
| AMC Num. 72 | may-88 | Lenza, Cettina | Arquitectura y mimesis (E) | may-18 | 72 |
| Arquitectura | jul-92 | Varios | En torno al ensayo (E) | 17-48 | 292 |
| Arquitectura Mexico | | Heidegger, Martin | Construir, morar y pensar (E) | 130 | 38 |
| L'Architettura | sep-89 | Zevi, Adachiara | Arquitectura como teatro del ser (E) | 650-652 | 407 |
| Perspecta | | | Teatralidad y representación (E) | 21-40 | 26 |
| Quaderns Caixa Pensions | feb-89 | Perniola, Mario | Virtualitat i perfecció (CAT) | sep-17 | 42 |

6.2 Contexto cultural y proyecto arquitectónico

| Revista | Fecha | Autor | Título e Idioma | Pág. | Número |
|------------------------------|----------------|-------------------------|--|---------|-----------------|
| 11 Congreso Internacional | 1990 | Muntañola, Josep | Education as a transmitter of social culture (I) | | |
| 32U | 1994 | Muntañola, Josep | Las Estructuras de la memoria en la obra de Enric Miralles (E) | | |
| A Plus | 1988 | Feltz, Claude | Paysage & architecture, Landscape and architecture. (I) | | 99 |
| A&V | 1985 | | Regionalismo (E) | | 3 |
| A&V Monografias | 1990 | Tzonis, Alexander | Crítica y regionalista: (E) | 22-24 | 24 |
| A+U Architecture + Urbanism. | 1986 | Portoghesi, Paolo | Culture-space "Apollodoro" Rome Italy (I) | 50-51 | 193 |
| AA Files | 1992 | St. John, Colin | The Other Tradition (I) | 34122 | 24 |
| AA Files | Verano 1992 | Carl, Peter | Ornamento y Tiempo (E) | 49-64. | 23 |
| AA Files | Otoño 1994 | Van Schaik, León | Realidad Arquitectónica: un concepto continuo. (E) | | 28 |
| Aktuelles Bauen | 1983 | Lischner, Karin | Art in Dialogue with Architecture, Enviroment and Occupants. (I) | | Vol 18. Núm.12 |
| Anales de Arquitectura | 1993/1994 | Bru, Eduard | Tres en el lloc/Three in Place I/CAT) | 131-138 | 5 |
| ANNALS | 1991 | Montaner, Josep | Cultura, art i arquitectura a la segona meitat del segle XX. (C) | 5 | 5 |
| AQ: Arquitectura Andaluía | 1-2 sem 1991 | Gausa, Manuel | Alhambra: demasiados hechizos. (E) | 60-71. | 7 |
| Archis | 30347 | Frampton, Kenneth | Place, form, cultural identity (I) | 24-29 | 2 |
| Architectural Record | 1993 | Kliment S.A. | Old ways die hard (I) | | Vol 181. Pag 13 |
| Arkitekten | 1996 | Thompson, Fred | Split National Identity | 14-22 | 25 |
| Arquitectura | Oct. 1991 | Foster, Hal | Arquitectura, desarrollo y memoria. (E) | 60-70 | 289 |
| Art & Design | Aug 1995 | Papastergiadis, Nikos | An Introduction into the Aesthetics of Deterritorialisation (I) | | Vol 10 Núm. 7/8 |
| Art & Design | Jul/Ag 1996 | Harvey Penelope | Postscript on: Rethinking Identity (I) | | 7/8 Vol 10 |
| Art & Design | Jul / Ag. 1996 | Shohat Ella | The Politics of Multiculturalism in the Modern Age (I) | | 7/8 Vol 10 |
| Art & Design | Jul/ Ag 1996 | Garcia Canclini, Nestor | Rethinking Identity (I) | | 7/8 Vol 10 |
| Casabella | Jul- Ag 1992 | Cloquhoun | Osservazioni sul concetto di regionalismo (IT) | | 592 |
| Casabella | 30925 | Hays, Michael | Objetos-textos y Textos-objetos (E) | 39-41 | 549 |
| Casabella | 32842 | Frampton, Kenneth | L'America Incognita: un'antologia (IT) | 50-67 | 607 |
| Casabella | 31290 | Maldonado Tomás | ¿Es la arquitectura un texto? (IT) | 35-37 | 560 |
| Cultural Antropology | 1991 | Gupta, Akhil | Space, Identity and the Politics of Difference (I) | | Vol 7 Núm. 6-23 |
| Datutop Book | 1992 | Järvinen, Jukka | Referencia y Significado en Arquitectura (E) | | 16 |
| DOMUS | 33877 | Welsh, Wolfgang | Transculturalità. I compiti del design nel mondo di demani. (IT) | | 786 |
| E.A.R. | 1988 | Ganiatsas, Vassilios | Interpreting New Architecture in Old Settings: (I) | 54-66 | Vol 15 |
| El Periódico | 29981 | Muntañola, Josep | La arquitectura como espectáculo político (E) | | 2 |
| Lotus | 33024 | | Historia y proyecto (E) | | 81 |
| Lotus | 1994 | Nicolin, Pierluigi | Contextualism and Internationalism in Italian Architecture (I) | | 83 |
| ON | 1988 | De Prada Poole, J.M. | El templo del mundo (E) | | 91 |
| Progressive Architecture | 1991 | Fisher, Thomas | Architects and the Environment (I) | 69-105 | Vol 72. Núm. 3 |
| Quaderns | 1995 | Cohn, David | Un surtido neoyorquino (E) | 244-245 | 207-208-209 |
| Tefchos | Mar. 1991 | Haskares, Giannes | Architecture Site Archaeology (I) | | 5 |
| Transition | 1989 | Scott Brown, Denise | Invention and Tradition in the Making of American Place. (I) | 67-75 | 29 |
| Traverses | | Burkhard, Francois | Construir la memoria (E) | 88-97 | 40 |
| Um Bau | Sept. 1990 | Hoffmann, Dieter | Regional Layers in Modern Architecture (I) | 67-82 | 12 |
| Werk, Bauen+Wohnen | Dic. 1986 | Bonta ,Juan B. | Arquitectura y Texto- Texto y arquitectura (I) | 37-62 | 12 |

