



# ASTRAGALO: CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

NÚMERO/ISSUE 31, ABRIL / APRIL / ABRIL 2023

DE LA COMPOSICIÓN A LA EDICIÓN / FROM COMPOSITION TO EDITING /  
DA COMPOSIÇÃO À EDIÇÃO



Rector: Rodolfo N. De Vincenzi  
Vicerrectora Académica: Ariana De Vincenzi  
Vicerrector de Investigación: Mario Lattuada  
**Carrera de Arquitectura**  
**CAEAU** Centro de Altos Estudios en Arquitectura y Urbanismo

Rector: Miguel Ángel Castro Arroyo  
Directora Editorial Universidad de Sevilla:  
Araceli López Serena  
**Escuela Técnica Superior de Arquitectura**  
Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas.

---

**Organismo/editor responsable** Editorial Universidad de Sevilla&CAEAU UAI

**Dirección postal:** Calle Porvenir, 27, 41013 Sevilla, España

**Contacto** astragalo@us.es

**Edición** José Ramón Moreno Pérez

**Coordinación** Equipo Editorial Astrágalo

**Diseño** Jimena Durán Prieto

**Ilustraciones** A31 Gabriel Campuzano Artillo

**ISSN** 2469-0503



ASTRAGALO magazine does not enter into any correspondence other than that requested. Its articles may be used and disseminated for non-commercial purposes, citing the source, with the exception of works bearing a copyright notice in favour of the author.



## ASTRAGALO

Moldura de sección semicircular convexa, cordón en forma de anillo que rodea el fuste de la columna bajo el tambor del capitel (Arquitectura).

Hueso pequeño, corto, de superficies bastante lisas excepto los laterales que son rugosos, de excepcional importancia en los movimientos de la marcha (Anatomía).

Las plantas del género *Astragalus* son flores, algunas veces solitarias pero casi siempre en racimos, espigas o nubelas (Botánica).





# CONTENIDOS/TABLE OF CONTENTS/CONTEÚDOS

## INTRODUCTION TO THE ISSUE/ INTRODUCCIÓN AL NÚMERO / INTRODUÇÃO AO NÚMERO

**José Ramón Moreno Pérez.** Guest editor in charge of this issue / Editor invitado al cargo de este número / Editor convidado responsável por esta edição. Universidad de Sevilla, España

LO QUE QUEDA: EL RESTO 15

## VISUAL ARTICLE / ARTÍCULO VISUAL / ARTIGO VISUAL

**Gabriel Campuzano Artillo.** Arquitecto y fotógrafo. España

GEOMETRÍA FUGAZ DE LAS CIUDADES \_DISPOSITIVOS. COVER,  
1, 44, 83, 84, 101, 102, 128, 153, 154, 176, 195, 196, 216, 230 y 234

## ARTICLES / ARTÍCULOS / ARTIGOS

### 1. José Manuel González Izquierdo

EL INVENTARIO DE 1857. LOS PRIMEROS FONDOS DE LA BIBLIOTECA DE LA ETSAM 45

### 2. Francisco Felipe Muñoz Carabias

#ARQUITECTURA: ESTÉTICAS DE DES-COMPOSICIÓN EN LA AUTOEDICIÓN VIRTUAL 67

### 3. Carmen Guerra de Hoyos

EL PRESENTE DESDE EL PASADO O EL PASADO DESDE EL PRESENTE: DOS VÍAS 85  
COMPLEMENTARIAS DE COMPRENSIÓN DEL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO  
CONTEMPORÁNEO

### 4. Marina Tejonero Valenzuela

EL INCONSCIENTE QUE COMPONE: LA MANO DE COPENHAGUE 103

### 5. Ronald Harris Diez, Daniel González Erices, Ignacio Veraguas Caripan

CARÁCTER Y COMPOSICIÓN DE LUGAR EN LA ARQUITECTURA DE LUCIANO 129  
KULCZEWSKI. CONJUNTOS RESIDENCIALES DE PROVIDENCIA, SANTIAGO DE  
CHILE (1929-1935)

<b>6. César Saldaña Puerto</b>	
DEL ESTETICISMO A LA POSMODERNIDAD: CONTRA LA EFÍMERA MODERNIDAD DEL SXX	155
<b>7. Vicente Díaz-García, María López de Asiain</b>	
LA SOCIEDAD Y LA COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA, DESDE LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA	177
<b>8. Lourdes Royo Naranjo, Ángela Laguna Bolívar y Gonzalo Díaz-Recasens Montero de Espinosa</b>	
A PROPÓSITO DEL MUDÉJAR: ROMANTICISMO, PROTECCIÓN MONUMENTAL E IDENTIDADES HISTÓRICAS	197
<b>9. Federico Gastambide</b>	
LA PROYECTACIÓN POR LAYOUTS EDITABLES. EL CASO DE BRUTHER	217

## REVIEWS / RESEÑAS / RESENHAS

<b>1. Mercedes Linares Gómez del Pulgar</b>	
DOS VERSIONES DE UN MISMO PROYECTO “FRANCESCO VENEZIA, JOHN HEJDUK Y EL ARTE DE LA MEMORIA”, DE GABRIEL BASCONES	231
<b>2. Carlos Tapia</b>	
EDICIÓN, COLLAGE, ENSAMBLAJE, SAMPLEADO: DE FORMAS PARA-TEXTUALES A PROYECTUALES. RESEÑA DE “IMAGE, TEXT, ARCHITECTURE THE UTOPICS OF THE ARCHITECTURAL MEDIA”, DE ROBIN WILSON	235

**El número A31** “de la Composición a la Edición” es un número extra sugerido, promocionado y al cuidado del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, España, dentro de las actuales reflexiones nacionales sobre las Áreas de Composición Arquitectónica.

**The issue A31** "from Composition to Edition" is an extra issue suggested, promoted and curated by the Department of Architectural History, Theory and Composition of the School of Architecture of the University of Seville, Spain, within the current national reflections on the Areas of Architectural Composition.

**O número A31** "Da Composição à Edição" é um número extra sugerido, promovido e cuidado pelo Departamento de História, Teoria e Composição Arquitetônicas da Escola de Arquitetura da Universidade de Sevilha, Espanha, dentro das reflexões nacionais atuais sobre as Áreas de Composição Arquitetônica.

# ASTRAGALO

**Founder/Fundador/Fundador:** Antonio Fernández Alba

**Editorial Board/Comité de redacción/Conselho Editorial**

Dr. Roberto Fernández,

Mar del Plata (Director ASTRÁGALO)

CAEAU. Universidad Abierta Interamericana

Dr. Carlos Tapia,

Sevilla (Director Ejecutivo ASTRÁGALO).

Profesor del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Universidad de Sevilla

Dr. Manoel Rodrigues Alves,

Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), São Carlos.

Dr. Jorge Minguet,

Investigador posdoctoral del Departamento de Arte y Arquitectura, área de Proyectos Arquitectónicos. Escuela de Arquitectura de Málaga

Mg. Carolina Tobler,

Arquitecta. FADU, Udelar - MARq, FADEU, PUC. Montevideo

Dr. Tomás Antônio Moreira,

Universidade de São Paulo. Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos

Dra. Virginia Arnet Callealta.

Escuela de Arquitectura. Universidad de Alcalá.

### **Scientific Comission/Comisión Científica/Comissão Científica**

- Dr. Grahame Shane, Adjunct Professor in the Urban Design program at Columbia GSAPP. Nueva York
- Dr. Marta Llorente, Profesora titular de Composición Arquitectónica en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Barcelona
- Dr. Federico Soriano, Catedrático del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Madrid
- Dr. Eduardo Maestripieri, Universidad de Buenos Aires, Arquitectura, Diseño y Urbanismo
- Dr. Carlos E. Comas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre
- Dr. Fernando Zalamea, Departamento de Matemáticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
- Dr. Josep María Montaner. Catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona
- Dr. Alberto Pérez-Gómez, Saidye Rosner Bronfman Professor, History and Theory of Architecture, Montreal
- Dr. Arturo Escobar, Profesor en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill
- Dr. Fernando Díez, Profesor titular de Teorías de la Arquitectura y la Ciudad. Universidad de Paermo. Buenos Aires
- Dr. Fernando Pérez Oyarzún, Profesor de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago
- Dr. Víctor Pérez Escolano, Catedrático de Universidad en la ETSA de la Universidad de Sevilla, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas
- Dra. Teresa Ocejo, Departamento de Investigación y Conocimiento de la División de Ciencias y Artes para el Diseño (CyAD). C. de México
- Dra. Zaida Muxí. Profesora en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.
- Dr. Carlos Villagómez, Arquitecto, artista, ensayista y diseñador. La Paz
- Dr. Eduardo Prieto. Departamento de Composición Arquitectónica. ETSA Politécnica de Madrid
- Dra. Margarita Gutman, Profesora de la New School University (NY) y de la Escuela de Arquitectura, Diseño y Planificación Urbana de la Universidad de Buenos Aires.
- Dr. Diego Capandeguy, Profesor Titular de la Cátedra de Historia de la Arquitectura Contemporánea FADU Montevideo

### **Ethical Commission/Comisión ética/Comissão de Ética**

- Dra. Carla Carmona Escalera, Profesora del departamento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política. Universidad de Sevilla
- Dr. José Dadón, CONICET. Buenos Aires



# LO QUE VIENE / WHAT IS TO COME/ O QUE ESTÁ POR VIR

## (2023): CIUDAD, GÉNERO Y CUIDADO

El urbanismo no es ni ha sido neutro. Ha sido pensado esencialmente desde una visión patriarcal, capitalista y piramidal, que ha dado total prioridad a las actividades productivas, asignadas a los hombres y por el género masculino. A causa de ello, solo ha sido tenida en cuenta la esfera productiva; en cambio, las tres esferas restantes de la vida humana han sido marginadas e invisibilizadas: la esfera de la reproducción y los cuidados; la de la vida comunitaria, la interrelación y la actividad social y política; y la del desarrollo personal.

Por ello, hablamos de urbanismo feminista, cuyo objetivo previo consiste en el reconocimiento crítico de la realidad desde la experiencia de las mujeres. En los proyectos de estudio de áreas urbanas, la premisa de trabajo de grupos feministas son los recorridos urbanos de reconocimiento, que preceden tanto a las marchas exploratorias como a los recorridos cotidianos, en los que las mujeres recorren el barrio en grupo, compartiendo sus historias y experiencias, y explicando las razones de cada enclave y las percepciones de cada espacio urbano concreto. Tomar la calle es un acto de rebeldía y una acción política.

Y en la actualidad recurrimos al ecofeminismo, ya que aún las problemáticas de la crisis ambiental y de la crisis de los cuidados: analiza críticamente las creencias que sostienen el modelo ecocida, patriarcal, capitalista

y colonial de nuestra civilización; basado en la nefasta pirámide jerárquica que pone al hombre como sexo en la cúspide y a las mujeres, los animales, los árboles, la vegetación y los recursos en los estratos más bajos y explotables. El ecofeminismo, como filosofía y como acción, denuncia los riesgos a los que estamos sometidas las personas y el resto de seres vivos, proponiendo miradas alternativas para revertir esta guerra sistemática que el capitalismo decretó contra la vida. Constituye, en definitiva, una postura plural y diversa, enraizada en los diversos lugares. Por lo tanto, propone la recuperación de los valores del cuidado, aplicándolos a la escala del cuidado de los ecosistemas. Es decir, los valores del cuidado de las personas se amplían al cuidado de la sociedad y de la naturaleza; pero ello no ha de suponer en absoluto, una vuelta tecnofóbica y nostálgica a una sociedad pretecnológica, ni esencialista.

Concluyendo, el reto radica hoy en construir nuevos relatos, frente a las historias hegemónicas; nuevos relatos basados en las reivindicaciones feministas por la igualdad de las personas desde las diferencias, situando en lugar primordial los cuidados y afrontando la crisis climática. Nuevos relatos que analicen y propongan qué es una ciudad igualitaria y cómo se transforma la manera de proyectar las viviendas, los edificios y los espacios públicos.

**Editores invitados:** Zaida Muxí y Josep Maria Montaner

### (2023): CITY, GENDER AND CARE

Urban planning is not and has not been neutral. It has essentially been conceived from a patriarchal, capitalist and pyramidal vision, which has given total priority to productive activities, assigned to men and by the male gender. As a result, only the productive sphere has been taken into account, while the other three spheres of human life have been marginalised and made invisible: the sphere of reproduction and care; the sphere of community life, interrelation and social and political activity; and the sphere of personal development.

For this reason, we speak of feminist urbanism, whose prior objective consists of the critical recognition of reality from the perspective of women's experience. In urban area study projects, the working premise of feminist groups is the urban reconnaissance walks, which precede both exploratory walks and daily walks, in which women walk through the neighbourhood in groups, sharing their stories and experiences, and explaining the reasons for each enclave and the perceptions of each specific urban space. Taking to the streets is an act of rebellion and a political action.

And today we turn to ecofeminism, as it brings together the issues of the environmental crisis and the crisis of care: it critically analyses the beliefs that sustain the ecocidal, patriarchal, capitalist and colonial model of our civilisation; based on the nefarious hierarchical pyramid that puts men as the sex at the top and women, animals, trees, vegetation and resources in the lowest and most exploitable strata. Ecofeminism, as a philosophy and as an action, denounces the risks to which people and all other living beings are subjected, proposing al-

ternative approaches to reverse this systematic war that capitalism has decreed against life. It is, in short, a plural and diverse position, rooted in different places. It therefore proposes the recovery of the values of care, applying them to the scale of ecosystem care. In other words, the values of caring for people are extended to caring for society and nature, but this must in no way imply a technophobic and nostalgic return to a pre-technological or essentialist society.

In conclusion, the challenge today lies in constructing new narratives, as opposed to hegemonic stories; new narratives based on feminist demands for equality of people based on differences, placing care at the forefront and confronting the climate crisis. New narratives that analyse and propose what an egalitarian city is and how it transforms the way housing, buildings and public spaces are designed.

**Guest editors:** Zaida Muxí and Josep Maria Montaner

### (2023): CIDADE, GÊNERO E CUIDADOS

O planejamento urbano não é e não tem sido neutro. Foi concebido essencialmente a partir de uma visão patriarcal, capitalista e piramidal, que deu total prioridade às atividades produtivas, atribuídas aos homens e pelo gênero masculino. Como resultado, somente a esfera produtiva foi levada em consideração, enquanto as outras três esferas da vida humana foram marginalizadas e tornadas invisíveis: a esfera da reprodução e do cuidado; a esfera da vida comunitária, da inter-relação e da atividade social e política; e a esfera do desenvolvimento pessoal.

Por esta razão, falamos do urbanismo feminista, cujo objetivo anterior consiste no reconhecimento crítico da realidade a partir da perspectiva da experiência da mulher. Nos projetos de estudo da área urbana, a premissa de trabalho dos grupos feministas são as caminhadas de reconhecimento urbano, que precedem tanto as caminhadas exploratórias quanto as caminhadas diárias, nas quais as mulheres percorrem o bairro em grupos, compartilham suas histórias e experiências e explicando as razões de cada enclave e as percepções de cada espaço urbano específico. Ir para as ruas é um ato de rebeldia e uma ação política.

E hoje nos voltamos para o ecofeminismo, pois ele reúne as questões da crise ambiental e da crise dos cuidados: analisa criticamente as crenças que sustentam o modelo ecocida, patriarcal, capitalista e colonial de nossa civilização; baseado na pirâmide hierárquica nefasta que coloca os homens como o sexo no topo e as mulheres, animais, árvores, vegetação e recursos nos estratos mais baixos e exploráveis. O ecofeminismo, como filosofia e como ação, denuncia os riscos aos quais as pessoas e todos os outros seres vivos estão sujeitos, propondo abordagens alternativas para reverter esta guerra sistemática que o capitalismo decretou contra a vida. É, em suma, uma posição plural e diversificada, enraizada em diferentes lugares. Propõe, portanto, a recuperação dos valores do cuidado, aplicando-os à escala do cuidado do ecossistema. Em outras palavras, os valores do cuidado com as pessoas se estendem ao cuidado com a sociedade e a natureza, mas isso não deve de forma alguma implicar um retorno tecnofóbico e nostálgico a uma sociedade pré-tecnológica ou essencialista.

Em conclusão, o desafio hoje reside na construção de novas narrativas, em oposição às histórias hegemônicas; novas narrativas baseadas em exigências feministas de igualdade de pessoas com base nas diferenças, colocando o cuidado em primeiro plano e enfrentando a crise climática. Novas narrativas que analisam e propõem o que é uma cidade igualitária e como ela transforma a forma como as habitações, os edifícios e os espaços públicos são projetados.

**Editores convidados:** Zaida Muxí e Josep Maria Montaner

#### **(2024) EXTRA. LOS LEGADOS DE COLIN ROWE; MATEMÁTICAS, CONTEXTUALISMO, CIUDAD COLLAGE Y MÁS ALLÁ**

Colin Rowe se transformó y varió a lo largo de su vida, construyendo y refinando su aparato intelectual y conceptual en respuesta a sus circunstancias cambiantes. No cabe duda de que la experiencia más formativa del joven Rowe fue el tiempo que pasó con Rudolf Wittkower en el Instituto Warburg, tras su formación arquitectónica anterior en la Universidad de Liverpool, cuyo profesor Patrick Abercrombie dirigió la reconstrucción de Londres tras la Segunda Guerra Mundial. Rowe intentó sin éxito adaptar los análisis diagramáticos de Wittkower al St Dié de Le Corbusier con sus alumnos Robert Maxwell y James Stirling. Más tarde, con los Texas Rangers, comenzó a desentrañar la geometría wittkoveriana en el paisaje urbano, estudiando la Liga de las Naciones de Le Corbusier con sus colegas Robert Slutsky, Bernard Hoesli y John Hedjuk. Continuó este proceso

para recuperar la ciudad tradicional y clásica a través de Camillo Sitte en la década de 1950 con Alvin Boyarsky en Cornell, y luego a mediados de la década de 1960 con Wayne Copper y Tom Schumaker. A partir de esta base híbrida, Rowe construyó un nuevo aparato curatorial meta-histórico y reflexivo de la “ciudad como museo” esbozado en *Collage City* con Fred Koetter y el equipo Roma Interrotta (1978). Como se argumenta en *Recombinant Urbanism* (2005), muchos de los movimientos de diseño urbano posteriores se desarrollaron a partir de este enfoque estratificado, diagramático y multiescalar de la historia comunitaria, la memoria y el medio ambiente en el siguiente medio siglo, desde el neorracionalismo, la deconstrucción, el nuevo urbanismo, el urbanismo paramétrico, el urbanismo paisajístico, el urbanismo ecológico y el urbanismo estratégico, hasta el énfasis en la conservación histórica, la reutilización adaptativa, la megaciudad autoconstruida y la ciudad informativa. Incluso en tiempos de pandemia Covid los diseñadores urbanos siguen luchando con la complejidad y las contradicciones de las continuidades clásicas y modernas que hicieron tan difícil y dinámica la lucha intelectual de Rowe.

Parece un momento adecuado para volver a examinar el Contextualismo y la Ciudad Collage y Roma Interrotta en el marco de las redes de diseño urbano contemporáneas, y las nuevas herramientas de representación disponibles en la metaciudad informativa contemporánea.

En este sentido, se invita a los autores, entre otras instancias relacionadas, a centrarse en el Contextualismo, la Ciudad Collage y más allá, a investigar el papel de Colin Rowe a mediados del siglo XX en la apropiación de la reacción de Sitte de 1890 al diseño imperial

de Von Forster de 1860 para la Ringstrasse de Viena. La apropiación crítica de Rowe allanó el camino para posteriores iteraciones y cambios de código que se ampliaron enormemente hacia una Ciudad Collage más fragmentada e inclusiva. Rowe necesitó varias iteraciones para desarrollar este concepto con Fred Koetter y con su equipo de Roma Interrotta. Además, los autores están llamados a explorar los puntos fuertes y débiles de las mutaciones del impulso clásico de Rowe, ya que éste, a su vez, evolucionó con el diseño urbano más allá de lo binario en el siglo XXI.

**Editor Invitado:** David Grahame Shane

**(2024) EXTRA. THE LEGACIES OF COLIN ROWE; MATHEMATICS, CONTEXTUALISM, COLLAGE CITY AND BEYOND**

Colin Rowe transformed and changed over his lifetime, constructing and refining his intellectual and conceptual apparatus in response to his changing circumstances. There can be little doubt that the single most formative experience of the young Rowe was his time with Rudolf Wittkower at the Warburg Institute, after his earlier architectural education at Liverpool University, whose Professor Patrick Abercrombie guided the re-building of London after WW II. Rowe attempted unsuccessfully to adapt Wittkower’s diagrammatic analyses to Le Corbusier’s St Dié with his students Robert Maxwell and James Stirling. Later with the Texas Rangers he began to unpack the Wittkoverian geometry into the urban landscape, studying Le Corbusier’s League of Nations with

his colleagues Robert Slutsky, Bernard Hoesli and John Hedjuk. He continued this process to recoup the traditional, classical city via Camillo Sitte in the 1950s with Alvin Boyarsky at Cornell, and then in the mid-1960s with Wayne Copper and Tom Schumaker. From this hybrid base, Rowe constructed a new, meta-historical, reflexive, curatorial apparatus of the “city as museum” outlined in *Collage City* with Fred Koetter and the Roma Interrotta Team (1978). As argued in *Recombinant Urbanism* (2005) many of the subsequent Urban Design movements unfolded from this layered, diagrammatic, multi-scalar approach to communal history, memory and the environment in the following half-century ranging from the Neo-Rationalism, De-construction, New Urbanism, Parametric Urbanism, Landscape Urbanism, Ecological Urbanism, Strategic Urbanism, to the emphasis on Historic Preservation, Adaptive re-use, the self-built megacity and the informational city. Even in Covid Urban Designers still struggle with the complexity and contradictions of classical and modern continuities that made Rowe’s intellectual struggle so difficult and dynamic.

It seems an appropriate time to revisit Contextualism and *Collage City* and Roma Interrotta within the framework of contemporary urban design networks, and the new tools of representation available in the contemporary metacity of information.

In this sense, authors are invited, from among other related instances, to focus on Contextualism, *Collage City* and beyond, to investigate Colin Rowe’s mid-twentieth century role in appropriating Sitte’s 1890’s reaction to Von Forster’s 1860 imperial design for the Vienna Ringstrasse. Rowe’s critical appropriation paved

the way for later iterations and code shifts that greatly expanded into a more fragmented, inclusive *Collage City*. It took Rowe several iterations to develop this concept with Fred Koetter and with his Roma Interrotta team. Moreover, authors are called to explore strength and weaknesses of the mutations of Rowe’s classical impulse as it, in its turn, evolved with urban design beyond the binary into the 21st century.

**Guest Editor:** David Grahame Shane

**(2024) EXTRA. O LEGADO DE COLIN ROWE; MATEMÁTICA, CONTEXTUALISMO, CIDADE DA COLAGEM E ALÉM**

Colin Rowe transformou-se e variou ao longo de sua vida, construindo e refinando seu aparato intelectual e conceitual em resposta às suas circunstâncias de mudança. Não há dúvida de que a experiência mais formativa do jovem Rowe foi seu tempo com Rudolf Wittkower no Instituto Warburg, após sua educação arquitetônica anterior na Universidade de Liverpool, cujo professor Patrick Abercrombie orientou a reconstrução de Londres após a Segunda Guerra Mundial. Rowe tentou, sem sucesso, adaptar as análises diagramáticas de Wittkower ao St Dié de Le Corbusier com seus alunos Robert Maxwell e James Stirling. Mais tarde, com os Texas Rangers, ele começou a desembrulhar a geometria Wittkoverian na paisagem urbana, estudando a Liga das Nações de Le Corbusier com seus colegas Robert Slutsky, Bernard Hoesli e John Hedjuk. Ele continuou este processo para recuperar a cidade tradicional e clássica via Camillo Sitte nos anos 50 com Alvin Bo-

yarsky em Cornell, e depois em meados dos anos 60 com Wayne Copper e Tom Schumaker. A partir desta base híbrida, Rowe construiu um novo aparato curatorial, meta-histórico e reflexivo da “cidade como museu” delineado em Collage City com Fred Koetter e a equipe Roma Interrotta (1978). Como argumentado no *Urbanismo Recombinante* (2005), muitos dos movimentos subsequentes de Desenho Urbano se desdobraram a partir desta abordagem em camadas, diagramática e multiescalarizada da história, da memória e do meio ambiente comuns no meio século seguinte, variando do Neo-Racionalismo, Des-construção, Novo Urbanismo, Urbanismo Paramétrico, Urbanismo Paisagístico, Urbanismo Ecológico, Urbanismo Estratégico, até a ênfase na Preservação Histórica, Reutilização Adaptativa, a megacidade autoconstruída e a cidade informacional. Mesmo em Covid Urban Designers ainda lutam com a complexidade e as contradições das continuidades clássicas e modernas que tornaram a luta intelectual de Rowe tão difícil e dinâmica.

Parece um momento apropriado para visitar o Contextualismo e a Collage City e Roma Interrotta dentro da estrutura das redes contemporâneas de design urbano, e as novas ferramentas de representação disponíveis na metacidade contemporânea da informação.

Neste sentido, os autores são convidados, entre outras instâncias relacionadas, a se concentrarem no Contextualismo, Collage City e mais além, para investigar o papel de Colin Rowe em meados do século XX na apropriação da reação de Sitte de 1890 ao projeto imperial de Von Forster de 1860 para a Vienna Ringstrasse. A apropriação crítica de Rowe abriu caminho para posteriores iterações e mudanças de código que se expandiram enormemente

para uma Cidade Colagem mais fragmentada e inclusiva. Foram necessárias várias iterações de Rowe para desenvolver este conceito com Fred Koetter e com sua equipe Roma Interrotta. Além disso, os autores são chamados a explorar as forças e fraquezas das mutações do impulso clássico de Rowe, uma vez que ele, por sua vez, evoluiu com design urbano além do binário para o século 21.

**Editor convidado:** David Grahame Shane

### A3X (202X). OBJETOS ORIENTADOS A UNA ONTOLOGÍA

La filosofía contemporánea puede escindirse (muy a grosso modo) entre un variado conjunto de pensadores cuyo eje radica en *problemas del sujeto* (como aquellas cuestiones ligadas a la ideología, el lenguaje y la praxis social) tales como Ranciere o Zizek y un grupo –mucho menos nutrido y publicado– cuyo interés estriba en definir un *realismo filosófico* que pueda trascender cualquier filosofía centrada en la conciencia, experiencia, acción o existencia; una filosofía para un después de la finitud (título de un libro de Quentin Meillassoux) que se decante como *objetualista*, que sería un mote aplicable a pensadores como Latour y De Landa, dentro de una tradición moderna que alcanza a cierta parte de la producción de Heidegger y a la de North Whitehead. En ese contexto uno de sus cultores-fundadores –Graham Harman– propuso la expresión OOO (object-oriented ontology), dentro de su campo de instalación que él denomina realismo especulativo y que pretende como programa analizar la relación entre objetos reales y objetos intencionales (que podría-

mos calificar como proyectados) y/o sensibles (que podríamos definir como toda aquella *objetología* de voluntad estético-comunicacional). Si bien estos pensadores aceptan que el objeto intencional es subsidiario (o vicario) del objeto real con quién intenta establecer relaciones, parecería que profundizar tal relación real-intencional abarca parte sustantiva del programa OOO. En este A30 la pretensión es invertir la fórmula OOO, de Ontología orientada a objetos, a Objetos orientados ontológicamente y en suma aportar a la discusión de las relaciones entre intencionalidad y realidad, que no es otra cosa que el problema del proyecto.

**Se busca editor invitado.** Los/las interesados/as, pueden enviar un breve CV a astragalo@us.es, junto con un avance propositivo argumental para este monográfico, pudiendo además proponer un *call* alternativo, sin variar el título.

### A3X (202X). ORIENTED OBJECTS FOR AN ONTOLOGY

Contemporary philosophy can be divided (very roughly) between a varied group of thinkers whose axis is based on *problems of the subject* (such as those questions linked to ideology, language and social practice) such as Ranciere or Zizek and a group –much less nourished and published– whose interest lies in defining a philosophical realism that can transcend any philosophy centred on consciousness, experience, action or existence that declines to be *objectualist*, which would be a nickname applicable to thinkers like Latour and De Landa, within a modern tradition that reaches a certain part

of Heidegger's production and that of North Whitehead. In this context, one of his founder-cultivators –Graham Harman– proposed the expression OOO (object-oriented ontology), within his field of installation which he calls speculative realism and which aims to analyse the relationship between real objects and intentional objects (which we could describe as projected) and/or sensitive objects (which we could define as any *objectology* of aesthetic-communicational will). Although these thinkers accept that the intentional object is subsidiary (or vicar) to the real object with which it tries to establish relationships, it would seem that deepening such a real-intentional relationship comprises a substantive part of the OOO programme. In this A30, the aim is to invert the OOO formula, from Object-Oriented Ontology, to Ontologically-Oriented Objects and, in short, to contribute to the discussion of the relations between intentionality and reality, which is none other than the problem of the project.

**We are looking for a guest editor.** If you are interested, please send a brief CV to astragalo@us.es, together with an advance proposal for this monograph, and you can also propose an alternative call, without changing the title.

### A3X (202X). OBJETOS ORIENTADOS PARA UMA ONTOLOGIA

A filosofia contemporânea pode ser dividida (muito asperamente) entre um grupo variado de pensadores cujo eixo está nos *problemas do sujeito* (como aquelas questões ligadas à ideologia, linguagem e prática social) como Ranciere ou Zizek e um grupo –muito menos nutrido e

publicado— cujo interesse está em definir um *realismo filosófico* que possa transcender qualquer filosofia centrada na consciência, experiência, ação ou existência; uma filosofia para uma pós-finalidade (o título de um livro de Quentin Meillassoux) que quer ser *objetualista*, o que seria um apelido aplicável a pensadores como Latour e De Landa, dentro de uma tradição moderna que atinge uma certa parte da produção de Heidegger e a de North Whitehead. Neste contexto, um de seus fundadores-cultores —Graham Harman— propôs a expressão OOO (object-oriented ontology), dentro de seu campo de instalação, que ele chama de realismo especulativo e que visa analisar a relação entre objetos reais e objetos intencionais (que poderíamos descrever como objetos projetados) e/ou objetos sensíveis (que poderíamos definir como qualquer *objetologia* de vontade estético-comu-

nicacional). Embora estes pensadores aceitem que o objeto intencional é subsidiário (ou vicário) ao objeto real com o qual ele tenta estabelecer relações, parece que o aprofundamento de tal relação real-intencional abrange uma parte substantiva do programa OOO. Neste A30, a intenção é inverter a fórmula OOO, de Ontologia Orientada a Objetos Orientados para Objetos Ontologicamente e, em suma, contribuir para a discussão das relações entre intencionalidade e realidade, que não é outra coisa senão o problema do projeto.

**Estamos à procura de um editor convidado.** Se você estiver interessado, envie um breve CV para [astragalo@us.es](mailto:astragalo@us.es), juntamente com uma proposta antecipada para esta monografia, e você também pode propor uma chamada alternativa, sem alterar o título.



## LO QUE QUEDA: *EL RESTO*

JOSÉ RAMÓN MORENO PÉREZ

Editor invitado al cargo de este número / Guest editor in charge of this issue /  
Editor convidado responsável por esta edição

### 0.

Hacia la postrimería de su vida, el historiador B. Zevi traza una frontera final –radical– para una arquitectura que se extiende hasta ese instante: un modo de hacer y comprender el mundo que dura cinco mil años. Su diagnóstico contiene una línea argumentativa que justifica este “corte” histórico y concluye con un listado que salva de este naufragio final, unos pocos restos de aquel crucero<sup>1</sup>. Posteriormente, esta visión apocalíptica no ha dejado de ganar posiciones, en el despliegue de un pensamiento contemporáneo que –más allá de lo arquitectónico– constituía la primera respuesta compren-

siva e instrumental a la mutación sufrida por las condiciones de producción y funcionalidad cultural de la propia arquitectura<sup>2</sup>.

Se ha calificado nuestro tiempo como el tiempo que “resta”<sup>3</sup>, un tiempo final en el que nuestro hacer no consiste sino en añadir algo, mediante la recapitulación o el deshacer y, así, tratar de “salvar el todo”. Una ejercitación, que bien pudiera estar comprendida en un entendimiento de la innovación como continuo enfrentarse al “retorno de lo incomprendido” y a la ocasión ofrecida de explicitar y explicar aquello, que en su momento, quedó marcado por una condición insuficiente e irredenta, a la espera de un “tiempo otorgado”<sup>4</sup>, una coyuntura que

---

<sup>1</sup> Hay que recordar la revisión profunda de los ciclos históricos de la historiografía arquitectónica por una crítica inmersa en el aparente cambio de ciclo de postmodernidad. Véase, por ejemplo, la posición defendida por el trabajo continuado de P. Eisenman, pero también la revisión cultural de la Clasicidad desarrollada por M. Tafuri.

---

<sup>2</sup> Nos referimos al artículo publicado en la revista Lotus International en el año 2000, titulado: “Después de 5000 años: la revolución”.

<sup>3</sup> Ver, Agamben. “El tiempo que resta” 2006 Trotta

<sup>4</sup> Dos temporalidades puestas en diálogo, me permiten pro-

se despliega por la discursividad y argumentaciones desplegadas por algunas de las contribuciones recogidas en este número de la revista.

Una situación a la que precede un menos que aparente tránsito entre Globalizaciones, vivido en el campo de la arquitectura de manera poco consciente, aleatoria y resumida por una multiplicidad de respuestas insuficientes y parciales, que se enredan en una procesualidad compleja, mediada por su obligada incorporación a la red de productos y contribuciones de la Cultura del Espectáculo. Diríamos, que, sin apenas sentirlo, la arquitectura contemporánea ha estado sometida a un “proceso de edición” continuado, por agentes externos, que le han dictado seductoramente su obligada adaptación a sus lenguajes, a sus figuraciones, valores y funcionalidad.

Es su *tour de force* con estos requerimientos externos de una cultura cambiante, el que persigue insertarla en un espacio simbólico y funcional, en un “interior” aún más potente y envolvente que los formulados por ella como caracterización de sus continuadas propuestas para una habitabilidad cambiante, sin-forma<sup>5</sup>. La arquitectura ha mutado en un cuerpo recorrido por múltiples prácticas –modos–, que nunca es capaz de mostrarse sino como holo-

---

poner así la caracterización de nuestra época: de un lado aquella recogida y luego desarrollada por Giorgio Agamben, en su Apostilla (2006) a su libro “La comunidad que viene”; la otra, recogida en el comienzo de su libro “Has de cambiar tu vida”, de Peter Sloterdijk. Un intercambio que me parece iluminador para alcanzar a comprender la aportación que en este número se hace de lo acontecido –en ese tiempo– en el campo de la arquitectura.

**5** Recordemos, como define Sloterdijk en la entrevista recogida en su “El imperativo estético” (2020), la labor de los arquitectos como formuladores de una teoría del “en” y, con ello, de un obligado ejercicio de conformación de lo heterogéneo en una atmósfera determinada de habitabilidad.

grama de su apariencia, en el que queda incorporado la memoria –o, al menos, las huellas– de sus naturalezas históricas<sup>6</sup>.

La convocatoria que define este *proyecto de edición*, titulado “de la composición a la edición”, al que responden de manera diversa y complementaria las aportaciones seleccionadas, acota un espacio teórico –un imaginario y una discursividad– que está indefinido en sus propios límites, mostrando así la aparentemente irreductible singularidad de ambas acciones: composición y edición, pero abriendo la esperanza –cumplida en parte– de alcanzar una explicación *complexiva*.

Digamos que las aportaciones a este número recorren ese espacio de convocatoria, de la mano de un término u otro, para asistir a sus sucesivas transformaciones. Así, composición como concepto de orden y poder, de jerarquía y sistema, habría sido deconstruido por una práctica compleja llena de singularidades y ensayos, que aportan el primer rastro de una inconsciente mutación. Y, desde el otro extremo, el de la edición –si de verdad lo es– habríamos convergido sobre las consideraciones de fluidificación de las categorías precedentes: orden sistema, jerarquía..., para insertar el cuerpo “monstruoso” de lo arquitectónico en un simbiote resultado de una postproducción propia, utilizado como vehículo para su transmigración a una materialidad comunicativa contemporánea inaparente.

---

**6** Cuenta aquí, en el empeño característico de lo Moderno –por convocar libremente cualquier aspecto de lo heterogéneo a su condición como propio–, que sólo lo que se trae del pasado, en su manipulación, puede adquirir esa condición civilizatoria. Véase para perseguir los “orígenes” de este proceder por la Vanguardia, el libro de JJ. Lahuerta, *Arte en la época del infierno* (2019) o, más posteriormente, los análisis de G. Didi-Huberman, en su *Ante el tiempo* (2005).

Éramos conscientes de que las aportaciones a este número debían de converger reflexivamente sobre esta complejidad creciente, materializada por el “enredo” creativo de composición y edición. Una complejidad imposible de implementar desde una caracterización única, y cuyo *estado del arte* anima a un debate abierto y atento a otras posiciones, en el que puedan adivinarse encrucijadas dibujadas por la confluencia de los caminos seguidos por una investigación seducida por el propio objeto, que es incapaz de conformar un mapeado capaz de ofertar una incipiente *topología de lo cotidiano*, por la que transitar desde lo fenomenológico hacía lo hermenéutico para abrir una significación ligada a una formatividad de la habitabilidad contemporánea<sup>7</sup>.

Supongamos que las acciones de la composición y la edición están “enredadas”, dando lugar a un tiempo compartido, tal como Didi-Huberman plantea para los modos de hacer, de una parte, de la Vanguardia moderna<sup>8</sup>. Un *enredo* que superponga en una única acción los tiempos de la impresión –la acción y su efecto, o sea, el sello y la huella, o la marca de un troquel sobre una superficie– como generadora de una formatividad compleja, que acoge una extensa

<sup>7</sup> Tomamos prestado el término del libro de G. Teyssot, “Une topologie du quotidien” (2016), que traza una ruta a partir de los diferentes componentes que definen una posible topología del habitar-arquitecturar contemporáneo, en el que convergen las dos acciones nombradas.

<sup>8</sup> Véase G. Didi-Huberman (2008), “La ressemblance par contact. Archéologie, Anachronisme et Modernité de l’empreinte”. Dice así: “Es para modificar nuestra manera habitual de comprender cada obra de arte en su historicidad por lo que hemos tomado a Marcel Duchamp como paradigma: desde los modelos deductivos que nos pueden hacer imaginar un movimiento de “progreso” del modernismo al post-modernismo, a un modelo más complejo que nos permite considerar el enredo de las temporalidades heterogéneas de las que toda imagen está hecha”.

y diversa manualidad humana. Se logra hacer visible un campo de conocimiento, que se manifiesta en un debate o confrontación entre dos formas históricas de instrumentación significativa de un medio, extendiendo su genealogía más allá de cualquier consideración de época y manifestándola como propia de la “ejercitación” humana<sup>9</sup>. Ello hace productiva la sospecha de que entre ambos términos (y sus diversas facetas como conceptos, perceptos, manualidades, etc.), se extiende una especie de micelio, de red de filamentos prolongación de uno y otro que se “enredan” a lo largo de la historicidad heterogénea que sostiene sus modificaciones, marcadas por la “repetición y la mejora” de sus resultados.

Y así, el tránsito entre estos dos términos: composición y edición, bien pudieran suponer no un salto, sino una oculta y continuada relación sustentadas por una “superficie de inscripción” invisible, en la que la actitud receptiva-pasiva-propositiva de la institución de la arquitectura, escribe sus sucesivos modelos de acción. Si ello fuera cierto, sobre ese acontecer se harían relevantes los ritmos diversos impuestos por temporalidades contrarias, pero también las funcionalidades marcadas por los procesos civilizatorios que dinamizan esas escrituras y los tránsitos entre los *dispositivos* que se implementan, hacia su utilización posterior y creativa como *aparatos*<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Un buen ejemplo de esta actitud alternativa podemos encontrarla en la interpretación de la obra de R. Moneo por J. Quetglas, recogida en “La danza y la procesión: sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo” (1994).

<sup>10</sup> Véase J-L. Déotte, *La época de los aparatos* (2013), en su enfoque –como programa de investigación más que como sistema– se encuentra un camino abierto para el abordaje de la relación cruzada entre composición y edición, siguiendo la confrontación entre dispositivo y aparato, como dos momentos de una única ejercitación humana.

Cabría suponer que la “forma”, como concepto y práctica en la que se involucra la arquitectura en el arco clásico-moderno, no sería sino el resultado de la aplicación de un conjunto de dispositivos, que deben ser puestos en relación, en su búsqueda de una des-realización del mundo, con la producción de imágenes. Este proceder establecería una determinada economía cultural, en la que convencionalmente dividimos ambas acciones –la de los dispositivos-producción e imágenes-difusión- como composición o edición.

Los sucesivos enfoques que aparecen en este número de la revista, pudieran ser entendidos –en su especificidad– como aportaciones que buscan revelar aspectos aparentes de este acontecer, sin agotar la variedad de posibles relaciones que hipotéticamente pudieran surgir.

La “duplicidad” de los procedimientos técnicos de la modernidad, que se hacen notar en el transcurrir temporal de los ciclos de la arquitectura: clásico-moderno-contemporáneo, significados por las narraciones ficticias, posteriormente deconstruidas, con las que la arquitectura compensa su arbitrariedad fundacional, han envuelto cualquier debate sobre algunas de sus polaridades con una jerarquización, en la que su materialidad ha sido manipulada desde un código axiomático expuesto como sistema de valores<sup>11</sup>.

---

**11** Ello explicaría, en parte, dos ausencias que afectan directamente al debate que se quiere elucidar entre composición y edición: la de una hermenéutica del hecho arquitectónico, sustituida por un despliegue de su apariencia en los medios; y la de una teoría de la arquitectura, desplazada e integrada en una proliferación sin fin de una producción diferenciada banalmente. Ello ha supuesto que cualquier compensación de sus ausencias haya que buscarlas en los campos de conocimiento adyacente al de la arquitectura: antropología, psicología, historia, filosofía o arte.

Solo una radical tarea historiográfica de desmontaje de los presupuestos de esos discursos “operativos” y un empeño en la inserción en el campo externo de los Estudios Culturales comparados, nos han permitido –de manos del último Tafuri (1994)– acceder a la inserción de la composición –como “impresión” técnica de la arquitectura en la ciudad– en el ciclo cultural del Renacimiento, para mostrar la relevancia de su pertenencia a los procesos de “desrealización” del mundo.<sup>12</sup>

Si contemplamos esa época como la *de la imagen*, una perspectiva adoptada como hilo de continuidad por los estudios de Flusser –con consecuencias aún no aplicadas al desentrañamiento de los discursos arquitectónicos, y posteriormente sometidos a una necesaria estructuración temporal por Belting– podemos afirmar que el tránsito entre los dos polos viene apoyado en la evolución tecnológicas de los dispositivos que permiten –siguiendo a Déotte– un *aparecer* distinto del mundo.

Este acontecer es seguido en paralelo por la arquitectura, que interioriza sus consecuencias más aparentes, convirtiéndolas en imaginario e instrumental propio, basta que la arquitectura observe las concomitancias con ellos en su autónomo producirse, demostrando así su profunda incardinación en las problemáticas de la cultura.

El debate que ahora nos ocupa también pertenece a esa confrontación, pero viene ocultamente protagonizada por este gadiana de la

---

**12** En este sentido, asombra la escasa recepción de un discurso teórico tan sofisticado como el de Manfredo Tafuri en el capítulo primero de su *Investigaciones sobre el renacimiento* (1995), en el que una lectura compleja del período se ensaya desde el análisis sistémico del papel del lenguaje compositivo. Véase *Búsqueda de los paradigmas: proyecto, verdad, artificio*, pp. 15-39

composición arquitectónica, que aparece y desaparece, se transfigura o escala presupuestos propios, en función de una ecología de su subsistencia, pues es propio de lo institucional asegurar su permanencia o su continuidad. Algo que se revela por ejemplo en ese debate propio entre lo efímero y lo permanente, de manos del montaje o lo compositivo, formulando figurativamente los dos polos de la basculación del ciclo de la modernidad entre el enraizamiento y el nomadismo. Lo doble parece propio no solo de lo moderno sino, por su asunción radical del nihilismo de la proyectación, de su arquitectura<sup>13</sup>.

## 1.

En este marco de consideraciones, la convocatoria del último Encuentro de Departamentos del Área de composición Arquitectónicas de las Escuelas de Arquitectura española (ACCA), trajo el compromiso de una colaboración entre el Departamento Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de Sevilla y la Revista *Astrágalo*, que perseguía incorporar un estado del debate sobre las materias que componen esa área de conocimiento. La estructura conceptual e instrumental que soportaba sus conocimientos, hace ya largo tiempo que se ha difuminado, como consecuencia de un proceso histórico en el que se confrontan, al menos, dos proyectos docentes, cuyos objetivos y referencias son muy distintas. Podríamos afirmar, contemplando el delta donde esos ríos desembocan, que esta área se ha comportado como un papel de tornasol donde –y no siempre de manera consciente– se han manifestados los componentes

de una cultura arquitectónica inmersa en un debate sordo sobre la naturaleza y el alcance de la misma arquitectura; ahora técnica de comunicación tanto como gestionadora menor de una post-producción.

Los contenidos de la convocatoria, que el Departamento de Sevilla hacía para el encuentro, formulaban descriptivamente un determinado “estado de la situación”, que se vive en su docencia e investigación cotidiana, baste con citar las *envolventes* culturales complejivas del Patrimonio Cultural o la Sostenibilidad, entrelazadas con las reflexiones históricas, teóricas o compositivas –ahora equiparadas finalmente en su protagonismo– para tomar conciencia de la extensión, heterogeneidad y complejidad en la que nos hayamos inmersos; algo que se puede constatar en los enfoques que los diferentes autores abordan en este número de la revista.

Asumiendo el desafío que esta situación supone, este número de la revista eligió titularse *De la Composición a la Edición*, y recogíamos con ese título la centralidad de un enfoque que, procedente de la Cultura del Espectáculo –ese híbrido de comunicación, tecnología y masas–, se presentaba como un descriptor –externo e instrumental– para abordar una reflexión preocupada por las sinergias latentes y ocultas en el cuerpo yacente del conocimiento específico del área de la composición, reanimado con injertos y encuadres, resituado con anacrónicos rescates y proyecciones tecnológicas, pero huérfano de un *cuidado* que lo haga consciente de su extraordinaria potencialidad para encarar los interrogantes contemporáneos que sacuden esta antropotécnica centenaria.

<sup>13</sup> Véase *El umbral y el pliegue*, en M. Tafuri (1985), “*Storia dell’Architettura Italiana, 1944-1985*”.

## 2. EL FUTURO EN EL PRESENTE

Hay dos aportaciones –aparentemente menores– pero que atesoran vías de apertura sobre las que podría deslizarse un debate que sacara la cabeza del circunmundo en el que se encuentra inmerso, a través de la deconstrucción de las categorías –a veces pura axiomática– sobre las que se levanta el edificio de la docencia e investigación actual. Esta posibilidad describe una sintomatología de la improductividad creativa e instrumental, en la que el desplazamiento progresivo de posiciones anteriores del Área –al menos desde sus primeras formulaciones– nos ha llevado, tan sólo compensada o paliada por el acrecimiento de tareas, en cada una de las partes autónomas, en las que los miembros del Área deciden implicarse<sup>14</sup>.

Ambas proceden desde el exterior del ámbito disciplinar y cognoscitivo en el que nos encontramos, tal vez intuyéndonos inmersos en una desterritorialización progresiva de los saberes implicados en nuestro hacer contemporáneo. Tan sólo con consultar ese listado borgiano que Sloterdijk propone como hipótesis de una reterritorialización del mismo, podremos comprobar que nuestro “campo disciplinar” se ve fragmentado por la coincidencia competencial con otras disciplinas próximas o lejanas ocupadas en la habitabilidad de esta “patria” compartida de la Tierra<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> La formulación del Título correspondiente con aceptación del marco de Bolonia y la consiguiente disminución en extensión y créditos de las asignaturas del Área, vino acompañada de un debate insuficiente conducido por criterios bien lejanos de las necesidades de la docencia específica. El nuevo mapa dibujado por las soluciones adoptadas por las escuelas está pendiente de un estudio capaz de dilucidar un horizonte compartido.

<sup>15</sup> Nos referimos al planteado por el autor en “Has de

Es una hipótesis, la suya, que invita a lo relacional, venga de la mano de un pensamiento analógico o deconstructivo o de un “enredo” creativo, en el que las sinergias están garantizadas: la fotografía como disciplina primitiva de la imagen o la hermenéutica como ciencia de lo dialógico, son sus lugares de arranque para la elaboración de un lenguaje abarcativo, que puede poner en relación territorios extensos atravesados por esa discursividad. Gabriel Campuzano y Carlos Tapia, de manos de su proyecto imaginario o de su comentario-reseña interpretativo, enuncian un horizonte al que poder dirigir la mirada preocupada, de quien quiere superar un estado de cosas. Procediendo desde la inserción de las acciones disciplinares: de lo *compositivo* o la *edición*, en el seno de un conjunto de acciones de postproducción, surgidas en paralelo al mundo que emerge de la década de los 90, en el que se hace manifiesto progresivamente otra civilización humana; un proceder que converge con la obligada extensión del campo de lo artificial hacia la búsqueda de lo híbrido, sea la de los objetos, las máquinas, los simbioses o los animales y la nueva “alianza” cultural a la que ello obliga<sup>16</sup>.