6.3. Teoría de la arquitectura

| Revista | Fecha | Autor | Título e Idioma | Pág. | Número |
|------------------------|-------|----------------------------|---|-------|--------|
| Architecture in Greece | 1990 | Tournikiotis, P. | From the Classical Tradition to Modernity. (I) | 43-88 | 24 |
| Area | 31655 | Fulviolrace | La fortuna del progetto (IT) | | 3 |
| Communications | 1977 | Varios | Notas epistemológicas sobre la semiótica de los lugares (E) | 13-37 | 2 |
| CROQUIS | 1993 | Montaner, Josep Maria | Minimalismo/ Minimalism (E/CAT) | 7030 | 62/63 |
| Eupalino | 29555 | Norberg-Schultz, Christian | Heidegger sobre arquitectura (E) | 48-53 | 3 |
| Lotus | 1996 | Montaner, Josep María | Mostly Solo Compositions (I) | | 90 |

| | | | | | |
|-----------|-------------------|---------------|---|-------|-----|
| Quaderns | En- Feb- Mar 1990 | Posner, Ellen | Mitjans de comunicació i arquitectura (CAT) | 23-28 | 184 |
| Questions | En- 94 | | Arquitectura como lenguaje (E) | | 8 |

6.6 Nuevos paradigmas de crítica en arquitectura

| Revista | Fecha | Autor | Título e Idioma | Pág. | Número |
|------------------------------------|--------------------|-------------------------|---|---------|------------------|
| A&U | Ag. 1993 | Fiksdahl King Ingrid | Christopher Alexander and Architecture. (I) | | 8 supplement |
| A&V | 1987 | Galiano, Luis Fernando | Arquitectura, cuerpo y lenguaje (E) | 40968 | 12 |
| a+t | | | Pre-textos de arquitectura (E) | 34153 | 3 |
| ANNALS | 1991 | Solà Morales, Ignasi de | Arquitectura y existencialismo: (E) | 25-33 | 5 |
| ANNALS | 1991 | Torres, Jorge | Realismo y arquitectura (E) | 89-99 | 5 |
| Annual Review of Anthropology | 1995 | Kearney M. | The Local and the Global. (I) | | 24 |
| Architects Journal | Nov. 1990 | Cowan, Robert | From the Site to the Metropolis. (I) | 13 | Vol 192. Núm. 19 |
| Architectural Design | 1990 | Jencks, Charles | New Architecture. (I) | 33603 | Vol 60 Núm. 3/4 |
| Architectural Design | 1990 | | The Annual Architecture design. (I) | | Vol 60. Núm. 7-8 |
| Architectural Design | Sept/Oct 1992 | Papadakis, Andreas | Teoría+Experimentación. (E) | 12 | 9-10 (Vol 62) |
| Architectural Design | 1990 | Frampton, Kenneth | Rappel a l'ordre: the case for the tectonic (I) | 19-25 | Vol 60 3-4/90 |
| Architectural Design | Jul. 1992 | Papadakis, Andreas | Pop Architecture (I) | 33755 | Vol 62. Núm. 7/8 |
| Architectural Record | | Anibarro, Miguel Angel | Pintoresco o Moderno? (E) | | 5 |