Categorías como las de archivo –implementada creativamente como soporte de aparición de una nueva urbanidad en el proyecto gráfico de G. Campuzano–, con sus dinámicas internas de innovación, capaces de abarcar cualquier organización heterogénea del mundo o la casi- técnica procedente de la psiquiatría –y

cambiar tu vida. Sobre antropotécnica” (2012).

<sup>16</sup> Serviría el modo ejemplificado por esas dos aportaciones para convocar objetivos más ambiciosos una multiplicidad de debates fragmentarios como los del género, la identidad, la comunidad o los procesos de significación.

que ahora se extiende hacia cualquier campo cultural– del *regreso de lo incomprendido*, como matriz de la creación humana –ensayada en la reseña de Tapia– se presentan como un invitación a un *juego*, que nos hace sino jugarlos en el seno de un medio, que nos implica crecientemente, pasando así, a formar parte de esas *técnica del cuidado* que caracterizan otra transición.

Con ellas, es posible establecer un dialogo –asumiendo sus irreductibles posicionamientos– partiendo de los argumentos presentados en el artículo de Muñoz Carabias. En él, habría un desplazamiento hipotético hacia un tiempo por venir –*lo novísimo* del que nos habla Agamben– que proyecta un posible horizonte –traído por la mutación de las condiciones de contorno– cuya apariencia aconseja el desplazamiento hacia el mismo de la praxis arquitectónica. Si la convergencia social, que el dispositivo de la *red* impulsa implica un cambio en las condiciones de producción del Mundo, de manos de una meta-realidad en la que converge hacia un escalón superior los niveles 1.0 y 2.0, al mismo tiempo que la formulación de un imaginario mutante –de una estética imaginaria– en cada retorno de sus “repeticiones”, la arquitectura debe asumir el último escalón de su pertenencia y determinación histórica por el Capital, ahora de la mano de un ciberespacio<sup>17</sup>.

La triangulación de un vacío en el que convocar las claves principales de sus aportaciones sería un buen camino a seguir por aquellos que se interesen por las consecuencias para nuestra Área.

<sup>17</sup> En este sentido la aportación de Muñoz Carabias es la puesta en relación de una discursividad aún insuficiente gestada a partir de la década de los 90 y su dilatación proyectada con el aparato tecnológico disponible hacia lo que se avecina.

### 3. EL PASADO EN EL PRESENTE

Al unísono con esta “apertura” de horizontes, podemos situar otro modo de proceder, que busca la explicitación de los componentes que han constituido institucionalmente a la Arquitectura; es el caso del artículo de JM. González Izquierdo, en el que se aborda a través del estudio de un “corte” histórico del archivo cambiante de la Biblioteca de la Escuela de Madrid y de las referencias disciplinares que muestran las bibliografías, un determinado estado de su evolución. Dentro de la dinámica que se abre con la modernidad, en sus diferentes épocas, movidas por la dinámica civilizatoria de la Globalización terrestre, entre propuestas locales y referencias externas, este trabajo avanza la descripción de un momento originario en la formación de la institución docente, como receptora de esa cultura venida del fuera. Haciendo explícito –como ya nos habíamos hecho consciente con el avance de los estudios sobre la relevancia y funcionalidad de la tratadística– que, a partir del Renacimiento, en paralelo a ese objetivo cultural de la “desrealización”, se fraguan “modos” arquitectónicos, en los que *composición y edición* son los polos de una acción creativa formal, simbólica e ideológica entrelazada<sup>18</sup>.

Una actitud genealógica que podemos encontrar desarrollada en la aportación del equipo formado por A. Laguna, L. Royo y G. Diaz-Recasens, que abordan un caso problemático de edición estilística, en el que la recepción de las corrientes culturales europeas, abren la clarificación de la producción artística española en su “enredada” Edad Media, donde los procesos de

<sup>18</sup> Véase F. Dal Co, “Il corpo e il disegno. I modi di Giulio Romano e i modi di Carlo Scarpa e Álvaro Siza”, en Casabella 856 (2015)

aculturación entre las tres grandes culturas incorporan una formatividad híbrida, que es editada como estilo diferenciado, autóctono por la lectura expansiva de la cultura moderna europea.

Pero esta dialéctica entre producción y recepción, entre composición y edición que caracteriza estructuralmente una modernidad extensa, encuentra en el caso estudiado por R. Harris, D. González y J. Veragua, una aclaración de manos de una relación acertada entre arquitectura y habitabilidad. Recepcionar socialmente, por parte de la comunidad que los habita, estos conjuntos habitacionales, como “lugares” significan que los rasgos característicos formulados por los modelos arquitectónicos son identificados como propios por aquellos que lo habitan.

En cambio, las aportaciones de C. Guerra de Hoyos y Cesar Saldaña Puerto se centran en el “largo recorrido” de una modernidad, que comienza con el laboratorio de la vanguardia para concluir aparentemente en el ocaso postmoderno. Ambos revisan las categorías, conceptualizaciones y recorridos fijados por una dinámica en la que están implicados sus creadores e historiadores, que fundamentan una producción innovadora y desconocida para la sociedad a la que se le propone, un modo elaborado al unísono en el que se entrelazan lo compositivo y su edición de una manera tal, que construyen un imaginario cuya deconstrucción impregna toda la arquitectura moderna que le sucede. Las tesis planteadas por Tafuri hace décadas, extendida a todo el arco clásico y sintetizada en su último “proyecto histórico”, vienen a constituirse en piedra de toque para una investigación empeñada en desentrañar en cada paso de este largo proceso la relación cambiante conformada por la relación entre orden, inversión y desreali-

zación, como proceder capaz de enfrentarse a una producción carente de fundamento –arbitraria– y al consecuente cambio continuado de la habitabilidad que genera en una sociedad que perpleja asiste a la continuada expropiación de la suya propia.

#### 4. EL PRESENTE EN EL PRESENTE

Hay un encuentro, que consideramos productivo, en la puesta en perspectiva del abordaje de Guerra y Saldaña, con el artículo de V. Díaz-García y M. López de Asiaín. Al recorrido genealógico de los dos primeros, complementaría el diagnóstico de las insuficiencias mostradas por el modo moderno, en su alianza con la cultura “cautiva” de lo Nuevo, por parte de una recepción social, que asiste al ofrecimiento de unos espacios arquitectónicos, con la conciencia de que su acción como habitante resbala por sus envolventes, sin encontrar un asidero que le permita su integración en los mismos. Un debate entre habitabilidad y arquitectura, con una larga trayectoria a sus espaldas, que la urgencia de la Crisis Climática y la consecuente salida a escena de la Naturaleza, ha hecho necesario poner en primer plano, ampliando sus exigencias por una extensión de la misma a animales, objetos, simbioses y dioses. Una emergencia que sirve para alimentar un imaginario social, excesivamente cargado por las figuras y significaciones del Espectáculo.

En ello abunda la recepción crítica, que M. Linares hace a modo de reseña del estudio comparativo de Gabriel Bascones entre dos arquitectos cuya singularidad, rareza, los destaca dentro de una época en que la “arquitectura de tendencia”, guiaba su producción. Francesco Ve-



nezia y John Hejduk protagonizan un “final de la escapada” moderna en la que muchos de los aspectos que habían permanecido separados se dan la mano, para mostrar el alcance de un proceder fuertemente limitado en sus posibilidades por una determinada condición histórica. Se nos muestra, así, que la perentoria división entre los tres presentes que hemos usado no se corresponden con un proceder en el que lo anacrónico constituye a la triada de la temporalidad moderna.

## 5. PARA CONCLUIR

Hay un cuadro de Miquel Barceló, pintado en la década de los 80, titulado Sístoles-Diástoles,

cuya imagen podría contemplarse como una metáfora del panorama dibujado por las aportaciones a este número de Astrágalo, su imagen podría entenderse como un fragmento de ese “campo de batalla” en el que la arquitectura moderna ha protagonizado, primero, su “heroicidad”, luego su “revisionismo” –social, antropológico, incluso filosófico, ético–, para luego cortejar con un ejercicio de cínico activismo a aquel a quien iban dirigida todas sus alternativas. En él, la lectura de este número, podrán encontrar algunos pasajes de esa trayectoria compleja, en la que subyacen las invariancias de los dos términos de su convocatoria: la edición / composición.

# WHAT REMAINS: *THE REST*

JOSÉ RAMÓN MORENO PÉREZ

## 0.

Towards the end of his life, the historian B. Zevi draws a final –radical– frontier for an architecture that extends up to that moment: a way of making and understanding the world that lasted five thousand years. His diagnosis contains a line of argument that justifies this historical “break” and concludes with a list that saves a few remains of that cruise ship from this final shipwreck

<sup>1</sup> Subsequently, this apocalyptic vision has not

stopped gaining positions in the deployment of contemporary thought, which, beyond the architectural, constituted the first comprehensive and instrumental response to the mutation suffered by the production conditions and cultural functionality of architecture itself.<sup>2</sup>

Our time has been described as the time that “remains,” a final time in which our doing

---

but also the cultural revision of Classicity developed by M. Tafuri.

<sup>2</sup> We refer to the article published in the Lotus International magazine in the year 2000, entitled: “After 5000 years: the revolution.”

---

<sup>1</sup> It is necessary to remember the deep review of the historical cycles of architectural historiography by a critic immersed in the apparent change of cycle of postmodernity. See, for example, the position defended by P. Eisenman,

consists only of adding something through recapitulation or undoing and, thus, trying to “save the whole.” An exercise that could be included in an understanding of innovation as a continuous confrontation with the “return of the misunderstood” and the opportunity offered to make explicit and explain what, at the time, was marked by an insufficient and irredeemable condition, waiting for a “time given.”<sup>3</sup> A situation that is submitted by the discursiveness and arguments displayed by some of the contributions collected in this magazine issue.

A situation preceded by a less than apparent transit between Globalizations experienced in the field of architecture in an unconscious, random way and summed up by a multiplicity of insufficient and partial responses that become entangled in a complex processuality, mediated by its forced incorporation into the network of products and contributions of the Spectacle Culture. We would say that, without hardly feeling it, contemporary architecture has been subjected to a continuous “editing process” by external agents, who have seductively dictated its forced adaptation to their languages, figurations, values and functionality.

In its *tour de force* with these external requirements of a changing culture that seeks to insert it in a symbolic and functional space –in an “interior” even more powerful and enveloping than those formulated by it– as a

<sup>3</sup> Two temporalities put into dialogue, allow me to propose the characterization of our time in this way: on the one hand, that collected and later developed by Giorgio Agamben, in his *Apostille* (2006) to his book “The coming community”; the other, collected at the beginning of his book “You must change your life”, by Peter Sloterdijk. An exchange that seems enlightening to me in order to understand the contribution that is made in this issue of what happened –at that time– in the field of architecture.

characterization of its continued proposals for a changeable and formless habitability,<sup>4</sup> architecture has mutated into an entity traversed by multiple practices –modes–, that is never capable of showing itself except as a hologram of its appearance, in which the memory –or, at least, the traces of its historical nature remains incorporated.<sup>5</sup>

The call that defines this publishing project, titled “From composition to editing”, to which the selected contributions respond in a diverse and complementary way, delimits a theoretical space –an imaginary and a discursiveness– that is indefinite within its own limits. This shows the apparently irreducible singularity of both actions: composition and editing, but opens the hope partly fulfilled– of reaching a comprehensive explanation.

Let’s say that the contributions to this issue go over that meeting space, with the help of one term or another, to attend its successive transformations. Thus, composition as a concept of order and power, of hierarchy and system, would have been deconstructed by a complex practice full of singularities and essays, which provide the first trace of an unconscious mutation. And from the other end, that of the editing –if it truly is– we would have converged on the considerations of fluidifica-

<sup>4</sup> Let us remember, how Sloterdijk defines in the interview collected in his “The aesthetic imperative” (2020), the work of architects as formulators of a theory of “in” and, with it, of an obligatory exercise of conformation of the heterogeneous in a determined atmosphere of habitability.

<sup>5</sup> It tells here, in the characteristic effort of the Modern –for freely summoning any aspect of the heterogeneous to its condition as its own–, that only what is brought from the past, in its manipulation, can acquire that civilizing condition. See the book by J.J. Lahuerta, *Arte en la época del infierno* (2019) or, more later, the analyzes of G. Di-di-Huberman, in his “Before the time” (2005).

tion of the preceding categories: system, order, hierarchy..., to insert the “monstrous” body of the architectural in a symbiotic result of its own post-production, used as a vehicle for its transmigration into an inapparent contemporary communicative materiality.

We were aware that the contributions to this issue had to thoughtfully converge on this growing complexity, materialized by the creative “entanglement” of composition and editing. A complexity impossible to implement from a single characterization, and whose “state of the art” encourages an open debate and attentiveness to other positions. In this debate, crossroads drawn by the confluence of paths can be foreseen, followed by an investigation seduced by the object itself, which is incapable of forming a mapping capable of offering an incipient “everyday topology” –through which to transit from the phenomenological towards the hermeneutic– to open a meaning linked to a formativity of contemporary habitability.<sup>6</sup>

Let us assume that the actions of composition and editing are “entangled”, giving rise to a shared time, as Didi-Huberman proposes for the ways of doing of a part of the modern Avant-garde.<sup>7</sup> A tangle that overlaps in a single action

<sup>6</sup> We borrowed the term from the book by G. Teyssot, “Une topologie du quotidien” (2016), which traces a route from the different components that define a possible topology of contemporary living-architectural, in which the two named actions converge.

<sup>7</sup> See G. Didi-Huberman (2008), “La ressemblance par contact. Archéologie, Anachronisme et Modernité de l’empreinte”. It reads like this: “It is to modify our habitual way of understanding each work of art in its historicity that we have taken Marcel Duchamp as a paradigm: from the deductive models that can make us imagine a movement of “progress” from modernism to postmodernism, to a more complex model that allows us to consider the entanglement of heterogeneous temporalities of which every image is made”.

the times of printing –the action and its effect, that is, the stamp and the imprint, or the mark of a die on a surface– as a generator of a complex formativity, which accommodates an extensive and diverse human crafts. It is possible to make visible a field of knowledge which is manifested in a debate or confrontation between two historical forms of implementation of a medium, extending its genealogy beyond any consideration of time and manifesting it as typical of human “exercise”.<sup>8</sup> This makes productive the suspicion that between both terms (and their various facets such as concepts, percepts, crafts, etc.), there is a kind of mycelium, a network of filaments prolonging one and the other that “tangle” along of the heterogeneous historicity that sustains its modifications, marked by the “repetition and improvement” of its results.

And thus, the transition between these two terms –composition and editing–, could well imply not a leap, but a hidden and continuous relationship supported by an invisible “inscription surface”, in which the receptive-passive-propositive attitude of the institution of architecture writes its successive models of action. If this were true, the various rhythms imposed by contrary temporalities would become relevant to this event, as well as the functionalities marked by the civilizing processes that energize these writings and the transits between the devices that are implemented towards their subsequent and creative use as devices.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> A good example of this alternative attitude can be found in the interpretation of the work of R. Moneo by J. Quetglas, collected in “La danza y la procesión: sobre la forma” del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo” (1994).

<sup>9</sup> See J-L. Déotte, *La época de los aparatos* (2013), in its approach –as a research program more than as a system– there is an open path to address the cross-relationship between composition and editing, following the confron-

It could be assumed that the “form” –as a concept and practice in which architecture is involved in the classical-modern arc– would not be but the result of the application of a set of devices that must be related, in their search of a de-realization of the world, with the production of images. This procedure would establish a certain cultural economy with which we conventionally divide both actions –that of “devices-production” and “images-diffusion”– as composition or editing.

The successive approaches that appear in this issue of the magazine, could be understood, in their specificity, as contributions that seek to reveal apparent aspects of this event without exhausting the variety of possible relationships that could hypothetically arise.

The “duplicity” of the technical procedures of modernity –which are noted in the temporal passage of the cycles of architecture: classic-modern-contemporary, signified by fictitious narratives later deconstructed with which architecture compensates for its arbitrariness foundational– have wrapped any debate on some of its polarities with a hierarchy, in which its materiality has been manipulated from an axiomatic code exposed as a value system.<sup>10</sup>

Only a radical historiographical task of disassembling the presuppositions of these

---

tation between device and apparatus, as two moments of a single human exercise.

**10** This would explain, in part, two absences that directly affect the debate that one wants to elucidate between composition and edition: that of a hermeneutics of the architectural fact, replaced by a display of its appearance in the media; and that of a theory of architecture, displaced and integrated into an endless proliferation of a banally differentiated production. This has meant that any compensation for their absences must be sought in the fields of knowledge adjacent to that of architecture: anthropology, psychology, history, philosophy or art.

“operative” discourses, and a commitment to the insertion in the external field of Comparative Cultural Studies, have allowed us –thank to the last Tafuri (1994)– to access the incorporation of composition –as a technical “impression” of the architecture in the city– in the cultural cycle of the Renaissance, to show the relevance of its belonging to the processes of “derealization” of the world.<sup>11</sup>

If we consider that era as “the one of the image”, a perspective adopted as a thread of continuity by Flusser’s studies –with consequences not yet applied to the unraveling of architectural discourses and later subjected to a necessary temporal structuring by Belting– we can affirm that the transit between the two poles is supported by the technological evolution of the devices that allow –following Déotte– a different “appearance” of the world.

This event is followed in parallel by architecture, which internalizes its most apparent consequences, turning them into its own imaginary and instrumental. It is enough that architecture observes the coincidences with them in their autonomous production, thus demonstrating its deep incardination in the problems of culture.

The debate that concerns us now also belongs to that confrontation, but it is hiddenly led by this Guadiana of architectural composition, which appears and disappears, transfigures or scales its own assumptions, depending on an ecology of its subsistence since it is typi-

---

**11** In this sense, it is astonishing how scarcely received a theoretical discourse as sophisticated as that of Manfredo Tafuri in the first chapter of his *Investigaciones sobre el Renacimiento* (1995), in which a complex reading of the period is tested from the systemic analysis of the role of compositional language. See *Búsqueda de los paradigmas: proyecto, verdad, artificio*, pp. 15-39

cal of which institution to ensure its permanence or continuity. Something that is revealed, for example, in that own debate between the ephemeral and the permanent, at the hands of montage or composition, figuratively formulating the two poles of the tilting of the cycle of modernity between rootedness and nomadism. The double seems typical not only of the modern but, due to its radical assumption of the nihilism of projection, of its architecture.<sup>12</sup>

## 1.

Within this framework of considerations, the last Meeting of Departments of the Architectural Composition Area of the Spanish Schools of Architecture (ACCA), brought about a commitment to collaborate between the Department of Architectural History, Theory and Composition of Seville and *Astrágalo Magazine*. The aim was to incorporate a state of debate on the matters that constitute this area of knowledge. The conceptual and instrumental structure that supported their knowledge has been blurred for a long time, due to a historical process that confronts at least two teaching projects with different objectives and references. One can affirm, contemplating the delta where these rivers flow, that this area has behaved like litmus paper where –and not always consciously– the components of an architectural culture immersed in a deaf debate on the nature and scope of architecture itself have manifested themselves; now a communication technician as well as a minor post-production manager.

<sup>12</sup> See *The Threshold and the Fold*, in M. Tafuri (1985), “*Storia dell’Architettura Italiana, 1944-1985*”.

The contents of the call, which the Department of Seville made for the meeting, formulated a descriptive “state of the situation” that is apprehended in its daily teaching and research. To become aware of the extension, heterogeneity, and complexity in which we have immersed ourselves, it is enough to cite the comprehensive “cultural envelopes” of Cultural Heritage or Sustainability, intertwined with historical, theoretical, or compositional reflections, which are now finally equalized in their prominence. This can be verified in the approaches that the different authors address in this issue of the magazine.

Assuming the challenge that this situation entails, the magazine chose to be titled “From Composition to Editing”. With this title, the centrality of an approach that came from the Culture of the Spectacle –that hybrid of communication, technology, and masses– was collected as a descriptor, external and instrumental, to address a reflection concerned with the latent and hidden synergies in the reclining body of knowledge specific to the area of composition. This knowledge was revived with grafts and framings, repositioned with anachronistic rescues and technological projections but deprived of the “care” that makes it aware of its extraordinary potential to face the contemporary questions that shake this century-old anthropotechnic.

## 2. THE FUTURE IN THE PRESENT

There are two seemingly minor contributions that hold valuable ways of opening up a debate, which could break free from the circum-world in which we are immersed. This could be achieved

ved by deconstructing the categories that form the basis of current teaching and research in our field, which are often purely axiomatic. This possibility highlights a symptomatology of creative and instrumental unproductivity, where the progressive displacement of previous positions in the area has only been compensated by an increase in tasks in each of the autonomous parts that members of the area decide to get involved in.<sup>13</sup>

Both contributions come from outside the disciplinary and cognitive field in which we find ourselves, perhaps intuiting a progressive deterritorialization of the knowledge involved in our contemporary work. By consulting the Borgean list that Sloterdijk proposes as a hypothesis of reterritorialization, we can verify that our “disciplinary field” is fragmented by the coincidence of competences with other nearby or distant disciplines engaged in the habitability of our shared “homeland” of the earth<sup>14</sup>.

This hypothesis invites a relational approach, whether it comes from an analogical or deconstructive thought or from a creative “entanglement”, in which synergies are guaranteed. Photography as a primitive image discipline or hermeneutics as a science of the dialogic are its starting places for the elaboration of a comprehensive language that can relate extensive territories traversed by that discursiveness.

---

**13** The formulation of the corresponding Title with acceptance of the Bologna framework and the consequent decrease in extension and credits of the subjects of the Area, was accompanied by an insufficient debate led by criteria far removed from the needs of specific teaching. The new map drawn by the solutions adopted by the schools is pending a study capable of elucidating a shared horizon.

**14** We refer to the one raised by the author in “Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnica” (2012).

Gabriel Campuzano and Carlos Tapia, through their imaginary project or “interpretative commentary-review”, enunciate a horizon towards which we can direct our worried gaze, to overcome the current state of affairs. They proceeded from the insertion of disciplinary actions, such as “composition” or “editing”, within a set of post-production actions that emerged in parallel with the world that emerged from the 90s, where another human civilization progressively became manifest. This procedure converges with the forced extension of the field of the artificial towards the search for the hybrid, be it that of objects, machines, symbionts, or animals, and the new cultural “alliance” to which this forces<sup>15</sup>.

Categories such as “archive”, creatively implemented as a support for the appearance of a new urbanity in the graphic project of G. Campuzano, with its internal dynamics of innovation capable of encompassing any heterogeneous organization in the world, or the quasi-technical one coming from psychiatry, which now extends to any cultural field, of the “return of the misunderstood” as the matrix of human creation –rehearsed in Tapia’s review– are presented as an invitation to a “game”, which makes us the stake within a medium that increasingly involves us. Thus, it becomes part of that “technique of care” that characterizes another transition.

With them, it is possible to establish a dialogue, assuming their irreducible positions, based on the arguments presented in the article by Muñoz Carabias. In it, there would be a hy-

---

**15** The way exemplified by these two contributions would serve to convene more ambitious objectives in a multiplicity of fragmentary debates such as those of gender, identity, community or signification processes.

pothetical displacement towards a time to come –the “newest” of which Agamben speaks to us– that projects a possible horizon brought by the mutation of the boundary conditions, whose appearance advises the displacement towards it of the architectural praxis. If the social convergence promoted by the network device implies a change in the production conditions of the world, at the hands of a meta-reality in which levels 1.0 and 2.0 converge towards a higher step, at the same time as the formulation of a mutant imaginary –of an imaginal aesthetic– in each return of its “repetitions”, architecture must assume the last step of its belonging and historical determination by capital, now hand in hand with cyberspace.<sup>16</sup>

The triangulation of a void in which to summon the main keys of their contributions would be a good path to follow for those who are interested in the consequences for our area.

### 3. THE PAST IN THE PRESENT

Together with the “opening” of horizons, we can identify another way of proceeding that aims to make explicit the components that have institutionally constituted architecture. This approach is evident in JM. González Izquierdo’s article, where he studies a historical “cut” of the changing archive of the Library of the School of Madrid and the disciplinary references that show the bibliographies. This study provides insight into a certain state of its

<sup>16</sup> In this sense, the contribution of Muñoz Carabias is the relationship between a still insufficient discursivity gestated from the 1990s and its projected expansion with the available technological apparatus towards what is coming.

evolution. Within the dynamic that emerges with modernity, in its different eras, moved by the civilizing dynamics of terrestrial globalization, between local proposals and external references, this work advances the description of an original moment in the formation of the educational institution as a recipient of the culture that came from outside. As we had already become aware of the advancement of studies on the relevance and functionality of treatises, it becomes clear that starting from the Renaissance, in parallel to that cultural objective of “derealization,” architectural “modes” are forged. These modes involve composition and editing as the poles of an intertwined formal, symbolic, and ideological creative action.<sup>17</sup>

A genealogical attitude that we can find developed in the contribution of the team formed by A. Laguna, L. Royo and G. Díaz-Recasens, who address a problematic case of stylistic editing, in which the reception of European cultural currents opens the clarification of Spanish artistic production in its “tangled” Middle Ages, where the acculturation processes between the three great cultures incorporate a hybrid format, which is edited as a differentiated, autochthonous style by the expansive reading of modern European culture.

But this dialectic between production and reception, between composition and editing that structurally characterizes an extensive modernity, finds clarification in the case studied by R. Harris, D. González, and J. Vergara. Their work sheds light on the correct relationship between architecture and habitability. These housing complexes, as “places,” are recei-

<sup>17</sup> See F. Dal Co, “Il corpo e il disegno. I modi di Giulio Romano e i modi di Carlo Scarpa e Álvaro Siza”, in Casabella 856 (2015)

ved socially by the community that inhabits them, and the characteristic features formulated by the architectural models are identified as their own by those who inhabit them.

On the other hand, the contributions of C. Guerra de Hoyos and Cesar Saldaña Puerto focus on the “long journey” of a modernity, which begins with the laboratory of the avant-garde and apparently ends in the postmodern decline. Both review the categories, conceptualizations and paths set by a dynamic in which their creators and historians are involved. They base an innovative and unknown production for the society to which it is proposed, a way elaborated in unison in which the compositional and its edition in such a way that they build an imaginary whose deconstruction permeates all modern architecture that follows it. The theses put forward by Tafuri decades ago, extended to the entire classical arch and synthesized in his latest “historical project”, come to constitute a touchstone for an investigation committed to unraveling at each step of this long process the changing relationship formed by the relationship between order, investment and derealization. This procedure is capable of facing a baseless-arbitrary production and the consequent continuous change of habitability that it generates in a society that is perplexed by the continued expropriation of its own

#### 4. THE PRESENT IN THE PRESENT

There was a productive meeting, in the perspective of Guerra and Saldaña’s approach, with the article by V. Díaz-García and M. López de Asiaín. To the genealogical path of the first two, In addition to the diagnosis of the insufficien-

cies shown by the modern way, in its alliance with the “captive” culture of the New, by a social reception, which attends the offering of architectural spaces, there is an awareness that his action as an inhabitant slips through its envelopes, without finding a handle that allows his integration into them. This debate between habitability and architecture, with a long history behind it, that the urgency of the Climate Crisis and the consequent appearance of Nature, has been brought to the forefront by the urgency of the Climate Crisis and the consequent appearance of Nature, expanding its demands for an extension to animals, objects, symbionts and gods. This emergency serves to feed a social imaginary that is excessively charged by the figures and meanings of the Spectacle.

The critical reception is abundant in this, which M. Linares makes a review of the comparative study of Gabriel Bascones between two architects whose singularity and rarity, stands out within a time when “trend architecture” guided their production. Francesco Venezia and John Hejduk star in a modern “escape ending”, in which many of the aspects that had remained separate join hands, to show the scope of a procedure strongly limited in its possibilities by a certain historical condition. Thus, we are shown that the peremptory division between the three presents that we have used does not correspond to a procedure in which the anachronistic constitutes the triad of modern temporality.

#### 5. TO CONCLUDE

There is a painting by Miquel Barceló from the 80s titled Systoles-Diastoles. Its image can be



interpreted as a metaphor for the panorama depicted in the contributions of this issue of Astrágalo. The painting's image can be seen as a fragment of that "battlefield" in which modern architecture has starred, first, in its "heroism", then in its "revisionism" –social, anthropological, even philosophical, ethical–, to later court

with an exercise of cynical activism the one to whom they were addressed all its alternatives. This issue of Astrágalo presents some passages of this complex trajectory, where the invariances of the two terms of its call underlie: the editing/composition.

## O QUE PERMANECE: O RESTO

JOSÉ RAMÓN MORENO PÉREZ

0.

No final de sua vida, o historiador B. Zevi traçou uma fronteira final –radical– para uma arquitetura que se fazia presente até aquele momento: uma forma de fazer e compreender o mundo que durava cinco mil anos. O seu diagnóstico consistia de uma linha argumentativa que justificava esta "ruptura" histórica, que se constituía com um lista que salvava do naufrágio final alguns restos daquele cruzeiro<sup>1</sup>. Posteriormente, esta visão apocalíptica não continuar conquistando posições, por meio do desdobramento de um pensamento contemporâneo que –para além do arquitetônico– constituía a primeira resposta compreensiva e instrumental à mutação sofrida pelas condições de produção e fun-

cionalidade cultural da própria arquitetura<sup>2</sup>.

O nosso tempo tem sido descrito como o tempo que "resta"<sup>3</sup>, um tempo final em que o nosso fazer consiste em nada mais do que o acréscimo de algo, mediante a recapitulação ou om desfazer e, assim, buscando "salvar o todo". Um exercício, que bem poderia estar, por um lado, compreendido no entendimento da inovação como um contínuo confronto com o "retorno do incompreendido" e, por outro, na oportunidade oferecida para explicitar e explicar o que, na época, ficou marcado por uma condição insuficiente e não redimida, a espera de um "tempo outorgado"<sup>4</sup> de uma conjuntura

<sup>1</sup> Há que se recordar a profunda revisão dos ciclos históricos da historiografia arquitetônica por meio de uma crítica imersa na aparente mudança do ciclo de pós-modernidade. Veja-se, por exemplo, a posição defendida por P. Eisenman em seu trabalho continuado, mas também a revisão cultural da noção de cidade desenvolvida por M. Tafuri.

<sup>2</sup> Nos referimos ao artigo intitulado "Depois de 5000 anos: a revolução", publicado na Revista Lotus International no ano 2000.

<sup>3</sup> Ver Agamben, "El Tiempo que Resta", 2006 Trotta.

<sup>4</sup> Duas temporalidades postas em diálogo me permitem propor a caracterização de nossa época: de um lado, a desenvolvida por Giorgio Agamben em sua Apostilla (2006) em seu livro 'A Comunidade que Vem'; a outra, de Peter Sloterdijk ao início de seu livro 'Has que cambiar tu vida'. Um intercambio que me parece esclarecedor para compreender a contribuição presente nesta edição do que acontecia –na-

que se revelava pela discursividade e argumentação de algumas das contribuições presentes neste número da revista.

Uma situação precedida por um trânsito nada aparente entre Globalizações, vivenciado no campo da arquitetura de forma pouco consciente, aleatória e resumida por uma multiplicidade de respostas insuficientes e parciais, que se enredam numa processualidade complexa, mediada pela sua incorporação forçada na rede de produtos e contribuições da Cultura do Espetáculo. Diríamos que, sem quase o sentir, a arquitetura contemporânea tem sido submetida, por parte de agentes externos, a um contínuo “processo de edição” que lhe vem condicionando, de forma sedutora, sua adaptação às suas linguagens, às suas figurações, valores e funcionalidade.

Com estas exigências externas de uma cultura em mudança, é o seu *tour de force* que procura inseri-la num espaço simbólico e funcional, em um “interior” ainda mais potente e envolvente do que os formulados por ela, Arquitetura, como caracterização da sua contínuas propostas para uma habitabilidade mutável, sem-forma<sup>5</sup>. A arquitetura transformou-se num corpo atravessado por múltiplas práticas –modos–, que nunca é capaz de se mostrar senão como um holograma da sua aparência, no que permanece incorporada a memória –ou, ao menos, as pegadas– de sua natureza histórica<sup>6</sup>.

\_\_\_\_\_ que la época– no campo da Arquitetura.

**5** Recordemos, como define Sloterdijk na entrevista presente em seu “El Imperativo Estético” (2020), ao trabalho dos arquitetos como formuladores de teoria do ‘em’ e, com ela, de um exercício obrigatório de conformação do heterogêneo em uma determinada atmosfera de habitabilidade.

**6** Conta aqui, no esforço característico do Moderno –por convocar livremente qualquer aspecto do heterogêneo à sua condição de próprio– que só o que é trazido do pasado, na

A convocatória que define este projeto editorial, intitulada “Da Composição à Edição”, à qual respondem de forma diversa e complementar os artigos selecionados, delimita um espaço teórico –um imaginário e uma discursividade– indefinido em seus próprios limites, mostrando assim a aparentemente irreduzível singularidade de ambas as ações: composição e edição, mas oferecendo a esperança –em parte realizada– de se chegar a uma explicação complexa.

Digamos que as contribuições deste número percorram esse espaço da concocatória, de mãos dadas com um termo ou outro, para atender a suas sucessivas transformações. Assim, composição como conceito de ordem e poder, de hierarquia e sistema, haveria sido desconstruída por uma prática complexa e repleta de singularidades e ensaios, que fornecem o primeiro traço de uma mutação inconsciente. E, do outro extremo, o da edição –se de verdade o é– teríamos convergido para as considerações de fluidificação das categorias precedentes: ordem, sistema, hierarquia..., para inserir o corpo “monstruoso” do arquitetônico em um simbiótico resultado de sua própria pós-produção, utilizado como veículo para sua transmigração a uma inaparente materialidade comunicativa contemporânea.

Éramos conscientes de que as contribuições a este número convergiriam reflexivamente para esta complexidade crescente, materializada pelo “emaranhado” criativo da composição e edição. Uma complexidade impositível de concretizar desde uma caracterização

\_\_\_\_\_ sua manipulação, pode adquirir essa condição civilizadora. Para acompanhar as origens deste procedimento pela Vanguarda, veja o livro de J.J. Lahuerta ‘Arte en la Época del Infierno’ (2019), ou ainda, mais posteriormente, as análises de G. Didi-Huberman eu seu ‘Ante el Tiempo’ (2005).

única, e cujo *estado da arte* estimula a um debate aberto e atento a outras posições, em que encruzilhadas traçadas possam ser prospectadas a partir de dos caminhos percorridos por uma investigação seduzida pelo próprio objeto. Objeto este incapaz de conformar uma cartografia de uma topologia do cotidiano – mesmo que incipiente –, por meio da qual seja possível passar do fenomenológico ao hermenêutico de modo a abrir um sentido vinculado a uma formatividade da habitabilidade contemporânea<sup>7</sup>.

Suponhamos que as ações de composição e edição estejam “enredadas”, dando lugar a um tempo compartilhado, tal como propõe, em parte, Didi-Huberman para os modos de fazer da Vanguarda Moderna<sup>8</sup>. Um emaranhado que sobrepõe em uma única ação os tempos da impressão – a ação e seu efeito, ou seja, o selo e a pegada, ou a marca de um dado sobre uma superfície – como gerador de uma formatividade complexa, que abraça uma extensa e diversa manualidade humana. É possível tornar visível um campo de conhecimento, que se manifesta no debate, ou confronto, entre duas formas históricas de instrumentalização significativa de um meio, estendendo a sua genealogia para além de qualquer consideração de época

<sup>7</sup> Tomamos emprestado o termo do livro de G. Teyssot, “Une Topologie du Quotidien” (2016), que propõe, a partir dos diferentes componentes que definam uma possível topologia do habitar – arquiteturar contemporâneo, uma rota em que convergem as duas ações nomeadas.

<sup>8</sup> Ver G. Didi-Huberman (2008), “La Ressemblance par Contact. Archéologie, Anachronisme et Modernité de l’émpreinte”, onde se lê: “Es para modificar nuestra manera habitual de comprender cada obra de arte en su historicidad por lo que hemos tomado a Marcel Duchamp como paradigma: desde los modelos deductivos que nos pueden hacer imaginar un movimiento de ‘progreso’ del modernismo al postmodernismo, a un modelo más complejo que nos permite considerar el enredo de las temporalidades heterogéneas de las que toda imagen está hecha”.

e manifestando-a como típica do “exercício” humano<sup>9</sup>. Isso fortalece a suspeita de que entre ambos os termos (e suas diversas facetas como conceitos, perceptos, manualidades etc.) se estende uma espécie de micélio, de uma rede de prolongamento de filamentos de um e outro que se enredam ao longo de uma historicidade heterogênea, marcada pela “repetição e aperfeiçoamento” de seus resultados, que se sustenta em suas modificações.

E assim, o trânsito entre estes dois termos, composição e edição, bem poderia supor não um salto, mas uma relação oculta e contínua sustentada por uma invisível “superfície de inscrição”, em que a atitude receptiva-passiva-propositiva da instituição Arquitetura escreve seus sucessivos modelos de ação. Se assim fosse, seriam relevantes para este acontecimento os vários ritmos impostos por temporalidades contrárias, mas também as funcionalidades marcadas pelos processos civilizatórios que dinamizam estas escritas e os trânsitos entre os *dispositivos* que se implementam, rumo à sua posterior e criativa utilização como *aparelhos*<sup>10</sup>.

Poder-se-ia supor que a “forma”, como conceito e prática em que a arquitetura se envolve no arco clássico-moderno, seria apenas o resultado da aplicação de um conjunto de dispositivos que devem ser relacionados, em sua

<sup>9</sup> Um bom exemplo desta atitude alternativa encontramos na interpretação da obra de R. Moneo por J. Quetglas, presente em “La Danza y la Procesión: sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo” (1994).

<sup>10</sup> Ver J. L. Déotte, “La Época de los Aparatos” (2013), que em seu enfoque – como programa de investigação masi do que como sistema, se encontrou um caminho aberto para a abordagem da relação cruzada entre composição e edição, seguindo a confrontação entre dispositivo e aparelho, como de um momento único do exercício humano.

busca de uma des-realização do mundo, com a produção de imagens. Este procedimento estabeleceria uma economia cultural determinada, na qual convencionalmente dividimos ambas as ações –a dos dispositivos-produção e imagens-difusão– como composição ou edição.

Os distintos enfoques que comparecem neste número da revista, poderiam ser entendidos –em suas especificidades– como contribuições que buscam revelar aspectos aparentes deste acontecer, sem esgotar a variedade de possíveis relações que hipoteticamente poderiam surgir.

A “duplicidade” dos procedimentos técnicos da modernidade, que se fazem notar no transcorrer temporal dos ciclos da arquitetura –clássico-moderno-contemporâneo–, significados por narrativas fictícias, posteriormente desconstruídas, com as quais a arquitetura compensa sua arbitrariedade fundacional, encerraram qualquer debate sobre algumas de suas polaridades com uma hierarquização em que sua materialidade foi manipulada a partir de um código axiomático exposto como um sistema de valores<sup>11</sup>.

Só uma tarefa historiográfica radical de desmonte dos pressupostos desses discursos “operativos” e um compromisso com a inserção no campo externo dos Estudos Culturais Comparados, nos tem permitido –pelas mãos do último Tafuri (1994)– acessar a inserção

**11** Isto explicaria, em parte, duas ausências que afetam diretamente o debate que se quer elucidar entre composição e edição: a de uma hermenêutica do fato arquitetônico, substituída pelo desdobramento de sua aparência nos meios; e a de uma teoria da arquitetura desdobrada e integrada em uma proliferação sem fim de uma produção banalmente diferenciada. Isso significa que qualquer compensação para suas ausências deve ser buscada nos campos de conhecimento adjacentes a Arquitetura: Antropologia, Psicologia, História, Filosofia ou Arte.

de composição –como “impressão” técnica da arquitetura na cidade– no ciclo cultural do Renascimento, para mostrar a relevância de seu pertencimento aos processos de “des-realização” do mundo<sup>12</sup>.

Se considerarmos essa época como a *da imagem*, uma perspectiva que Flusser adota como fio condutor em seus estudos –com consequências ainda não aplicadas ao desvendamento dos discursos arquitetônicos e, posteriormente, submetidas a uma necessária estruturação temporária por Belting– podemos afirmar que o trânsito entre os dois polos apoia-se na evolução tecnológica dos dispositivos que permitem –segundo Déotte– um *aparecer* distinto do mundo.

Este acontecimento é acompanhado paralelamente pela Arquitetura, que interioriza as suas consequências mais aparentes e as transforma em imaginário e instrumental próprio, para tanto bastando que a Arquitetura observe as concomitâncias em sua produção autônoma, demonstrando assim a sua profunda incardinção nas problemáticas da cultura.

O debate que agora nos ocupa pertence também a essa confrontação, mas é conduzido ocultamente por esta premissa esporádica da composição arquitetônica, que aparece e desaparece, transfigura ou dimensiona, os seus próprios pressupostos, em função de uma ecologia da sua subsistência, pois é próprio do institucional assegurar sua permanência ou continuidade. Algo que se revela, por exemplo,

**12** Neste sentido, é surpreendente a escassa repercussão de um discurso teórico tão sofisticado como o de Manfredo Tafuri (no capítulo primeiro de seu “Investigaciones sobre el Renacimiento”, 1995), em que uma complexa leitura do período se ensaia desde a análise do papel da linguagem compositiva. Ver ‘Búsqueda de los Paradigmas: proyecto, verdad, artificio’, pp 15-39.

nesse debate entre o efêmero e o permanente, pelas mãos da montagem ou da composição, formulando figurativamente os dois pólos de oscilação do ciclo da modernidade entre o enraizamento e o nomadismo. Esta duplicidade parece não ser própria apenas do Moderno, por sua suposição radical do niilismo da projeção de sua arquitetura<sup>13</sup>.

## 1.

Neste quadro de considerações, a convocatória do último Encontro de Departamentos da Área de Composição Arquitetônica das Escolas Espanholas de Arquitetura (ACCA), trouxe o compromisso de uma colaboração entre o Departamento de História, Teoria e Composição Arquitetônica de Sevilha e a Revista Astrágalo, de modo a incorporar no debate o estado atual sobre as matérias que compõem esta área do conhecimento. A estrutura conceitual e instrumental que suportava os seus saberes já há muito se obscurece como consequência de um processo histórico em que se confrontam, pelo menos, dois projetos de ensino, cujos objetivos e referenciais são muito diferentes. Poderíamos afirmar, contemplando o delta de onde estes rios desembocam, que esta área tem se comportado como papel tornassol onde, nem sempre de maneira consciente, se manifestaram os componentes de uma cultura arquitetônica imersa em um debate surdo sobre a natureza e o alcance da própria arquitetura – agora técnica de comunicação, gestora menor de uma pós-produção.

Os conteúdos da convocatória, que o Departamento de Sevilha apresentou na reu-

nião, formulavam descritivamente um certo “estado da situação”, que é vivenciado em seu cotidiano de ensino e pesquisa. “Estado” esse que se comprova nos complexos *envoltórios* culturais do Patrimônio Cultural ou da Sustentabilidade, entrelaçados com reflexões históricas, teóricas ou composicionais –agora finalmente equiparadas em seu protagonismo–, para tomar consciência da extensão, heterogeneidade e complexidade em que nos encontramos imersos; algo que se pode constatar nos enfoques e abordagens de diferentes autores neste número da revista.

Assumindo o desafio que esta situação implica, este número da revista optou por se intitular “Da Composição à Edição”, título que se apresentava como um descritor –externo e instrumental– e com o qual alcançamos a centralidade de uma abordagem que, partindo da Cultura do Espetáculo –esse híbrido de comunicação, tecnologia e massas–, na abordagem de uma reflexão preocupada pelas sinergias latentes e ocultas no corpo reclinado de saberes específicos da área da composição. Saberes esses revividos com enxertos e enquadramentos, reposicionados com resgates anacrônicos e projeções tecnológicas, mas órfão de um *cuidado* que os torne conscientes de sua extraordinária potencialidade para enfrentar as questões contemporâneas que abalam essa antropotécnica centenária.

## 2. O FUTURO NO PRESENTE

São duas contribuições –aparentemente menores– mas que prezam formas de abertura sobre as quais poderia ocorrer um debate que, por meio da desconstrução das categorias –as vezes

<sup>13</sup> Ver ‘El Umbral y el Pliegue’, em M. Tafuri (1985) “Storia dell’Architettura Italiana 1944-1985”.

puramente axiomáticas, sobre as quais o atual edifício de ensino e pesquisa encontra-se construído–, escapasse do circunmundo em que se encontra imerso. Esta possibilidade descreve uma sintomatologia de improdutividade criativa e instrumental, em que o deslocamento progressivo de posições anteriores da Área –pelo menos desde suas primeiras formulações– tem nos conduzido, apenas compensado ou encoberto pelo aumento de tarefas, em cada uma das partes autônomas em que os membros da Área decidem se envolver<sup>14</sup>.

Ambas contribuições se originam fora do campo disciplinar e cognitivo em que nos encontramos, talvez sentindo que estamos imersos em uma progressiva desterritorialização dos saberes envolvidos em nosso fazer contemporâneo. Na mera consulta desse listado borgiano, que Sloterdijk propõe como hipótese de uma reterritorialização do mesmo, poderemos comprovar que nosso “campo disciplinar” encontra-se fragmentado pela coincidência de competências com outras disciplinas, próximas ou distantes, engajadas na habitabilidade desta “Patria” compartilhada da Terra<sup>15</sup>.

A hipótese de Sloterdijk, que convida ao relacional, desenvolve-se a partir de um pensamento analógico ou desconstrutivo, ou de um “entrelaçamento” criativo, em que se garantem sinergias: a fotografia como disciplina primitiva da imagem ou a hermenêutica como ciência

**14** A formulação do correspondente Título, com aceite do quadro de Bolonha e consequente redução da extensão e créditos das disciplinas da Área, deu-se acompanhada de um debate insuficiente conduzido por critérios muito distantes das necessidades de uma docência específica. O novo mapa desenhado pelas soluções adotadas pelas Escolas aguarda um estudo capaz de elucidar um horizonte compartilhado.

**15** Nos referimos ao proposto pelo autor em “Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnica” (2012).

da dialógicos, são os pontos de partida para a elaboração de uma linguagem compreensiva, capaz de relacionar extensos territórios percorridos por essa discursividade. Gabriel Campuzano e Carlos Tapia, pelas mãos do seu projeto imaginário ou do seu comentário-revisão interpretativo, enunciam um horizonte para o qual dirigir o olhar preocupado de quem quer superar um estado de coisas. Procedendo desde a inserção de ações disciplinares, composicionais ou de edição, num conjunto de ações de pós-produção que surgiram paralelamente ao mundo que emergiu a partir dos anos 90, em que uma outra civilização se manifestou progressivamente; um proceder que converge com a extensão forçada do campo do artificial para a busca do híbrido, seja ele de objetos, máquinas, simbioses ou animais e a nova “aliança” cultural a que isso obriga<sup>16</sup>.

Categorias como as de arquivo –realizadas criativamente como suporte para o surgimento de uma nova urbanidade no projeto gráfico de G. Campuzano–, com suas dinâmicas internas de inovação, capazes de abarcar qualquer organização heterogênea do mundo ou quase, técnica da psiquiatria que agora se estende a qualquer campo cultural –do *retorno do incompreendido*, como a matriz da criação humana ensaiada na resenha de Tapia– que se apresenta como um convite a um *jogo*, que não faz mais do que nos dentro de um meio, que nos envolve cada vez mais, tornando-se assim parte de *técnicas de cuidado* que caracterizam uma outra transição.

**16** O camino exemplificado por estas duas contribuições serviria para convocar objetivos mais ambiciosos em uma multiplicidade de debates fragmentários como os de gênero, identidade, comunidade ou referentes aos processos de significação.

Com eles é possível estabelecer um diálogo –assumindo suas posições irreduzíveis–, a partir dos argumentos apresentados no artigo de Muñoz Carabias. Estes argumentos pressupõem um deslocamento hipotético de um tempo por vir –o *novíssimo* de que nos fala Agamben–, que projeta um horizonte possível provocado pela mutação das condições de fronteira, cujo aparecimento aconselha, para ele, o deslocamento do conjunto da praxis arquitetônica. Se a convergência social promovida pelo dispositivo da *rede* implica uma mudança nas condições de produção do Mundo, nas mãos de uma meta-realidade em que os níveis 1.0 e 2.0 convergem para um degrau superior, ao mesmo tempo em que a formulação de um imaginário mutante –de uma estética imaginal– em cada retorno de suas “repetições”, a Arquitetura deve assumir o último passo de seu pertencimento e determinação histórica pelo Capital, agora de mãos dadas com um ciberespaço<sup>17</sup>.

A triangulação de um vazio em que convocar as principais chaves de suas contribuições seria um bom caminho a seguir por aqueles que se interessem pelas consequências para nossa Área.