| Architectural Review | | The Ruskin Library | Architecture, Memory and Metaphor. (I) | | 1197 |
| Architectural Review | | Pallasmaa, Juhani | Seis temas para el nuevo milenio (E) | 74-79 | 1169 |
| Architecture d'aujourd'hui | Jun. 1990 | Guiheux, Alan | Espace du dialogue. Space and Dialogue. (F/I) | 62-63 | 269 |
| Architekt | 1993 | Klinhott, Manfred | Conflicting Thoughts and remarks on architecture (I) | | 9 |
| ARDI | Jul- Agos 1992 | | Dos críticas irónicas a los premios FAD (E) | 36-37 | 28 |
| Area | Jul. 1990 | Fulviolrace | La soglia de gli anni novanta (IT) | 42094 | 2 |
| Art & Design | Sept- Oct. 1996 | Alsop, William | The Context for Practice (I) | | Vol 66 Núm. 9/10 |
| Art & Design | Aug 1995 | Davila, Juan | Letter to Art & Design (I) | | Vol 10 Núm. 7/8 |
| Cahiers de la Recherche Arch | 2° Trim. 1990 | Varios | La historia de la arquitectura. (E) | | |
| Daidalos | 29006 | | Verdad y mentira en arquitectura (E) | | 8 |
| Datutop Book | 1991 | Jormakka, Kari | Construyendo arquitectura (E) | | 15 |
| Diario La Vanguardia | 18 de Mayo de 1993 | Segre, Roberto | Los caminos de la crítica latinoamericana (E) | | |
| Domus | 32202 | Sola Morales, Ignasi | Differencia e limite: individualismo nell'architettura (IT) | 17-24 | 736 |
| Domus | Jul.-Ag 1991 | Siola, Umberto | Contra la modificazione come ideologia (IT) | 21-28 | 729 |
| Espaces et Societés | | | Parler l'architecture (F) | | 60-61 |
| Geometría | 1 sem 1993 | Colquhoun | El concepto de regionalismo (E) | 85-99 | 15 |
| Lotus | 1993 | Solà Morales, Ignasi de | High-Tech. Funcionalismo o retorica? (IT) | 66-79 | 78 |
| Lotus | 1992 | Varios | The Space of Criticism (I) | 107-143 | 72 |
| Lotus | 1992 | Derossi, Pierre | What are we looking for? (I) | 67-75 | 73 |
| Lotus | 1993 | Stener, Dietmar | Tesis sobre la futura práctica de la arquitectura (E) | 128-131 | 76 |
| Lotus | 1996 | Rocca, Alessandro | Beyond Pre-established Themes (I) | | 90 |
| Lotus | | Mateo, José Luis | Realidad y proyectos: 5 momentos. (E) | 126-127 | 76 |
| QUADERNS D'ARQUITECTUR. | 1995 | Steiner, Diemar | Arquitectura de la superfluïtat (CAT) | 38-47 | 210 |
| Quaderns d'arquitectura i urbanism | 1995 | Varios | Parler l'architecture (CAT) | 244-245 | 207 |
| UNESCO-Barcelona | 1988 | Muntañola, Josep | La arquitectura modernidad y tradición (E) | | 1 |
| Werk, Bauen + Wohnen | 33207 | Varios | Un eclecticism general? (E) | 16833 | 12 |
| World Architecture | 1994 | Di Stephano, Scott | Japanese Genius (I) | 64-71 | 31 |