### 3. O PASSADO NO PRESENTE

Em uníssono com esta “abertura” de horizontes, podemos situar uma outra forma de proceder, que procura explicitar os componentes que têm constituído institucionalmente a Arquitetura; é o caso do artigo de JM. González Izquierdo, no qual se aborda através do estudo de um “cor-

te” histórico do arquivo cambiante da Biblioteca da Escola de Madrid e das referências disciplinares que as bibliografias apresentam, um determinado estado da sua evolução. Dentro da dinâmica que se abre com a modernidade, em suas diferentes épocas, movidas pela dinâmica civilizatória da Globalização terrestre, entre propostas locais e referências externas, este trabalho avança na descrição de um momento originário da formação da instituição docente como receptora dessa cultura advinda de fora. Deixando claro –como já tínhamos percebido com o avanço dos estudos sobre a relevância e funcionalidade dos tratados– que, a partir do Renascimento, paralelamente a esse objetivo cultural de “desrealização”, se forjam “modos” arquitetônicos, em que a *composição e a edição* são os polos de uma ação criativa entrelaçada formal, simbólica e ideológica<sup>18</sup>.

Uma atitude genealógica que podemos encontrar desenvolvida na abordagem da equipe formada por A. Laguna, L. Royo e G. Diaz-Recasens, que abordam um caso problemático de edição estilística, em que a recepção das correntes culturais europeias abre o esclarecimento da produção artística espanhola em sua “emaranhada” Idade Média, onde os processos de aculturação entre as três grandes culturas incorporam uma formatividade híbrida, que é editada como estilo autóctone, diferenciado pela leitura expansiva da cultura europeia moderna.

Mas esta dialéctica entre produção e recepção, entre composição e edição, que estruturalmente caracteriza uma extensa modernidade, encontra no caso estudado por R. Harris, D. González e J. Veragua, um esclarecimento

<sup>17</sup> Nesse sentido, a contribuição de Muñoz Carabias é a relação entre uma discursividade ainda insuficiente, gestada a partir da década dos 90, e sua projetada dilatação com o aparato tecnológico disponível para o que está por vir.

<sup>18</sup> Ver F. Dal Co, “Il corpo e il disegno. I modi di Giulio Romani i modi di Carlo Scarpa e Álvaro Siza”, em Casabella 856 (2015).

correto da relação entre arquitetura e habitabilidade. Desde a comunidade que os habita, recepcionar socialmente estes conjuntos habitacionais como “lugares”, significa que os traços característicos formulados pelos modelos arquitetônicos são identificados como próprios por quem os habita (estes “lugares”).

Por outro lado, as contribuições de C. Guerra de Hoyos e Cesar Saldaña Puerto, se concentram no “largo percurso” da modernidade, que se inicia com o laboratório da vanguarda e se conclui, aparentemente, no ocaso pós-moderno. Ambos revisam as categorias, conceituações e caminhos traçados por uma dinâmica em que estão envolvidos seus criadores e historiadores, que fundamentam uma produção inovadora e inédita para a sociedade a que se propõem, uma forma elaborada em uníssono em que se entrelaçam o compositivo e sua edição, de tal modo que constroem um imaginário cuja desconstrução permeia toda a arquitetura moderna que a segue. As teses formuladas por Tafuri décadas atrás, estendidas a todo o arco clássico e sintetizadas em seu último “projeto histórico”, se constituem na pedra de toque de uma investigação empenhada em desvendar, em cada etapa desse longo processo, a relação mutável conformada pela relação entre ordem, investimento e desrealização, como procedimento capaz de enfrentar uma produção arbitrária e carente de fundamento, assim como a consequente alteração contínua de habitabilidade que gera em uma sociedade perplexa que assiste a contínua expropriação de si mesma.

#### 4. O PRESENTE NO PRESENTE

Há um encontro, que consideramos produtivo, na perspectiva da abordagem de Guerra e Saldaña, com o artigo de V. Díaz-García e M. López de Asiaín. Ao percurso genealógico dos primeiros, complementa-se o diagnóstico das insuficiências evidenciadas pelo modo moderno, na sua aliança com a cultura “cativa” do Novo, por parte de uma recepção social que assiste a oferta de alguns espaços arquitetônicos, com a consciência de que a sua ação como habitante escapa dos envoltórios desses espaços, sem neles encontrar um ponto de apoio que permita a sua integração. Um debate entre habitabilidade e arquitetura, com uma longa história atrás de si, recolocado em primeiro plano face a urgência da Crise Climática e o consequente (re)surgimento em cena da Natureza, expandindo as suas exigências para a incorporação de animais, objetos, simbioses e deuses. Uma emergência que serve para alimentar um imaginário social, sobrecarregado pelas figuras e significados do Espetáculo.

A extensa recepção crítica de M. Linares, como resenha do estudo comparativo de Gabriel Bascones entre dois arquitetos de singularidade e raridade, destaca um tempo em que a “arquitetura de tendência” norteava sua produção. Francesco Venezia e John Hejduk protagonizaram um “final da escapada” moderna em que muitos dos aspectos que permaneceram separados se dão as mãos para mostrar o alcance de um procedimento fortemente limitado em suas possibilidades por uma determinada condição histórica. Assim, nos é mostrado que a divisão peremptória entre os três presentes que utilizamos não se correspondem com um proceder em que o anacrônico constitui a tríade da temporalidade moderna.



## 5. PARA CONCLUIR

Existe uma pintura de Miquel Barceló, pintada na década de 80, intitulada Sístoles-Diástoles, cuja imagem poderia ser vista como uma metáfora do panorama traçado pelas contribuições deste número de Astrágalo. Imagem essa que poderia ser entendida como um fragmento desse “campo de batalha” que a arquitetura moderna protagonizou. Primeiro, o seu “heroísmo”,

depois o seu “revisionismo” –social e antropológico, inclusive filosófico e ético–, para depois cortejar, com um exercício de ativismo cínico, o destinatário para quem se dirigiam todas as suas alternativas. Na leitura deste número de Astrágalo você poderá encontrar algumas passagens dessa complexa trajetória, na qual estão subjacentes as invariâncias dos dois termos de sua convocação: a edição/composição.



# RAZÓN DE LAS ILUSTRACIONES/CREDITS FOR THE ILLUSTRATIONS/RAZÃO DAS IMÁGENS

ARTÍCULO VISUAL/VISUAL ARTICLE/ARTIGO VISUAL:

GABRIEL CAMPUZANO ARTILLO

Arquitecto y fotógrafo, España

El proyecto “Geometría fugaz de las ciudades\_ Dispositivos” que presenta Gabriel Campuzano, arquitecto dedicado a la fotografía, pero también fotógrafo dedicado a la arquitectura, alguien que junta reflexivamente dos prácticas creativas, viene de la mano de la formulación de un imaginario, que se gesta a partir de la innovación de un archivo, en el que se deposita el producto de su actividad fotográfica. Una actividad compuesta en cada captura, dice Gabriel, por su registro a partir de una composición hecha del encuentro entre mirada y realidad, residenciada en el visor y el disparo, que instantáneamente conduce a una edición electrónica conducida por el **software** de los aparatos con las que las “trata”.

El archivo residencia potencialmente todas las posibilidades de combinación (orden/desorden) y por ello contiene la materia de la que están hechas los sueños. Su mantenimiento

es su innovación, pero también su memoria, activada por una reiteración de lecturas –visionados– que despiertan una combinatoria abierta en la que se gestan los proyectos. Un instante –que vuelve a repetir aquel del registro en la captura de una imagen– pone en relación una imagen con otra y otra... hasta encarnar una idea, hasta mostrar cómo, mediante la imagen, se ha hecho presente su realidad en el acontecer de la ciudad.

Esa idea debe ser imaginada eficazmente, poniendo a prueba la doble acción –composición/edición– comprometida y “enredada” en su proceder desde el primer momento. Materializar figurativamente esa idea corre en paralelo a figurar imaginariamente una superficie de lectura, que permita a quien se enfrenta a ella, abrir un espacio intermedio, en el que el soporte reciba la escritura de la mirada y esta sea interpelada por sus figuraciones.

Los objetos-superficies así producidos componen finalmente el proyecto, una ocasión

para que cada mirón encuentre en ellos los argumentos para construir su propio imaginario urbano.

## REASON FOR THE ILLUSTRATIONS

The project “Fleeting Geometry of Cities\_Devices” presented by Gabriel Campuzano –an architect dedicated to photography, but also a photographer dedicated to architecture, who reflexively combines two creative practices–aligns with the formulation of an imaginary that is created through the innovation of an archive, where the products of his photographic activity are placed. Gabriel describes his activity as composed in each capture due to the recording of a composition made from the encounter between his gaze and reality, established in the viewfinder and the shot, which instantly leads to an electronic editing driven by the software of the devices with which he “treats” them.

The archive potentially encompasses all the possibilities of combination (order/disorder) and, therefore, contains the substance that dreams are made of. Its maintenance is not only its innovation but also its memory, activated by a repetition of readings and viewings

that awaken an open combination in which projects are created. An instant, which repeats the recording of an image, connects one image to another and another... until embodying an idea, until showing how, through the image, its reality has been made present in the events of the city.

This idea must be effectively imagined, putting the double action -composition/editing- that is committed and “entangled” in his proceeding from the first moment to the test. Figuratively materializing this idea goes hand in hand with imagining a reading surface that allows whoever encounters it to open an intermediate space where the support receives the writing of the gaze, and it is questioned by its figurations.

The objects-surfaces produced in this way finally make up the project, an opportunity for each viewer to find in them the arguments to construct their own urban imaginary.

## MOTIVO DAS ILUSTRAÇÕES

O projecto “Geometria Fugaz das Cidades\_Dispositivos” apresentado por Gabriel Campuzano, arquiteto dedicado a fotografia, mas também fotógrafo dedicado a Arquitetura, alguém que conjuga reflexivamente duas práticas criativas, decorre da formulação de um imaginário que se origina a partir a inovação de um arquivo, no qual se armazena o produto da sua atividade

fotográfica. Uma atividade composta em cada captura, em cada fotografia, diz Gabriel, por seu registro a partir de uma composição decorrente do encontro entre o olhar e a realidade, que reside no visor e no disparo, que conduz instantaneamente a uma edição eletrônica acionada pelo software dos dispositivos com o que as (captura) “trata”.

O arquivo constitui-se e reside, potencialmente, em todas as possibilidades de combinação (ordem/desordem) e, portanto, contém o material de que são feitos os sonhos. A sua manutenção é a sua inovação, mas também a sua memória, ativada por uma reiteração de leituras – visualizações - que despertam uma combinatória, aberta, em que os projetos são desenvolvidos. Um instante - que repete o do registro na captura de uma imagem - põe em relação uma imagem com outra, e com outra ..... até concretizar uma ideia, até mostrar como, por meio da imagem, sua realidade se faz presente nos acontecimentos da cidade.

Esta ideia deve ser imaginada com eficácia, pondo à prova a dupla ação –composição/edição– comprometida e “emaranhada” em seu proceder desde o primeiro momento. A concretização figurativa, materializar figurativamente essa ideia, corre paralelamente à figuração imaginária de uma superfície de leitura, que permite, a quem a ela se enfrenta, abrir um espaço intermediário no qual o suporte recebe a escrita do olhar e é questionado por suas figurações.

Os objetos-superfícies assim produzidos compõem finalmente o projeto, uma oportunidade para cada voyeur neles encontre os argumentos para construir seu próprio imaginário urbano.



## EL INVENTARIO DE 1857. LOS PRIMEROS FONDOS DE LA BIBLIOTECA DE LA ETSAM\*

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ IZQUIERDO

UPM, Departamento de Composición Arquitectónica, ETSAM, España

*josemanuel.gonzalez.izquierdo@alumnos.upm.es*

### RESUMEN

Los libros y revistas son unos de los medios históricos fundamentales para establecer y comprender los métodos didácticos de la Composición arquitectónica. Uno de estos periodos editoriales de gran interés fue la creación de la Escuela Especial de Arquitectura, establecida desde la Academia con nuevos requerimientos técnicos y programáticos desde mediados del siglo XIX. Situándose en este momento fundacional, el presente artículo estudia los primeros fondos de la Biblioteca de la ETSAM recogidos en un inventario del año 1857, con el fin de comprender su relevancia y significado para la enseñanza de la arquitectura y los medios editoriales disponibles para ello. El estudio realizado ha mostrado el interés de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM) por las

fuentes patrimoniales, centradas en la presencia de autores como como Gian Battista Piranesi, Luigi Canina o J.J. Winckelmann, asumiendo en cierta medida el papel que las estampas de Roma tuvieron en las décadas precedentes. Han emergido nuevos métodos de proyecto, con los estudios tipológicos y los repertorios de obras contemporáneas como sistema documental. Aparecen nuevos formatos como las publicaciones periódicas, con gran interés por los contenidos relacionados por el fomento y las técnicas materiales, así como la misma atención al patrimonio y el proyecto. Las obras españolas establecen una cierta continuidad con los intereses de la Academia, además de sumergirse en las nuevas tendencias documentales descritas anteriormente. En resumen, un marco general de resultados que ha permitido comprender el

---

\* Este trabajo ha sido posible gracias a todo el personal de la Biblioteca de la ETSAM, con una especial mención a Susana Feito.

papel de la edición en el aprendizaje de la arquitectura en este momento histórico.

**Palabras clave:** ETSAM, Enseñanza, Biblioteca, Inventario, 1857.

### ABSTRACT

Books and magazines are one of the fundamental historical means to establish and understand the didactic methods of Architectural Composition. One editorial period of particular interest was the creation of the Special School of Architecture, established from the Academy with new technical and programmatic requirements since the mid-19th century. Situated in this founding moment, this article studies the first funds of the ETSAM Library collected in an inventory of the year 1857, in order to understand its relevance and meaning for teaching architecture, and the editorial means available for it. The study carried out has shown the interest of the ETSAM in patrimonial sources, centered on the presence of authors such as Gian Battista Piranesi, Luigi Canina or J.J. Winckelmann, assuming the role that the prints of Rome had in the preceding decades. New project methods have emerged, with typological studies and the repertoires of contemporary works as a documentary system. New formats appear, such as periodicals, with specific interest in national development and material techniques, as well as the same attention to heritage and the project. The Spanish works establish a certain continuity with the Academy interests, immersing themselves in addition in the new documentary trends described above. In summary, a general framework of results that has allowed us to understand the role of the edition in the learning of architecture in this historical moment.

**Key words:** ETSAM, Learning, Library, inventory, 1857.

### RESUMO

Livros e revistas são um dos meios históricos fundamentais para estabelecer e compreender os métodos didáticos da Composição Arquitetônica. Um desses períodos editoriais de grande interesse foi a criação da Escola Especial de Arquitetura, instituída a partir da Academia com novas exigências técnicas e programáticas desde meados do século XIX. Situado neste momento fundador, este artigo estuda os primeiros fundos da Biblioteca da ETSAM recolhidos num inventário do ano de 1857, de forma a compreender a sua relevância e significado para o ensino da arquitetura e os suportes editoriais à sua disposição. O estudo realizado demonstrou o interesse pelas fontes patrimoniais, destacando-se a presença de autores como Gian Battista Piranesi, Luigi Canina ou J.J. Winckelmann, assumindo de certa forma o papel que as estampas da Roma tiveram nas décadas anteriores. Novos métodos de projeto surgiram, com estudos tipológicos e os repertórios de obras contemporâneas como um sistema documental. Surgem novos formatos, como os periódicos, com grande interesse pelos conteúdos relacionados com o desenvolvimento e as técnicas dos materiais, assim como a mesma atenção ao património e ao projeto. As obras espanholas estabelecem certa continuidade com os interesses da Academia, além de se inserirem nas novas tendências documentais descritas acima. Em síntese, um quadro geral de resultados que nos permitiu compreender o papel da edição na aprendizagem da arquitetura neste momento histórico.



**Palavras-chave:** ETSAM, Ensino, Biblioteca, Inventário, 1857.

## 1. INTRODUCCIÓN

La edición como modo de elaboración del conocimiento arquitectónico es un medio de gran riqueza y con una larga trayectoria, vinculada en muchos casos con importantes modificaciones de las bases epistemológicas de la disciplina. Uno de estos momentos de revisión en la Arquitectura nacional y en concreto en la madrileña, se produjo a mediados del siglo XIX con el abandono de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y la adscripción a la Universidad Central. Este es un periodo en el que las distintas corrientes de pensamiento van a requerir de nuevos contenidos didácticos, que se concretaron en ediciones documentales como base para su difusión en ese periodo. Estudiar esos fondos es el objetivo del presente artículo, y en concreto el análisis del inventario de la biblioteca de la ETSAM del año 1857 desde su significado para el aprendizaje de la arquitectura.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En cuanto a los estudios previos sobre este periodo y el papel de las publicaciones en la enseñanza de la ETSAM, se encuentra el trabajo de José Manuel Prieto González<sup>1</sup> sobre la génesis de la institución, con una mención especial a los planes de estudio y algunas referencias a los suministros bibliográficos. Una descripción del uso didáctico de los libros en el momento de su

<sup>1</sup> (Prieto 2004)

fundación se puede encontrar en la panorámica realizada por Modesto López Otero con ocasión del centenario de la institución<sup>2</sup>, realizando un recorrido por varios autores tanto extranjeros como nacionales. En cuanto al estudio del libro de arquitectura en el periodo posterior a su apertura, se encuentra el trabajo de Pedro Navascués<sup>3</sup> estudiando la influencia francesa en la etapa isabelina, así como el texto de Julio Vidaurre (1975) sobre la enseñanza desde 1845 a 1971, dentro de la obra de Antonio Fernández Alba dedicada a la didáctica de la disciplina. En cuanto a la Biblioteca de la Academia, se cuenta con el estudio seminal de Claude Bédat en relación con el inventario del año 1793 y 1826<sup>4</sup>, que incluye un estudio analítico por procedencias, en el que las distintas influencias europeas aportan gran cantidad de las entradas. Siendo en todo caso un periodo en el que la trayectoria de la Academia da un giro decisivo con la independencia de la formación de los Arquitectos, el estudio unificado de estos fondos supone una oportunidad desde su relevancia didáctica en relación con su contenido editorial.

## 3. METODOLOGÍA

El método de trabajo se ha planteado con el fin de obtener un conjunto de resultados operativos desde la teoría y la práctica del proyecto arquitectónico, y se puede resumir en las etapas siguientes:

1. Revisión descriptiva de las publicaciones estudiadas, intentando definir el

<sup>2</sup> (López Otero 1945)

<sup>3</sup> (Navascués 1982)

<sup>4</sup> (Bédat 1967 y 1968)

dominio del inventario como fuente de información arquitectónica. Para ello se han estudiado sus antecedentes en la RABASF, con el fin de tomar conciencia de una determinada situación histórica en el ámbito de la enseñanza de la arquitectura.

2. Elaboración de un conjunto de categorías de análisis, consideradas como modos determinantes de la construcción esta forma discursiva, comprendiendo las posibilidades y las implicaciones de los nuevos formatos y contenidos documentales, como medio de definición de la arquitectura en el periodo de estudio.
3. Producción de una síntesis de los contenidos estudiados, generando procedimientos operativos resultantes de un conjunto de saberes expresados en el ámbito estudiado, fruto de unas condiciones editoriales materializadas en el inventario documental.

#### 4. ANTECEDENTES

La Biblioteca de la Academia de Bellas Artes se puede considerar el antecedente de la librería de la ETSAM, y comenzó con apenas una decena de obras en el año 1744. De este modo, junto a Vitrubio (1535), Vignola<sup>5</sup> y Palladio (1570),

<sup>5</sup> Los títulos de este primer inventario no se referencian en la anotación original. Se han estudiado los inventarios sucesivos para localizar ediciones que puedan corresponder a estas entradas. En el caso de Vignola no se incluye su fecha ni en el inventario de 1744 ni en el de 1758, contando con varias referencias en el de 1793, destacando entre las ediciones anteriores a 1744 la traducción de Cajés (1736) junto a Longhi (1635) en Bolonia, además del tratado de perspectiva editado por Danti (1611) en Roma.

aparecen el tratado de perspectiva de Lorenzo Sirigatti (1596) y el de Andrea Pozzo (1700, 1723)<sup>6</sup>, con la referencia nacional de Fray Lorenzo de San Nicolás (1736). Las estampas son referencias fundamentales, incluyendo varias láminas de “Palacios de Roma, Benecia y Europa”, reclamándose además por la Academia la adquisición de las de Giacomo de Rossi “de fragmentos de arquitectura”, probablemente en referencia a su Estudio de Arquitectura Civil<sup>7</sup>. También se solicitan los libros de Alberti, Serlio, Doménico y Carlo Fontana, además de Bernini, Borromini y Bibiena, junto con el libro de geometría y perspectiva de Giuseppe Viola (1678), lo que refuerza la procedencia transalpina de los primeros fondos de la Academia con tratados clásicos, obras de trazados gráficos y estampas de repertorios romanos.

El siguiente inventario del año 1758 continua con fuentes de la misma procedencia, incluyendo el reclamado Borromini<sup>8</sup>, probablemente con algún volumen perteneciente a su *Opus Architectonicum*. Se encuentra la primera entrada de Piranesi (1756) con las antigüedades romanas, cuatro volúmenes que se habían impreso dos años antes, lo que habla de una influencia que se mantendría en la Academia y posteriormente en la ETSAM.

<sup>6</sup> En el inventario de 1744 una sola entrada, con dos anotaciones en 1756, que pueden corresponder a estas ediciones de la *Perspectiva pictorum*.

<sup>7</sup> La anotación del legajo pone literalmente “Jacome de Rossi”, refiriéndose posiblemente al *Studio d'architettura civile*, a cargo de Domenico de Rossi, que en la portada se reconoce como heredero de Gio Giacomo de Rossi.

<sup>8</sup> La Academia posee dos ejemplares de la *Fabrica della Sapienza di Roma*, y un ejemplar de la *Fabrica per l'Abitazione De PP. dell'Oratorio di S. Filippo Neri*, los dos primeros del año 1720 y el segundo de 1725, ambos impresos en Roma en la imprenta de Sebastiano Giannini.

Además, se encuentra un trabajo de Nicolas Zabaglia (1743), seguramente por su asociación con Doménico Fontana en su estudio del traslado del obelisco vaticano. El estudio de la pintura es protagonista en el estudio de Pietro Santi Bartoli<sup>9</sup> y Gian Pietro Bellori (1680) sobre la tumba de los Nasones, fruto de los hallazgos arqueológicos que caracterizan el periodo, al que se unen los descubrimientos de las ruinas de Palmira de Robert Wood<sup>10</sup>. A estas obras se suman los trabajos más cercanos de Vanvitelli (1756) sobre el Palacio Real de Caserta en Nápoles, probablemente en relación con la presencia de la Corona de España en el territorio italiano. No se olvida la Academia de las estampas de los Rossi, en este caso el estudio de los Palacios de Roma, probablemente el trabajo de Giovanni Giacomo de Rossi (1650) por encima del trabajo de su primo Gianbattista de Rossi (1655). Finalmente se añade un atlas del mundo de Nicolas de Fer (1705), una colección de laminas de diferentes regiones incluidas en dos volúmenes, el primero de ellos correspondiente a Francia y el segundo al resto del mundo.

En el año 1793 diversas corrientes provocan un inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) muy acrecentado con más de mil títulos, coin-

**9** Grabador y pintor original de Perugia, dedicó gran parte de su obra a los hallazgos arqueológicos, entre los que se encuentran pinturas, lámparas sepulcrales, monedas y gemas antiguas. Son celebres sus trabajos con los bajorrelieves de la columna de Trajano, así como con la columna de Antonino, impresos y reeditados varias veces.

**10** Robert Wood *The ruins of Palmyra, otherwise Tedmore, in the desert*. En la Academia consta una traducción al castellano del año 1768 por Juan Phelipe Joseph de Leon, desde una copia francesa con el título "Las Ruinas de Palmira, o de otro modo, Tedmor en el Desierto".

ciendo con un periodo en que la instalación se abre público y los estudiantes, un listado concluido en 1826 por José Franco. Algunos textos duplicados se situaban en una estantería específica, lo que permite pensar en un mayor uso, encontrando entre estos títulos tratados de perspectiva que nos remiten a los primeros fondos de la Academia, con Andrea Pozzo y Lorenzo Sirigatti acompañados por otros autores como Daniele Barbaro (1569) y Jean Courtonne (1725). Las matemáticas, ciencias exactas y arquitectura civil se encuentran desarrolladas en las obras de Benito Bails, fruto de un encargo de la Academia años antes, con cuatro copias de sus "Principios de matemáticas", junto con cuatro volúmenes de sus "Elementos" que no se detallan, pudiendo corresponder al IX de la arquitectura civil, además de una copia del tomo VIII de la "obra grande". No faltan las láminas romanas de los Rossi, con dos copias del *Studio de Architectura Civile* de Doménico de Rossi, además de 126 estampas adicionales de la misma obra. A esta se suma una *Raccolta di statue antiche e moderne* con 147 estampas, además de los referentes clásicos con el tratado de Alberti y tres Vitrubios (Bédard 1968, 80), uno de ellos de Ortiz y Sanz, como traducción encargada por la Academia, dando idea de una cierta continuidad en las fuentes clásicas romanas, en este caso con traducciones al español.

Varios temas adicionales se encuentran en estas estanterías. Así se encuentra el célebre tratado arquitectura civil, de Rieger (1763) traducido por Miguel de Benavente, y sobre el mismo tema de la arquitectura civil una técnica de diccionario que tendrá un cierto recorrido posterior, en este caso

con una obra de Roland de Virloys (1770). La estética como técnica histórica se encuentra en los volúmenes de J.J. Winckelmann (1761, 1789), con una cierta importancia en los fondos, mientras que el método comparativo entre arquitectura antigua y moderna se encuentra en la obra de Freart de Chambray<sup>11</sup>. La modernidad técnica entra en un *recueil* de planchas de Diderot (1762) sobre ciencias y artes, varios volúmenes con la descripción de infraestructuras técnicas e industriales, una obra que debió de tener bastante uso ya que se indica en el inventario “planchas muy estropeadas”. Finalmente, debe destacarse una noticia del “Viaje anticuario” del mismo Ortiz y Sanz (1807), junto con el recorrido por España, Francia e Italia de Nicolas de la Cruz (1806)<sup>12</sup>, reuniendo descripciones históricas con nuevas instalaciones industriales, libros que forman parte de una corriente de gran presencia con varias iniciativas de Académicos.

La formación de la ETSAM marcó la entrada de los fondos en los años siguientes. Se solicitan ejemplares con los temas contenidos en los nuevos planes de estudios, con una importante presencia de las ciencias materiales, encontrándose peticiones de libros de composición y proyectos que se dirigían hacia la historia de la arquitectura, como una petición expresa “del Canina” por parte de Inclán Valdés del año

1845 (Prieto 2004, 86) y la entrada de autores como Hittorf o D’Agincourt<sup>13</sup>.

## 5. ESTUDIO DESCRIPTIVO

Se llega de este modo al primer inventario de la apertura de la ETSAM de 1857, cuya distribución temática ha ofrecido el siguiente esquema general: (ver Figura 1).

Se puede comprobar una gran abundancia de libros correspondientes al patrimonio, un ámbito en el que se reúnen la historia, la teoría estética, los hallazgos arqueológicos y las formas arquitectónicas en un conjunto unitario, con obras fundamentalmente de origen francés. Al patrimonio le siguen las Matemáticas, Física, Química y Mecánica, debiendo destacarse los estudios de materiales y técnicas, con unos manuales de construcción que se convierten en un procedimiento añadido de proyecto, unificando las modernas soluciones técnicas con los sistemas formales de procedencia histórica. Junto a estos trabajos emergen los primeros tratados de proyecto en su sentido moderno, en su mayoría estudios tipológicos y recopilaciones de trabajos de autores individuales o repertorios de obras, en este caso con una importante presencia alemana.

El dibujo encuentra su recorrido por medio de la geometría descriptiva, con gran cantidad de entradas, que se complementa con otros estudios específicos de carácter artístico que sin embargo no abundan en los fondos. El estudio del territorio como entidad operativa se incorpora al inventario, con algunos tratados de geografía y topografía, además de las obras públicas, competencia de los arquitectos hasta

<sup>11</sup> Del paralelo de Roland Fréart de Chambray, la Academia posee una temprana edición en inglés por John Evelyn, en Londres de 1664 y una edición francesa titulada *Parallele de l'Architecture Antique avec la Moderne: Suivant les dix principaux Auteurs qui ont écrit sur les cinq Ordres*, con adiciones de Errard del año 1766, ediciones probablemente fruto de su éxito y recorrido editorial.

<sup>12</sup> Otra edición en Cádiz en la Imprenta de Manuel Bosch.

<sup>13</sup> (Prieto 2004, 87-88).

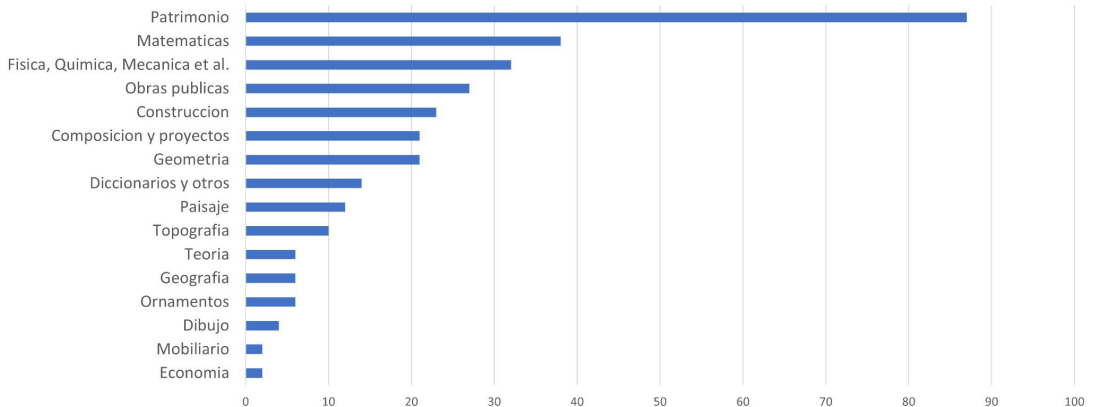


Figura 1. Distribución de contenidos del inventario de 1857. Libros.

Fuente: Elaboración propia desde el Catálogo suministrado por la ETSAM

pocos años antes. Debe mencionarse especialmente la novedad de las obras de paisaje, en unos “estudios progresivos” franceses que se encuentran con estudios de soluciones concretas, muchas de ellas de origen inglés. La economía, aunque testimonial en los libros, tiene una cierta importancia en las revistas, con el fomento de las artes y la industria como medio de formación del nuevo estado isabelino.

En cuanto a los autores más destacados por número de obras, se encuentran los italianos Giovanni Battista Piranesi y Luigi Canina, con colecciones de diversas obras centradas en la arquitectura romana, seguidos por Winckelmann y sus estudios históricos. Las Matemáticas y la arquitectura Civil de Benito Bails se mantienen como otro de los principales focos de la colección, seguido por tres autores con trabajos sobre Geometría, Joseph Adhemar y Olivier Theodore junto con Charles F. A. Leroy que añade la Estereotomía a la Geometría.

## 6. ANÁLISIS DE CONTENIDOS

### 6.1. PATRIMONIO

Estudiando el número de ejemplares y la frecuencia de los autores, se observa una cierta continuidad en las fuentes clásicas que habían alimentado la Academia, aunque la limitada presencia de los tratados clásicos y la notable ausencia de las estampas de los Rossi, nos habla de un sistema de transformación en la edición que abre a diferentes planteamientos la difusión de esa herencia.

Como primer autor de referencia encontramos a G.B.Piranesi con diversos trabajos que nos hablan de diferentes enfoques sobre la historia y la génesis de la arquitectura. La raíz iconográfica se encuentra en diversos objetos artísticos (Piranesi 1769, 1762, 1778)<sup>14</sup>, fuentes que se encuentran en varias obras de la biblioteca y en su obra sobre la Columna Trajana, que se

<sup>14</sup> El estudio lapidario con sello de la Real Academia, lo que parece indicar una donación a la nueva institución.

encuentra por duplicado en el inventario<sup>15</sup>. La asociación entre formas clásicas y fuentes de la naturaleza como origen se encuentra en el estudio de los alrededores de Roma, el paisaje Albano y de Castel Gandolfo<sup>16</sup> que tanto fascinaba a la nobleza de la época. La *veduta* es general en el conjunto de sus trabajos, y en particular en sus vistas romanas<sup>17</sup>, con la perspectiva como fuente de la experiencia de la arquitectura. Fruto de este sistema se elabora un método orgánico en el que las edificaciones están entre la ruina y el crecimiento, como entidades a medio formarse restantes de una trayectoria histórica, entre su industria constructiva y los efectos de la naturaleza, obteniendo volúmenes contruidos que se abren a nuevas lecturas románticas (Piranesi 1756)<sup>18</sup>. Un sistema que sin duda debió de ser de gran interés para los estudiantes de la época, y que se mantiene hasta hoy<sup>19</sup>.

Bien distinto es el caso del siguiente autor con mayor cantidad de fondos, Luigi Canina, que se traslada desde la tradición teó-

rica heredada desde Vitrubio y sus interpretaciones sucesivas (desde Cesariano a Perrault) a una “aproximación galileana”, que el autor piamontés expresa en términos arqueológicos como fuente de hechos históricos, manteniendo como referencia los escritos de raíz clásica<sup>20</sup>. Debe mencionarse por orden de importancia su obra sobre la arquitectura Egipcia, Griega y Romana, de la que la ETSAM poseía los dos últimos estudios<sup>21</sup>. Sigue el inventario con su levantamiento del foro romano (Canina 1845)<sup>22</sup> y un estudio topográfico de Roma<sup>23</sup>, en el que las inscripciones sirven de guía, para continuar al igual que en Piranesi con los alrededores de la capital transalpina (Canina 1841, 1847). Como novedad se encuentra una obra sobre la arquitectura de la Catedral de Turín (Canina 1846) fruto de un encargo específico, en el que profundiza en el estudio de los fundamentos del eclecticismo, desde estudios de uso (Templo Redondo) y tipologías históricas (Basílica), a raíces geográficas y sociales (Manera oriental y Manera occidental). En uno de sus últimos textos desarrolla un método operativo como

**15** Dos ediciones de *Trofeo o sia magnifica colonna coclide di marmo...* Se desconoce la edición. En la actualidad no consta en la biblioteca, si en la de la Escuela de Caminos.

**16** *Antichita d' Albano e di Castelgandolfo*. Roma. Sin indicación de fecha. En la RABASF consta del año 1764, en la actualidad en la Escuela de Caminos por Firmin Didot en el año 1836.

**17** *Vedute di roma*. Dos copias. Sin indicación de fecha. En la actualidad en la ETSAM una edición tardía de 1910-1930 a cargo de A. Scrocchi en Milán. Además, la *Opere varie di architettura, prospettiva, grotteschi, antichita sul gusto dell'antichi romani*, impresa en 1750 en Roma.

**18** *Le antichita romane*, ya mencionada con anterioridad y *De Romanorum magnificentia et architectura*, una obra que cuenta actualmente en la biblioteca de la ETSAM con varias ediciones en castellano a cargo de Juan Calatrava, publicadas en el año 1998 por AKAL.

**19** No está exento de este sistema de industria de la difusión por estampas, como medio de difusión de larga tirada y amplio público potencial.

**20** Centrado fundamentalmente en la arquitectura romana, desde el renacimiento comenzando con Alberti (1) Labacco (2), Sangallo, Peruzzi (3), Palladio (4), Scamozzi (5), Serlio (6), Pirro Ligorio (7), Barozzi da Vignola (8) destacando su trabajo en el estudio de las “antiguas fábricas” para extraer leyes validas “para todo tipo de arquitectura, como se destaca en el discurso preliminar de *L'architettura antica: descritta e dimostrata coi monumenti*.”

**21** En la ETSAM *L'architettura greca*, de 1832 y *L'architettura romana*, en una edición de 1832 y otra de 1840, ambas como secciones de la mencionada *L'architettura antica: descritta e dimostrata coi monumenti*.

**22** Dos copias en el inventario original.

**23** En la biblioteca *Indicazione topografica di Roma antica in corrispondenza dell'epoca imperiale*, de 1850, aunque debe corresponder a una entrada posterior por pertenecer al donativo de Cebrián.

resultado de la conexión entre hallazgo arqueológico y justificación histórica, obteniendo una selección de elementos de composición que serán incorporados a las estructuras de hierro y madera de los nuevos programas residenciales (Canina 1852)<sup>24</sup>.

En cuanto a otros autores en esta tradición clásica, se encuentran la obra de Antoine Desgodetz (1779)<sup>25</sup> sobre las antigüedades romanas, un trabajo en el que la espacialidad del volumen claramente definido contrasta con la Roma moderna de Letarouilly (1840)<sup>26</sup>, un trabajo en el que la percepción se convierte en una experiencia fundamental, con unas plantas que por su escala son difícilmente operativas, estando más cerca del esquema conceptual que de la representación arquitectónica. De Isabelle<sup>27</sup> se encuentran dos estudios de templos rotundos, incluyendo un paralelo como método de comparación tipológica de carácter sucesivo, un sistema que ya se encontraba en un temprano Serlio y sus villas urbanas o en las posteriores láminas de teatros Pierre Patte y Victor Louis, o en el *Recueil* de Durand<sup>28</sup>, que se incluye también en los fondos de esta primera librería, destacando la

**24** Sin presencia en el inventario de la ETSAM en la actualidad.

**25** En el inventario un ejemplar, en la actualidad dos con uno de ellos muy deteriorado, faltan las últimas páginas y puede corresponder al original.

**26** Con múltiples copias actualmente, varias de ellas incluidas en el donativo de Cebrián.

**27** Isabelle, Charles Édouard. 1855. *Les édifices circulaires et les dômes: classes par ordre chronologique*, en París por Firmin Didot Frères y el *Parallele des salles rondes de l'Italie*. París: Librairie d'architecture de A. Lévy. En la actualidad una edición del año 1863 posterior a la fecha del inventario.

**28** Durand, Jean Nicolas Louis. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*. En la actualidad en la ETSAM ediciones de 1834 correspondiente al legado de Cebrián y del año 1880.

ausencia del *Precis*<sup>29</sup>. También se encuentran en los fondos una cierta cantidad de fuentes italianas fuera de Roma, desde Génova a Nápoles, en un giro geográfico hacia el territorio propio del periodo. Dentro del contexto clásico, la arquitectura ática y Griega cuenta con varias obras, un interés que se puede situar en la recuperación histórica y romántica del gusto por lo heleno que se desarrolla en la época y que se relaciona con diferentes autores como el mencionado Winkelmann, con la presencia de los levantamientos de trazados constructivos de Stuart y Revett (1808), y la ausencia del trabajo de Le Roy. A este interés se suman los trabajos de Hittorf (1832, 1851) y Blouet (1837), con la novedad en estos casos del estudio de la policromía en la representación de los motivos arquitectónicos.

Se encuentran entradas correspondientes al estilo Gótico con algunas obras de Viollet-le-Duc, junto a August Pugin (1851, 1855) unos repertorios de “especímenes” que facilitan su aplicación en nuevos sistemas constructivos, como unidades de “expresión espacial” tal y como afirma el trabajo de Hoffstadt<sup>30</sup>. Acompañan otros trabajos (Lacroix 1851) sobre arquitectura medieval y el Renacimiento como una etapa más del conjunto de los estilos, que contrasta con su concepción como fuente clásica de la arquitectura encarnada en tratados como el de Vitruvio. A este conjunto se suman unos documentos sobre la catedral de Chartres y un estudio del Gótico en Ratisbona (Bülow 1841), debiendo mencionarse también una diferente

**29** Recomendado en las clases de Inclán Valdés como uno de los únicos libros específicos. (Prieto 2004, 84).

**30** Frédéric Hoffstadt, Théodore Autschlager. *Principes du style gothique exposés d'après des documents authentiques du moyen age*. En la ETSAM con varias ediciones, una perteneciente al legado Cebrián.

aproximación a la edad media, con unos trazados sobre castillos medievales ingleses y su potente articulación volumétrica<sup>31</sup>, además de estudios sobre la arquitectura belga que integran vestuario, caracteres personales y configuraciones arquitectónicas a modo de figuras independientes (Haghe 1843).

El resto de las procedencias geográficas cuenta con una penetración diversa en el inventario. Se encuentra una referencia a la arquitectura cristiana de Constantinopla (Salzenberg 1854), con una fuerte referencia a la iconografía policromada de los paramentos arquitectónicos. Los estudios sobre Egipto son relativamente abundantes (Champollion 1835), incluyendo levantamientos iconográficos que también incluyen la policromía, con la arquitectura a modo de esquema (Prisse d'Avennes 1847). De esta procedencia encuentra una primera obra fotográfica sobre estos monumentos, lo que supone una radical novedad en los medios de difusión (Du Camp 1852). También resulta de interés la arquitectura árabe del Cairo estudiada por Coste, con trazados racionales en las plantas y alzados en una expresión formal (Coste 1837)<sup>32</sup> que recuerda a los levantamientos de Hermosilla, Villanueva y Arnal de nuestras antigüedades árabes. Más lejanas son las referencias persas<sup>33</sup> y del Indostán, en el primer caso a modo de anotaciones de viaje, y en el segundo recogiendo unos interesantes levantamientos de plantas talladas dentro del relieve, lo que supone una cierta novedad en la colección (Langlès 1821).

**31** A cargo de Thomas Sidney Cooper.

**32** Sin presencia actual en la librería de la ETSAM.

**33** Del mismo Pascal Coste junto con Eugène Flandin es el *Voyage en Perse*. En la ETSAM sin referencia de año.

En cuanto a las recopilaciones conjuntas de diferentes estilos, destaca una obra del mencionado Seroux D'Agincourt (1823)<sup>34</sup>, con un trabajo que se centra en el estilo Gótico, al igual que Gailhabaud (1858)<sup>35</sup>, que lo define como estilo nacional francés, y Battisier (1845) en una obra que introduce la policromía en las vidrieras. Como tratados de arqueología se encuentran los libros de de Arcisse de Caumont, organizados en arquitectura civil y religiosa<sup>36</sup>. Con referencias a múltiples regiones y culturas de Ramee<sup>37</sup> se encuentra un estudio que condensa la bibliografía de aplicación, mientras que Breton (1833)<sup>38</sup> muestra otra obra con un enfoque prácticamente global, además de un estudio específico sobre Pompeya (Breton 1855). Finalmente, en relación con los formatos documentales, llama la atención el uso del artículo como unidad temática en el trabajo de Cahier (1851), además de la presencia de un dicciona-

**34** En la ETSAM también una edición en italiano.

**35** Resulta llamativa la fecha de edición un año después a la redacción del inventario, no obstante, parece que se refiere a esta obra y no se ha localizado una impresión anterior. Además, en el inventario de la ETSAM la obra *Monuments anciens et modernes: collection formant une Histoire de l'Architecture des différents peuples a toutes les époques*, impresa entre 1846 y 1870 en Paris en la casa de Firmin Didot Frères.

**36** En el inventario una sola entrada de Caumont, en la actualidad se encuentran las dos entradas *Abécédaire ou rudiment d'archéologie: (architectures civiles et militaire)* del año 1853 y el *Abécédaire ou rudiment d'archéologie: (architecture religieuse)* de 1854, ambos con fechas compatibles con su entrada en el inventario. Es posible que la anotación se refiera al conjunto de obras.

**37** Daniel Ramée. *Histoire générale de l'architecture*. 1860-1885. En la biblioteca múltiples ediciones, lo que hace pensar en una obra relevante para el aprendizaje, sin embargo, la más temprana es del año 1860, posterior al inventario estudiado.

**38** Sin presencia actual en la biblioteca.



rio ilustrado con los elementos de diferentes estilos (Parker 1850).

## 6.2. PROYECTOS Y TEORÍA

Los tratados clásicos de la colección permanecen de manera muy concreta, encontrando varias copias de Vitrubio junto a los Cuatro libros de Palladio, además de la Idea de la Arquitectura de Scamozzi como testigos de este precedente académico. Sin embargo, se encuentran en el inventario una serie de libros que hablan de otro modo de fundación del proyecto arquitectónico, con el análisis funcional como fundamento de programas utilitarios como expresión de la nueva sociedad del Estado en desarrollo.

Son los estudios tipológicos los que comienzan a definir este nuevo ámbito del proyecto, como métodos generativos resultado del manejo de programas específicos. En este ámbito destaca el estudio de las prisiones, con varios estudios sobre los Estados Unidos y otras naciones (Blouet 1837 y Ducpetiaux 1837), obras que definen sus condiciones básicas y que se completan con una recopilación de soluciones arquitectónicas en el caso de Baltard (1829). Otros programas complementarios participan de este método, como es el estudio de los establecimientos de beneficencia (Heuzé 1851) y sus definiciones programáticas, junto con los libros sobre teatros, que realizan un estudio con otra organización. De este modo el tipo se define como un cierto modelo ideal (Donnet 1837), para definir a continuación sus condiciones de implantación, disposición general y espacio interior. El tratado de Cavos (1847) sobre el mismo tema realiza una aproximación desde sus propiedades formales, con la comodidad identificada con la distribución

y la enumeración de partes constituyentes, la solidez con la construcción que se vincula con las instalaciones y equipamientos, y la belleza con la ornamentación interna o de las partes y externa o del conjunto.

Otro tipo de texto en el ámbito del proyecto consiste en la recopilación de obras modernas en un ámbito nacional, en este caso con una muestra panorámica de proyectos elaborados en Francia (Gourlier 1825), introduciendo la cuestión de la arquitectura como problema contemporáneo. También se encuentran trabajos sobre obras singulares, en el caso parisino con unos planos de la Casa de la Moneda (Antoine 1826)<sup>39</sup>, y en el caso de la arquitectura alemana dos obras que permiten entender esta situación de transición entre sistema patrimonial y un proyecto racionalista, el *Neues Museum* de Stüler<sup>40</sup> como espacio de acumulación histórica y la ópera de Dresde de Semper (1849), como espacio cívico resultante de esta nueva realidad social.

De particular interés resulta la evolución de los programas de vivienda y residenciales, que expresan también la riqueza de entradas en el pensamiento de la época. De este modo, en primer lugar, se encuentra la referencia clásica de los palacios, con las residencias de soberanos de Percier (1833) y Fontaine, un interesante libro entre el repertorio y la divulgación de la propia obra, en una cierta conti-

<sup>39</sup> La referencia no se encuentra actualmente en la biblioteca de la ETSAM, si en la Escuela de Caminos.

<sup>40</sup> En el inventario de 1857 se anota únicamente "Das museum in Berlin", pudiendo corresponder a la obra *Das Neue Museum in Berlin* von Stüler, publicada en Potsdam en 1853. En la biblioteca se encuentra la obra *Das neue museum in Berlin* de A. Stüler, publicada en Berlin en 1862, una fecha demasiado tardía y además identificada como correspondiente al legado de Cebrían.

nidad neoclásica con las bases romanas. En contraste con el Palacio como modelo residencial, nuevas definiciones de la vivienda emergen en los programas de casa de campo (Duval 1853), probablemente relacionados con la cuestión de la vivienda primitiva como origen de la arquitectura, definido entre otros en el *Essay* de Laugier (1753). También la vivienda urbana de la nueva ciudad se encuentra en recopilatorios análogos a los estudios anteriores, con una reflexión sobre sus condiciones económicas y de implantación en el caso de Caillat (1850)<sup>41</sup>, y como repertorio artístico en unas impresiones policromadas en el caso de Petit<sup>42</sup>. Finalmente, un libro de Hitzig dedicado a la figura del arquitecto como creador singular, recorre todos los ámbitos desde la habitación campestre a la vivienda urbana<sup>43</sup>. En este contexto general, cabe destacar la presencia de dos grandes protagonistas de distinto carácter, Schinkel<sup>44</sup> con una propuesta para un Palacio Real en Atenas, y el estudio sobre militar medieval de Viollet-Le-Duc (1854), un texto extraído de su diccionario razonado de arquitectura francesa, en el periodo correspondiente a los siglos XI y el XVI. Ambos autores comparten también dos obras sobre mobiliario, la del prusiano a modo de interpretación ecléctica de motivos<sup>45</sup> y en el caso

del francés como diccionario ilustrado también de equipamiento medieval<sup>46</sup>.

La teoría y la estética van emergiendo en el inventario como disciplinas propias, por medio de varias obras vinculadas como distintas corrientes de pensamiento. Winckelmann<sup>47</sup> se convierte en el autor fundamental por número de obras, desarrollando las bases de la historia como medio de interpretación de las fuentes materiales. También se encuentran una serie de trabajos que desarrollan los principios neoclásicos del *Beaux-arts* (Paillot 1855), entre las que destaca el *Dictionnaire* de Quatremère de Quincy, junto con alguna obra adicional dedicada a la revisión historia de los estilos (Bourgeois 1855). En último lugar debe destacarse la entrada vinculados con el romanticismo, con la presencia de la estética de Hegel además de otras destacadas referencias (Tissandier 1850).

*Jahren ausgeführt wurden*. No se detalla la edición y en la Biblioteca no se encuentra actualmente.

**46** Puede tratarse de su *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*.

**47** Las obras del inventario son las siguientes:

Winckelmann, Johann Joachim. Carlo Fea. 1783. *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*. Roma: Stamperia Pagliarini.

- 1789. *Histoire de l'art chez les anciens*. Paris: Barrois/Savaye.

- 1786. *Recueil de lettres sur les découvertes d'Herculanum, Pesti, Pompéi, Caserta, Caria et Roma*. Paris: Barrois. Sin presencia en el inventario actual, si se encontraba en el inventario de la RABASF.

- 1766. *Essai sur l'allégorie principalement a l'usage des artistes*. Publicada en París y Dresde. Sin presencia actual en la biblioteca

- 1786. *Recueil de différents pieces sur les arts, traduit de l'allemand*. Paris: Barrois l'aîné.

- 1761. *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrate*. Roma: Marco Pagliarini. No consta en el inventario actual, si en la RABASF.

- 1760. *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch*. Florencia. Florencia: André Bonducci.

**41** En la ETSAM además otras ediciones de 1851 y de 1864.

**42** Petit, Victor. *Habitations champêtres: recueil de maisons, villas, châlets, pavillons, kiosques, parcs et jardins, dessinées*. Sin referencia del año de edición, No se encuentra ahora mismo en la Biblioteca.

**43** Hitzig, Friedrich. *Ausgeführte bauwerke*. Berlin Ernst & Korn. Con una fecha dudosa en el inventario actual, de 1870 a 1930.

**44** Debe de tratarse de su *Entwurf zu einem koenigs Palace on the Acropolis*. Sin referencia en la Biblioteca actualmente.

**45** Schinkel, Karl Friedrich. *Möbel-Entwürfe, welche bei Einrichtung prinzlicher Wohnungen in der letzten zehn*

### 6.3 PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Las revistas hacen su aparición en el inventario de la ETSAM, destacando por número de títulos las dedicadas a las ramas científicas<sup>48</sup>, técnicas y de fomento. Varios títulos franceses se convierten en la referencia de estas entradas, con la *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* de Cesar Daly destacando entre otros ejemplares científicos. Los avances industriales se encuentran en la *Publication industrielle des machines*, vinculados con unas ferias mundiales que también se describen en los “Apuntes sobre Los Objetos Correspondientes Al Ramo de Obras: Presentados En La Exposición Universal De Paris”, de Lucio del Valle en el año 1855. Entre los títulos nacionales relacionados con estos contenidos, se encuentran el “Boletín Oficial de Fomento”, que integra decretos, noticias técnicas e incluso reseñas de discursos y actividades de la Academia, además de la “Revista de Obras

Públicas” junto con sus suplementos, que se vincula con la Escuela de Ingenieros de Caminos. Debe mencionarse también la inclusión de una serie de proyectos de obra civil en forma de memorias<sup>49</sup>. En un ámbito análogo encontramos otras publicaciones como “el propagador de conocimientos útiles”, de José Luis de Casaseca, cuyo fin es dar a conocer tanto los descubrimientos prácticos como las instituciones que los difunden. Finalmente, debe mencionarse la “Guía de forasteros”, a medio camino entre el turismo y el índice institucional.

Referidos al ámbito de la arquitectura se encuentran diversos ejemplares dedicados al patrimonio. Destaca en primer lugar por su carácter operativo el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* de Viollet-le-Duc, con una importante presencia constructiva en su lectura histórica. Muy vinculados con el enfoque científico de la arqueología se encuentran los *Annales Archeologiques*,

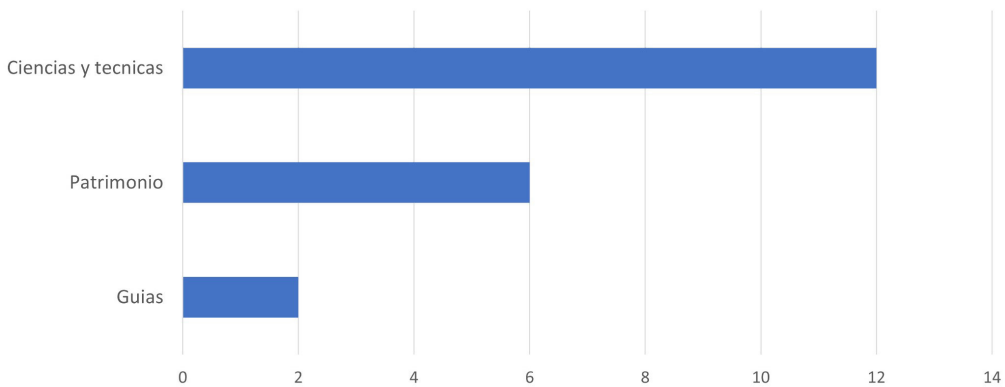


Figura 2. Distribución de contenidos del inventario de 1857. Revistas.

Fuente: Elaboración propia desde el Catálogo suministrado por la ETSAM

<sup>48</sup> *Nouvelles Annales de Mathématiques*, 1853 y 1854, *Annales de Chimie et de Physique*, *Annuaire météorologique* y *Almanach nautique* de 1855.

<sup>49</sup> Vinculadas con la construcción del Puerto de Barcelona o el paso del Guadarrama entre otras.

con el estudio de las diferentes obras por artículos, además de la *Architecture civile et domestique au moyen âge et à la renaissance* de Verdier (1855) y Cattois. Como repertorios de soluciones contemporáneas aparecen el *Architektonische Album*, con esquemas distributivos acompañados por las referencias estilísticas utilizadas. No muy distinto de este método en su unificación entre motivos formales, elementos constructivos y esquemas generales es el *Architektonisches Skizzenbuch*, también de procedencia alemana. La *Encyclopedie de architecture* de Caillat, que ya había aportado un título al inventario recoge una mezcla de información histórica, académica y administrativa que explica en cierto modo la complejidad de la situación de la época (Figura 2).

#### 6.4 OBRAS NACIONALES

Los trabajos españoles aportan una corriente iniciada por la Academia unos años antes, encontrándose en la colección las obras de Caveda (1848) y Ceán Bermúdez (1800) sobre la historia de la arquitectura y los artistas propios, además de dos ejemplares de los levantamientos de las antigüedades árabes realizadas por Hermosilla, Arnal y Villanueva entre otros<sup>50</sup>. Estos trabajos se unen a varias obras extranjeras sobre el patrimonio nacional, dos copias de los trabajos del inglés Owen Jones (1842) sobre la Alhambra, entendidos como suministro de motivos para el gusto oriental de la arquitectura del XIX en las islas, junto con los cuatro tomos del *Voyage* del

Marqués de Laborde (1806)<sup>51</sup>, que se encuentra entre la aproximación geográfica provincial y la visión arqueológica. En este ámbito del romanticismo, los “Recuerdos y bellezas” de Parcerisa<sup>52</sup> aportan un conjunto de impresiones publicadas en estampas de manera sucesiva a lo largo de varios años. También aparecen unas cartas de Gaspar Melchor de Jovellanos (1811)<sup>53</sup>, alejadas aparentemente de una aplicación inmediata a la arquitectura. Destaca sin embargo la ausencia de algunas obras como las “Noticias de los Arquitectos” de Llaguno y Cean o los viajes de Ponz. Como enlace con la Academia se encuentra el “Diccionario de Arquitectura Civil” de Benito Bails, singular herencia de su extensa obra en el inventario. Integrado en las mencionadas referencias tipológicas, se encuentra un tratado de prisiones de Marcial Antonio López (1832), también referido a los Estados Unidos y con la misma matriz utilitaria. Finalmente, como documento directamente vinculado con la enseñanza, debe destacarse el libro de arquitectura de Juan Miguel de Inclán Valdés (1847)<sup>54</sup>, obra que muestra una continuidad

<sup>50</sup> En el inventario una entrada corresponde a Lozano y otra a Villanueva. Sin entrada actual en la biblioteca de la ETSAM.

<sup>51</sup> Referidos cuatro tomos en el inventario original, en la actualidad siete copias en el catálogo de la Biblioteca, lo que indica su amplio recorrido dentro de la librería.

<sup>52</sup> Parcerisa, Francisco Javier. *Recuerdos y bellezas de España*. Seis tomos en el inventario original. En la actualidad los volúmenes de Cataluña de 1839 y Granada de 1850.

<sup>53</sup> En una segunda entrada del catálogo se incluyen las “notas y los apéndices”. No se encuentra actualmente en el inventario.

<sup>54</sup> En la actualidad no se encuentra en el catálogo. Si se encuentran los *Apuntes para la historia de la arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica*, del año 1833, en la que realiza una aproximación desde la herencia histórica que da lugar al estilo. Además, como precedente en el inventario de 1857 se encuentra un *Tratado de aritmética y geometría de dibujantes que publica la*

con las fuentes romanas tanto en los principios teóricos vitruvianos como en el uso de los órdenes, lo que puede dar idea de algunos intereses docentes en ese momento.

## 7. CONCLUSIONES

Como resultado del trabajo realizado se han encontrado una serie de temas fundamentales de una nueva disciplina que reunía el carácter de arte, ciencia e industria<sup>55</sup>. Debe recordarse que la nueva escuela se encontraba con la ausencia de un tratado general que unificara los nuevos requerimientos en una obra única<sup>56</sup>, lo que llevó a un aumento de las publicaciones en un repertorio documental con algunas de las características siguientes:

- El estudio del patrimonio como método de referencia de composición, con la arqueología como técnica de obtención de hechos históricos y suministro de diferentes motivos formales, estableciendo una cierta continuidad en las fuentes de la Roma clásica y moderna, que, si anteriormente tenían a la *Stamperia* de los Rossi como fuente fundamental, cuenta ahora con el método científico de Luigi Canina o las obras de Piranesi como referencias del proyecto y la composición. Igualmente se han encontrado entradas de autores de gran importancia en la enseñan-

za posterior, como Viollet-le-Duc<sup>57</sup>, escogido años después como autor de referencia.

- Se encuentra un cambio en el enfoque del proyecto, apareciendo los estudios tipológicos en programas concretos como las prisiones y los teatros, con la referencia estadounidense en el primer caso y francesa en el segundo. La teoría ha mostrado una combinación de fuentes, desde el repaso de los estilos históricos a la estética idealista relacionada con el romanticismo, además de un fondo de textos fundados en los principios *Beaux-arts*. Emergen también los repertorios de proyectos contemporáneos de origen francés, a los que se suman las monografías dedicadas a un único arquitecto, con agrupaciones temáticas de diversa procedencia.

- La vivienda ha mostrado principios de gran interés, desde la cuestión de la naturaleza en forma de casas de campo a los repertorios de viviendas urbanas. Estos nuevos programas residenciales mantienen la referencia a los motivos históricos como medio de composición arquitectónica, un sistema conjunto que se puede encontrar en las primeras manzanas de nuestro Barrio de Salamanca, que combinan los jardines interiores y los sistemas formales clásicos con los programas residenciales de la nueva burguesía urbana.

- Las publicaciones periódicas aparecen en el inventario como novedad, con el fomento y la industria como protagonistas

---

*Real Academia de San Fernando para uso de sus discípulos, ordenado por el arquitecto Juan Manuel de Inclán Valdés de 1826, sin presencia actual en el catálogo.*

<sup>55</sup> Como manifiesta Miguel Aguado en su *Plan de un curso de teoría general de la Arquitectura* (Prieto 2004, 363)

<sup>56</sup> (Prieto 2004, 28).

---

<sup>57</sup> Real Orden de 31 de agosto de 1864 publicaba los textos “designados por el Real Consejo de Instrucción pública para que sirvan de texto durante los años escolares de 1864 a 1867 en la segunda enseñanza, Facultades y Escuelas superiores y profesionales”, aplicados a la enseñanza de la arquitectura: Libros en los que se puede apreciar el alto componente técnico y como único texto de composición la referencia a Viollet-le-Duc y el Tratado de Arquitectura de Reynaud.

de varios títulos. En el ámbito del proyecto los contenidos coinciden con los intereses generales de los fondos, con un enfoque patrimonial fundamentalmente de origen francés desarrollado por artículos, y una serie de publicaciones alemanas concebidas como repertorios de proyectos.

- La técnica editorial ha mostrado novedosas soluciones técnicas, como es el uso de la cromolitografía en diversas obras como la Alhambra de Owen Jones, además de la aparición de la fotografía en estudios sobre oriente, en concreto en la arquitectura egipcia, lo cual nos habla de una relación entre avance editorial y modos de difusión de las fuentes históricas.

- En cuanto a las obras sobre España, destaca la limitación de la Academia como fuente de recursos arquitectónicos y patri-

moniales tanto en los tratados clásicos como en las fuentes arqueológicas, manteniendo a pesar de todo obras como el Vitrubio de Ortiz y Sanz y los levantamientos de Hermosilla. En relación con los textos contemporáneos, debe destacarse la presencia de Juan Miguel Inclán Valdés, con obras que mantenían las referencias a las fuentes clásicas ya existentes en la Academia desde su fundación.

Todo ello permite afirmar que el primer inventario de la ETSAM del año 1857 ha ofrecido resultados de gran interés, permitiendo comprender la relación entre la enseñanza de la arquitectura y el ámbito editorial en un conjunto unificado, por medio de sus manifestaciones concretas que has sido estudiadas en el presente artículo.

## REFERENCIAS

- Antoine, Jacques-Denis. 1826. *Plans des divers étages et coupe de l'hôtel des monnaies a Paris: son élévation principale et celle sur la rue Guénégaud*. Paris: Bance Ainé.
- Baltard, Louis-Pierre. 1829. *Architectonographie des prisons ou Parallèle des divers systèmes de distribution*. Palais de Beaux-arts: Paris.
- Barbaro, Daniele. 1569. *La pratica della perspettiua di Monsignor Daniel Barbaro eletto patriarca d'Aquileia : Opera molto vtile a Pittori, a Scultori & ad Architetti : Con due tauole, una de' capitoli principali, l'altra delle cose piu notabili contenute nella presente opera*. Venecia: Camillo, & Rutilio Borgominieri.
- Barbeito Díez, José Manuel. 2004. "Giovanni Giacomo de' Rossi. El poder de la estampa". En *Insignium romae templorum prospectus exteriores interioresque*. Fondo Antiguo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (6). Instituto Juan de Herrera, Madrid, 1-27.
- Bartoli, Pietro Santi y Bellori, Gian Pietro. 1680. *Le pitture antiche del sepolcro de Nasonii nella via Flaminia diseguate, ed intagliate alla similitudine degli antichi*. Roma: nuova Stamparia di Gaetano degli Zenobj.
- Batissier, Louis. 1845. *Histoire de l'art monumental dans l'antiquité et au moyen âge ; Suivi d'un Traité de la peinture sur verre*. Paris: Furne et Compagnie.

- Bédât, Claude. 1967. La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 25. 5-52.
- 1968. 26. 31-85.
- Blouet, Abel. 1831-1838. *Expédition scientifique de Morée : Architecture, Sculptures, Inscriptions et Vues du Péloponèse, des cyclades et de l'Attique*. Paris: Firmin Didot Frères.
- Blouet, Guillaume-Abel. 1837. *Rapports à M. le comte de Montalivet, pair de France, ministre secrétaire d'Etat au département de l'intérieur, sur les pénitenciers des Etats Unis*. Paris: Imprimerie Royale.
- Bourgeois de Mercey, Frédéric. 1855. *Études sur les beaux-arts depuis leur origine jusqu'à nos jours*. Paris: Arthus Bertrand.
- Breton, Ernest. 1833. *Monuments de tous les peuples*. Paris: Librairie Historique-Artistique.
- 1855. *Pompeia*. Paris: Gide et J. Baudry.
- Bülau, Theodor y Popp, Justus. 1841. *Les trois âges de l'architecture gothique, son origine, sa théorie, démontrés et représentés par des exemples choisis à Ratisbonne*. Paris: Bance ainé.
- Cahier, Charles. 1851. *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*. Paris: Mme Ve Poussielgue-Rusand.
- Calliat, Victor. 1850. *Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830 jusqu'à nos jours*. Paris: B. Bance.
- Canina, Luigi. 1841. *Descrizione dell'Antico Tusculo*. Roma: Dai tipi dello Stesso Canina.
- 1845. *Tavole per servire alla dimostrazione di quanto fu dichiarato: nella esposizione storica e topografica del Foro Romano e sue adiacenze..* Roma: Dai tipi dello Stesso canina.
- 1846. *Ricerca sull' architettura più propria dei tempj cristiani: basate sulle primitive istituzioni ecclesiastiche e dimostrate tanto con i più insigni vetusti edifici sacri quanto alcuni esempj di applicazione*. Roma: Dai tipi dello Stesso Canina.
- 1847. *L'Antica Città di Veii*. Roma: Dai tipi dello Stesso Canina.
- 1852. *Particolare genere di architettura proprio degli usi domestici: decorato con ornamenti di svelte forme ed impiegato con poca varietà dai più rinomati popoli antichi ora solo ordinato con metodo e proposto per la decorazione delle fabbriche moderne costrutte in parte col legno e ferro fuso*. Roma: G.A. Bertinelli
- Caveda y Nava, José. 1848. *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Santiago Saunaque.
- Cavos, Albert. 1847. *Traité de la construction des théâtres*. Paris: L. Mathias.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra.
- Champollion, Jean François. 1835-1845. *Monuments de l'Égypte et de la Nubie, d'après les dessins exécutés sur les lieux sous*

- la direction de Champollion le jeune, les descriptions autographes qu'il en a rédigées.* Paris: Firmin Didot frères.
- Coste, Pascal. 1837. *Architecture arabe, ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés, de 1818 à 1826.* Paris: Firmin Didot frères, imprimeurs de l'institut de France.
- Courtonne, Jean. 1725. *Traité de la perspective pratique avec des remarques sur l'architecture : Suivies de quelques Edifices considerables mis en Perspective & de l'invention de l'Auteur: Ouvrage très-utile aux Amateurs de l'Architecture & de la Peinture.* Paris: Jacques Vincent.
- De Fer, Nicolas. 1705. *L'Atlas curieux ou le Monde représenté dans des cartes générales et particulières du ciel et de la terre divisé tant en ses quatre principales parties que par états et provinces et orné par des plans et descriptions des villes capitales et principales.* Paris: l'auteur, dans l'isle du Palais sur le quay de l'orloge a la sphère royale.
- De Inclán Valdés, Juan Miguel. 1847. *Lecciones de arquitectura civil leídas a los alumnos de su escuela especial en el presente año académico de 46 al 47.* Madrid: Imprenta y Fundición de Don Eusebio Aguado.
- De Jovellanos, Melchor Gaspar. 1811. *D. Gaspar de Jovellanos a sus compatriotas: memoria en que se rebaten las calumnias divulgadas contra los individuos de la junta central. Se dá razon de la conducta y opiniones del autor desde que recobró su libertad.* La Coruña: Francisco Cándido Pérez Prieto.
- De Laborde, Louis Alexandre Joseph. 1806-20. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne.* Paris: Pierre Didot.
- De la Cruz y Bahamonde, Nicolas. 1806-1813. *Viage de España, Francia, é Italia.* Madrid: Sancha.
- De Rossi, Giovanni Giacomo. 1650. *Nova Racolta di Palazzi diversi nel alma citta di Roma, messi in luce da Gio.* Roma: Iacomo Rossi alla Pace
- De Rossi, Gianbattista. 1655. *Palazzi diversi nel' alma cità di Roma, et altre.* Roma: Giombattista de Rossi in piazza Navona.
- De San Nicolás, Fray Lorenzo. 1736. *Arte, Y Uso De Arquitectura. Dirigido Al Patriarca San Joseph, Con El Primer Libro De Euclides, traducido de Latin en Romance. Primera Parte. Compuesto Por El Padre Fray Lorenzo de S. Nicolàs, Agustino Descalzo, Maestro de Obras, y Arquitecto; natural de la muy Noble, y Coronada Villa de Madrid. Tercera Impression. Con Licencia.* Madrid: Manuel Román.
- Desgodetz, Antoine. 1779. *Les edifices antiques de Rome.* Paris: Claude Antoine Jombert.
- Diderot, Denis. 1762-1772. *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques : avec leur explication.* Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand.
- Donnet, Alexis y Kaufmann, Jacques-Auguste. 1837-1840. *Architectonographie des théâtres ou Parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration.* Paris: L. Mathias.



- Du Camp, Maxime. 1852. *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*. Paris: Gide et J. Baudry.
- Ducpetiaux, Édouard. 1837. *Des progrès et de l'état actuel de la réforme pénitentiaire et des institutions préventives, aux États-Unis, en France, en Suisse, en Angleterre et en Belgique*. Bruselas: Societé Belge de Librairie.
- Duval, Charles, Kaufmann, Jacques Auguste y Charles François Eusèbe Renard. 1853. *Petites maisons de ville et de campagne / gravées au trait d'après les dessins originaux de MM. Duval, Kaufmann, Renaud et autres architectes*. Paris: Librairie centrale d'architecture.
- Gailhabaud, Jules. 1858. *L'architecture du Vme au XVIIme siècle et les arts qui en dépendent: la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie*. Paris: Gide.
- Gourlier, Charles (ed.). 1825-1850. *Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIXme siècle*. Paris: Louis Colas.
- Haghe, Louis y Delepierre, Joseph Octave. 1843. *Monuments anciens recueillis en Belgique*. Bruselas; Leipzig: C. Muquardt.
- Heuzé, Louis. 1851. *Descriptions plans et détails des établissements de bienfaisances : crèches, salles d'asile, ouvroirs, bureaux de bienfaisance*. Paris: Madame veuve Bouchard-Huzaed.
- Hittorff, Jakob Ignaz. 1832. *Antiquités inédites de l'Attique: contenant les restes d'architecture d'Éleusis, de Rhamnus, de Sunium et de Thoricus*. Paris: Firmin Didot Frères.
- 1851. *Restitution Du Temple D'Empédocle A Sélinonte, Ou L'Architecture Polychrome Chez Les Grecs*. Paris: De Firmin Didot Frères.
- Jones, Owen, Goury, Jules y Gayangos, Pascual. 1842-1845. *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra*. London: Owen Jones.
- Lacroix, Paul y Seré, Ferdinand. 1851. *Le Moyen-âge et la Renaissance. Tome IV : histoire et description des moeurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des beaux-arts en Europe*. Paris.
- Langlès, Louis. 1821. *Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan: décrits sous le double rapport archaeologique et pittoresque*. Paris: P. Didot, l'Ainé.
- Laugier, Marc-Antoine. 1753. *Essai sur l'architecture*. Paris: Duchesne.
- Letarouilly, Paul Marie. 1840-1857. *Édifices de Rome moderne ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*. Paris: Firmin Didot Frères.
- López, Marcial Antonio. 1832. *Descripción de los más célebres establecimientos penales de Europa y los Estados Unidos: seguida de la aplicación práctica de sus principios y régimen interior*. Valencia: Imprenta de don Benito Monfort.

- López Otero, Modesto. 1945. primer centenario de la Escuela Superior de Arquitectura «pasado y porvenir de la enseñanza de la arquitectura». *Revista Nacional de Arquitectura*. 38. López Otero. 38-51.
- Navascués Palacio, Pedro. 1982. Influencia francesa en la Arquitectura del siglo XIX: la Etapa Isabelina. *Archivo español de arte*, v. 55. 217. 59-68
- Ortiz y Sanz, José. 1807. *Viage arquitectonico-antiquario de España*. Madrid: Imprenta Real.
- Paillot de Montabert, Jacques-Nicolas. 1855. *L'artistaire: livre des principales initiations aux Beaux-Arts : la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique, la mimique et la gymnastique*. Paris: A. Johanneau.
- Palladio, Andrea. 1570. *I Quattro Libri dell'Architettura Di Andrea Palladio : Ne' quali, dopo un breue trattato de' cinque ordini, et di quelli auertimenti, che sono piu necessari nel fabricare, si tratta delle case private delle Vie, de i Ponti, delle Piazze, de i Xisti, et de' Tempii*. Venecia: Appresso Dominico de' Franceschi.
- Parker, John Henry. 1850. *A glossary of terms used in Grecian, Roman, Italian and gothic architecture*. Oxford: David Bogue.
- Percier, Charles y Fontaine, Pierre François Léonard. 1833. *Résidences de souverains : parallèle entre plusieurs résidences de souverains, de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne, et d'Italie*. Paris: Louvre.
- Piranesi, Giovanni Battista. 1756. *Le antichità romane*. Roma: Angelo Rotili.
- . 1762. *Lapides Capitolini*. Roma: Stamperia di Generoso Salomoni.
- . 1769. *Diverse maniere d' adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall' architettura Egizia, Etrusca e Greca*. Roma: Stamperia di Generoso Salomoni.
- Piranesi, Giovanni Battista y Piranesi, Francesco. 1778. *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi*. Roma.
- Prieto González, José Manuel. 2004. *Apreniendo a ser arquitectos, creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*. CSIC, Instituto de Historia.
- Prisse d'Avennes, Émile. 1847. *Monuments égyptiens, bas-reliefs, peintures, inscriptions, etc., d'après les dessins exécutés sur les lieux par E. Prisse d'Avennes, pour faire suite aux Monuments de l'Égypte et de la Nubie, de Champollion le Jeune*. Paris: Firmin Didot frères.
- Pozzo, Andrea. 1700. *Perspectiva Pictorum Architectorum. Pars secunda*. Roma: Typis Joannis Jacobi Komarek.
- . 1723. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e Societate Jesu: pars prima [-secunda] = Prospettiva de' pittori et architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Giesú : parte prima [-seconda]*. Roma: ex Typographia Antonii de Rubeis in Via Seminarii Romani.
- Pugin, Augustus. 1851. *Types d'architecture gothique empruntés aux édifices les plus remarquables construits en Angleterre*

- pendant les XII, XIII, XIV, XV et XVIe siècles. Lieja: E. Noblet; Paris: Borrani & Droz.
- . 1855. *Antiquités architecturales de la Normandie, contenant les monuments les plus remarquables de cette contrée (architecture romane et ogivale), présentés en plans, élévations, coupes, détails, vues perspectives intérieures et extérieures*. Paris, Liege: Noblet.
- Rieger, Christian. 1763. *Elementos de toda la arquitectura civil*. Madrid: Joachin Ibarra.
- Roland le Virloys, Charles François. 1770. *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et navale, antique, ancienne et moderne et des tous les arts et métiers qui en dépendent Dont tous les Termes sont exprimés en François, Latin, Italien, Espagnol, Anglois et Allemand: Enrichi de cent une Planches de Figures en Taille-douce*. Paris: Libraires Associés.
- Salzenberg, Wilhelm y Kortüm, Karl Wilhelm. 1854. *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII*. Berlín: Ernst & Korn.
- Semper, Gottfried. 1849. *Das Königliche Hoftheater zu Dresden*. Braunschweig Friedrich Vieweg un Sohn.
- Seroux d'Agincourt, Jean-Baptiste-Louis-Georges. 1823. *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVE siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*. Paris: Treuttel et Würtz
- Sirigatti, Lorenzo. 1596. *La pratica di prospettiva del Cavaliere Lorenzo Sirigatti*. Venecia: Girolamo Franceschi Sanese.
- Stuart James y Revett, Nicholas. 1808-1822. *Les antiquités d'Athènes*. Paris: Firmin Didot.
- Tissandier, Jean Baptiste. 1850. *Esprit de la poesie et des beaux arts, ou Théorie du beau*. Lyon: A. Brun.
- Vanvitelli, Luigi. 1756. *Dichiarazione Dei Disegni Del Reale Palazzo Di Caserta Alle Sacre Reali Maest`a Di Carlo Re Delle Due Sicilie E Di Gerus, Infante Di Spagna Duca Di Parma E Di Piacenza Gran Prencipe Ereditario Di Toscana E Di Maria Amalia Di Sassonia Regina etc. etc*. Napoles: Regia Stamperia.
- Vignola. 1611. *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola / con i comentarij del R. P. M. Egnatio Danti*. Roma: Stamparia Camerale.
- . 1635. *Regola delli cinque ordini d'Architettura / Di Iacomo Barozzio da Vignola*. (1635). Bologna: Giuseppe Longhi.
- . 1736. *Regla De las cinco ordenes de Architectura / de Iacome de Vignola; Agora de nueuo traduzido de Toscano en Romance por Patritio Caxesi*. Madrid: Joseph Antonio Pimentel.
- Verdier, Aymar y Cattois, François. 1855-1857. *Architecture civile et domestique au Moyen âge et à la Renaissance*. Paris: Librairie archéologique de Vor Didron.
- Vidaurre Jofre, Julio. 1975. "Panorama histórico de la enseñanza de la arquitectura en España desde 1845 a 1971". En *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España Contemporánea*, coord. Fernández Alba. Antonio. 33-91. Madrid: Tucar.

- Viola, Giuseppe. 1678. *Della architettura Libri Due*. Padua: Giacomo Cadorino.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel. 1854. *Essai sur l'architecture militaire au Moyen-âge*. Paris: Librairie d'architecture de Bance.
- Vitruvio Polión, Marco. 1535. *M. L. Vitruvio Pollione di Architettura dal vero esemplare latino nella volgar lingua tradotto, e con le figure a suoi luoghi con mirando ordine insignito: Anchora con la taoula alfabetica, nella quale facilmente si potra trouare la moltitudine de vocaboli a suoi luoghi con gran diligenza esposti e dichiarati, mai piu da alcuno altro sin al presente stampato a grande vtilita di ciascun studioso* / [Fr. Lutio Durantino]. Venecia: Nicolo de Aristotele detto Zoppino.
- . 1787. *Los diez libros de architectura de M. Vitruvio Polión / traducidos del latin y comentados por Joseph Ortíz y Sanz*. Madrid: Imprenta Real.
- Winckelmann, Joachim Johann. 1761. *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrate*. Roma: Marco Pagliarini.
- . 1789. *Histoire de l'art chez les anciens*. Paris: Barrois/Savaye.
- Zabaglia, Nicolas. 1743. *Castelli e ponti*. Roma: Stamperia de Niccolò y Marco Pagliarini.

**José Manuel González Izquierdo**. 2 de junio de 1973. Madrid. Arquitecto por la ETSAM en la especialidad de edificación en el año 1998.

Máster en teoría e historia de la arquitectura en la ETSAM en el año 2014. Estudios de Doctorado en la ETSAM desde 2017 hasta 2022 en el programa de Patrimonio Arquitectónico. Profesor visitante en la Universidad Rey Juan Carlos desde el año 2016. Asignaturas de Proyectos II, Comunicación Gráfica, Arquitectura efímera en el grado en fundamentos de la arquitectura, junto con el Taller de Gestión en el Máster habilitante.

Profesor de asignaturas del grado de Bellas artes y Diseño Integral y Gestión de la Imagen en la misma universidad. 2014-2016. Investigación con varias ponencias en congresos de Patrimonio e innovación docente en el área de Proyectos, Comunicación gráfica, Arquitectura efímera y Composición.

# #ARQUITECTURA: ESTÉTICAS DE *DES-COMPOSICIÓN* EN LA AUTOEDICIÓN DIGITAL

FRANCISCO FELIPE MUÑOZ CARABIAS

Universidad de Alcalá, Departamento de Arquitectura, Área de Composición, Escuela de Arquitectura,  
Alcalá de Henares, Madrid, España  
[paco.munoz@uah.es](mailto:paco.munoz@uah.es)

## RESUMEN

La proliferación de las redes sociales ha supuesto un cambio radical en las formas y modos de comunicación de las artes y la arquitectura en particular. La autoedición digital de imágenes planteada por muchas de estas plataformas supone un replanteamiento en la experimentación estética contemporánea donde los límites entre autor y espectador se diluyen en una amalgama exponencial de información recombinada y retocada cuyo único patrón posible es el dominio de lo expresivo, lo sentimental frente a lo representativo, dictado en este enjambre digital por la dictadura del *like* como argumento validador dentro de una lógica consumista propia del capitalismo tardío. Desde esta perspectiva, la afectación al proyecto como futurible conceptual se aplanan en una *des-composición* insustancial y horizontal de imágenes que destruye cualquier organización plausible. La idea

generadora se traslada del todo a las partes, ahora convertidas en un collage de encuadres retocado como única estructura configuradora de la obra legitimado por el consumo compulsivo individualizado. De un modo inconsciente se infiere en un espacio virtual en construcción, ámbito de todo lo posible e imaginado, cuyas reglas de juego paradójicamente nacen precisamente de la negación de las mismas. Una unidad fragmentada que deja entrever las múltiples capas de una metarrealidad a la que estamos convocados. Como indica Roy Ascott, “re-pensar las posibilidades de la arquitectura de los nuevos mundos” (Ascott, R: 1994) es construir un futuro que por abierto e impredecible no debemos olvidar que también sigue siendo manipulable.

**Palabras clave:** auto-edición digital, redes sociales, ciberespacio, arquitectura-virtual, metarrealidad.

## ABSTRACT

The proliferation of social networks has led to a radical change in the forms and modes of communication in the arts and architecture in particular. The digital self-publishing of images proposed by many of these platforms represents a rethinking of contemporary aesthetic experimentation where the limits between author and viewer are diluted in an exponential amalgamation of recombined and retouched information whose only possible pattern is the domain of the expressive, the sentimental. against the representative, dictated in this digital swarm by the dictatorship of the like as a validating argument within a consumerist logic typical of late capitalism. From this perspective, the affectation of the project as a conceptual future is flattened in an insubstantial and horizontal decomposition of images that destroys any plausible organization. The generating idea is transferred from the whole to the parts, now turned into a collage of retouched frames as the only configuring structure of the work legitimized by individualized compulsive consumption. In an unconscious way, it is inferred in a virtual space under construction, a field of everything possible and imagined, whose rules of the game paradoxically arise precisely from their denial. A fragmented unit that reveals the multiple layers of a metareality to which we are summoned. As Roy Ascott indicates, “re-thinking the possibilities of the architecture of new worlds” (Ascott, R: 1994) is to build a future that, open and unpredictable, we must not forget that it also continues to be manipulable.

**Key words:** digital self-editing, social networks, cyberspace, virtual-architecture, metareality.

## RESUMO

A proliferação das redes sociais levou a uma mudança radical nas formas e modos de comunicação nas artes e na arquitetura em particular. A autopublicação digital de imagens proposta por muitas destas plataformas representa um repensar da experimentação estética contemporânea onde os limites entre autor e espectador se diluem numa amálgama exponencial de informação recombinaada e retocada cujo único padrão possível é o domínio do expressivo, o sentimental contra o representativo, ditada neste enxame digital pela ditadura do semelhante como argumento validador dentro de uma lógica consumista típica do capitalismo tardio. Nessa perspectiva, a afetação do projeto como futuro conceitual é achatada em uma decomposição insubstancial e horizontal de imagens que destrói qualquer organização plausível. A ideia geradora é transferida do todo para as partes, agora transformadas numa colagem de molduras retocadas como única estrutura configuradora da obra legitimada pelo consumo compulsivo individualizado. De forma inconsciente, infere-se num espaço virtual em construção, campo de tudo o que é possível e imaginado, cujas regras do jogo surgem paradoxalmente precisamente da sua negação. Uma unidade fragmentada que revela as múltiplas camadas de uma metarrealidade a que somos convocados. Como indica Roy Ascott, “repensar as possibilidades da arquitetura de novos mundos” (Ascott, R: 1994) é construir um futuro que, aberto e imprevisível, não podemos esquecer que também continua a ser manipulável.

**Palavras-chave:** autopublicação digital, redes sociais, ciberespaço, arquitetura-virtual, meta-realidade.

## 1. #INTRODUCCIÓN

Decía Ai Weiwei en una entrevista realizada para la revista digital *Ethics* que “internet ha cambiado drásticamente cómo se comporta y piensa la gente.”<sup>1</sup> Quizás resulte excesiva esta afirmación, pero no tanto si atendemos al tiempo cada vez mayor que interactuamos en ese universo. En tan solo una década, “lo digital” y por extensión las redes sociales que lo pueblan, han supuesto una revolución sin precedentes en el acceso y producción de información en todos los campos del conocimiento entre lo que se incluye la arquitectura. Un amplio espectro de la población, más allá de los círculos profesionales habituales, además de receptores de contenidos, han visto colmado su deseo de ser partícipes de la cultura a través de la transmisión personal de imágenes y videos subidos con sus propios móviles. Solo en el año 2020, Instagram, consiguió la cifra nada despreciable de más de mil millones de usuarios activos en un mes y en la actualidad se sabe que este número se ha duplicado. No es muy difícil pensar que esta ingente cantidad de información está transformando, no solo el conocimiento que se tiene de la arquitectura, si no su propio quehacer y las reglas del juego compositivo que la configuran. En el fondo de este asunto subyace la influencia histórica de la edición en la propia producción de la arquitectura, o más aun, la caracterización de un modo de proyectar supeditado a una estrategia de manejo de contenidos, horizontal, transversal, no jerarquizado como el que se da

en las “social media” digitales. Un espacio virtual carente de reglas predeterminadas al albur de un ente global lleno de singularidades, que algunos llaman enjambre digital, dominado por lo sentimental como única guía procesal en la evolución de los contenidos. Un recorrido no exhaustivo por este fenómeno nos puede dar una pista del camino que tomará indefectiblemente la arquitectura en los próximos años y sobre todo, las claves de la asimilación de una realidad virtual latente que se manifiesta entre las costuras de este entramado de imágenes.

## 2. #AUTOEDICIÓN

“¿Cómo cambiarían los proyectos, las intervenciones y las construcciones arquitectónicas si fueran examinadas a través de la lente de la edición?” (Álvarez 2018, 96). Con esta pregunta finalizaba Paula Álvarez su artículo “La edición en arquitectura: cultura de la edición vs. cultura del libro”, dejando abierta la posibilidad de una taxonomía de lo arquitectónico desde los modos y estrategias que la edición reporta en la propia concepción de la arquitectura. Desde la invención de la imprenta, y con ello, la difusión popular del libro en un formato manejable, los adelantos en la tecnología de la edición han influido de una manera directa en la propia cultura transmitida. En la arquitectura, donde la imagen cobra mayor relevancia, la mejora en la definición de estos contenidos gráficos supuso una transformación profunda de su conocimiento motivado por su mayor difusión a nivel social al margen de las elites. En el Renacimiento, con la aparición de la xilografía, se garantizaba la suficiente calidad en las reproducciones y en el número de las imágenes

<sup>1</sup> Esta entrevista se encuentra incluida en el artículo que Fernando Gómez Echeverri dedica al “impacto de lo digital en la cultura y el arte” Disponible en <https://ethic.es/2022/02/internet-ha-cambiado-drasticamente-como-se-comporta-y-piensa-la-gente-ai-weiwei/>

impresas que se podía realizar. Mario Carpo, en *L'architettura dell'età della stampa (La arquitectura en la era de la imprenta)*, recoge esta evolución en dos de los tratados que cambiaron la visión de la arquitectura de ese momento: *De re Aedificatoria* (1.450) de Alberti y la *Regole generali di architettura*, también conocido como Libro IV de 1.537 de Serlio. El primero, compuesto solo de textos excluyendo conscientemente la realización de ningún dibujo, en parte por las limitaciones técnicas de su reproducción<sup>2</sup>; el segundo, “con imágenes impresas, es decir, información cuantitativa precisa (o datos, como diríamos hoy) que podía ser registrada y transmitida en un formato visual confiable.” Y con ello, una “estandarización visual” de reproducción mimética entre lo publicado y lo construido que ha perdurado hasta el siglo XX. La aparición de la fotografía a principios de este siglo, afianzó esta hegemonía de la imagen, pero limitó a su vez el margen de manipulación de lo expuesto. Tuvo que venir el fotomontaje, el collage, para movilizar el repertorio visual vacante. Un fenómeno como las revistas de arquitectura, con su mezcla de manifiesto y experimentación gráfica, recrearon y dominaron el panorama de las vanguardias europeas lo que supuso una codificación de lo expuesto que influyó notablemente en la difusión y definición de lo que fue la Modernidad. Una Modernidad con episodios donde el mito y la realidad se confundían de una manera fortuita como fue el caso del Pabellón de Barcelona, descrito por Jonathan Hill en “Iconic Pictures” dentro del libro compilado

<sup>2</sup> Carpo, M. 2003. *La arquitectura en la era de la imprenta*. Madrid: Catedra, p. 9. Se lanza la hipótesis de que Alberti era conocedor de la imposibilidad de una reproducción exacta de cualquier dibujo y se autoimpuso la premisa de un tratado solo escrito.

por Kester Rattenbury, *This is not architecture*.<sup>3</sup> En él se pone de manifiesto la importancia de las representaciones sobre la propia arquitectura llegando al extremo de confundir la una por la otra. Una parte fundamental del repertorio formal de la incipiente arquitectura moderna fue conocido durante más de medio siglo solo a través de 16 fotografías<sup>4</sup> realizadas durante la Exposición Internacional a esta obra fundamental de Mies van der Rohe, el cual a su vez las manipuló y las tuteló siendo “las únicas imágenes que aprobó que se imprimieran”<sup>5</sup> llegando a ser el único material de proyecto que adquiriría de este modo su equivalencia con la obra material. Más aun, Juan Pablo Bonta<sup>6</sup> nos indica que la condición de icono de la arquitectura moderna lo alcanzó años después de haber sido desmantelada la obra, asumiendo este rol solo por aquellas imágenes sin ningún respaldo físico que lo sustentara. Y a lo mejor en parte fue por eso. Con el tiempo ejemplos de esta legitimación “solo desde las imágenes” no ha hecho más que aumentar como es el caso de las arquitecturas radicales de los años 60 y 70 que aprovecharon la difusión popular de un formato asequible como fueron las pequeñas revistas para reconocerse como alternativa crítica de lo

<sup>3</sup> *This is Not Architecture* reúne a una serie de escritores de distintas disciplinas (periodistas, historiadores, diseñadores de videojuegos, cineastas y arquitectos) para dialogar sobre el argumento de la influencia de las representaciones en la definición de la arquitectura.

<sup>4</sup> Las fotos más conocidas fueron realizadas por la agencia oficial Berliner-Bild-Bericht para el gobierno alemán.

<sup>5</sup> Dodds, G. 2005. *Body in Pieces: Desiring the Barcelona Pavilion*. London: Routledge. p. 171.

<sup>6</sup> Bonta, Juan P. 1975. *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili.



establecido como indica Beatriz Colomina en su libro “Clip/Stamp/Fold” (Cortar, sellar, doblar).

Lo cierto es que la figura del editor, como indica Álvarez, ha condicionado no solo el conocimiento de la arquitectura sino, realizando el camino inverso, los modos de proyectar presentes y futuros. Si esto fue así en un contexto de división del trabajo, donde la producción, el diseño, la distribución y comercialización editorial y su recepción estaba en manos de distintos agentes, que se puede esperar cuando esta segregación ha vuelto a eliminarse por el concurso de los medios digitales. El *prosumidor*<sup>7</sup>, término actual en el cual productor, editor y consumidor recaen en la misma persona, nos retrotrae al principio, en los albores del nacimiento del libro, cuando este nivel autodidacta se hacía extensivo a todos los procesos creativos, pero ahora con la salvedad de ver reducida la carga intelectual del material producido sustituido por una recombinación de información prestada. La prioridad se centra actualmente en esta autoedición. Y la misma conlleva la eliminación de la intermediación, de la mediación que conferían los medios tradicionales en su papel de filtro aglutinador de los debates. Paradójicamente, los medios digitales suponen ahora *desmediación*<sup>8</sup> (Chul-Han 2014, 23), y con ello,

<sup>7</sup> En 1972, Marshall McLuhan y Barrington Nevitt sugirieron, en su libro *Take Today* (p. 4), que con la tecnología electrónica el consumidor podría llegar a ser un productor al mismo tiempo.<sup>8</sup> En el libro de *The Third Wave* (La tercera ola, 1980), el futurólogo Alvin Toffler acuñó el término “prosumidor”. Wikipedia.

<sup>8</sup> “Medios como blogs, Twitter o Facebook liquidan la mediación de la comunicación, la desmediatizan. La actual sociedad de la opinión y la información descansa en esta comunicación desmediatizada. Cada uno produce y envía información. Esta desmediatización de la comunicación hace que los periodistas, estos representantes en tiempos elitistas, estos hacedores de opinión —es más, sacerdotes

un menor riesgo de manipulación en el mensaje que sin embargo la realidad tozudamente desmiente. La razón de ello sea quizás mucho más profunda que el mero intercambio lúdico de información entre usuarios y tiene mucho más que ver con los mecanismos de defensa de un capitalismo tardío<sup>9</sup>, que se inmuniza en esta masa de hiperindividualistas<sup>10</sup> que se ven autorrealizados en “el hedonismo,... el énfasis en lo relacional y psicológico,..., y el cultivo de la autonomía individual” (Lipovetsky 2001, 15). Una prueba de ello es el “selfie”, la inserción de la propia imagen como recurso explícito de su autoría. Asistimos así a una segunda vuelta de tuerca del individualismo que, si en un inicio, sirvió de base para el desarrollo de las sociedades democráticas modernas (Dumont, 1987), ahora en su hipertrofia, supone de facto su aniquilamiento hacia una homogeneidad en los comportamientos marcados por modas donde como apunta Neil Leach, da como resultado una cultura de consumo sin sentido, donde no hay posibilidad de un discurso significativo. La libertad ganada sin intermediarios se convierte así en un espejismo de posibilidades donde cada uno cree ser mediador activo *autofiltrando* la información que manipula. Sin embargo, esa quimera de control del proceso sucumbe en las propias herramientas que lo posibilitan “adoptando las fórmulas de ocio elaboradas por las

de la opinión—, parezcan superfluos y anacrónicos. Este medio digital liquida toda clase sacerdotal.”

<sup>9</sup> Y su capacidad abarcante como “forma de vida total” como diagnosticará Harvey. Ver Minguet Medina, Jorge (*Aspectos de*) *la arquitectura después de Bretton Woods*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.

<sup>10</sup> Término empleado por Lipovetsky en un artículo titulado “La postmodernidad a debate” (2001).

organizaciones especializadas”<sup>11</sup> como en la actualidad son Google, Microsoft o Facebook. Porque si hay algo que hace atractivo este formato es precisamente esa apariencia de libertad absoluta “la facilidad y variedad que hay a la hora de aplicar filtros a las imágenes, de manera que se puedan generar resultados muy atractivos a nivel visual.”<sup>12</sup> Un atractivo que cada vez más se autoimpone por la inercia de las modas, lo irreflexivo de las tendencias. Que de un modo inconsciente transforma la realidad arrastrando a la propia arquitectura. O al menos una parte de ella. Un ejemplo, “el buque de Thomas Heatherwick. Diseñado sobre la idea de encontrar los elementos por excelencia que fomentasen su fotogenia. Vessel, es simplemente una de las muchas estructuras “instagrameables” que atraen likes, y revalorizan, a través de este interés, esa zona de la ciudad.”<sup>13</sup>

Y no es una excepción sino la regla de lo que nos espera. La inmensa mayoría de los estudios de arquitectura relevantes: OMA, ZHA, FOA...<sup>14</sup> están en estas redes y asumen el juego que se les propone. En ese sentido es elocuente el papel de “influencers” que asumen de una arquitectura que a través de sus textos redactados por sus máximas figuras legitiman los valores

capitalistas de tendencia neoliberal<sup>15</sup> (Spencer, 2016) que luego se traduce en la producción de las obras más mediáticas dentro del panorama arquitectónico reciente. Como diría Baudrillard la única estrategia efectiva que nos queda en el presente es la seducción.<sup>16</sup> Y esto lo aleja del plano de la razón trasladando su justificación estética al puro sentimiento, al agrado generalizado de un autoconsumo complaciente. “Nos alimentaremos de imágenes visuales y auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto” (Valery, 1928. Ed. 1999: 131-132). En una inmediatez acelerada.

### 3. #SENTIMENTAL

“Quizá habría que mirar eso de “la estética de la decoración” y “la estética de la expresión,”<sup>17</sup> Luis Ángel de Benito plantea, con este comentario extraído de la esfera musical, la diferencia de justificar el cambio que, a lo largo de los siglos, por razones compositivas, supuso un aumento de la disonancia, como planteaba Schönberg, frente a la necesidad de comunicabilidad de los sentimientos al margen de las estructuras formales establecidas como argumentaba Hauser. De hecho, este último sobre las transformaciones de la música moderna, indicaba lo siguiente:

**11** Lipovetsky, G. 2000. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, p.107-108.

**12** <https://metricool.com/es/que-es-instagram/>

**13** Rodríguez del Amo, Arturo. “La Arquitectura de Instagram”. *COSAS de ARQUITECTOS. REVISTA DIGITAL DE ARQUITECTURA ON LINE*. Disponible en <https://www.cosasdearquitectos.com/2020/05/la-arquitectura-de-instagram/>

**14** Foreign Office Architect (FOA): Alejandro Zaera-Polo y Farshid Moussavi; Zaha Hadid Architects (ZHA); Office for Metropolitan Architecture (OMA): Rem Koolhaas y Patrik Schumacher.

**15** Spencer, D. *The architecture of neoliberalism: how contemporary architecture became an instrument of control and compliance*. London: Bloomsbury, 2016.

**16** Perliani, Erica, “El juego de la seducción (en torno a Baudrillard)” Universidad de Buenos Aires. Disponible en [https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/seduction1314.htm#\\_ftnref40](https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/seduction1314.htm#_ftnref40). Baudrillard, J. (1981) *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

**17** La cita es del programa de RNE, Música y significado, titulado “Una teoría de la evolución”. Disponible en <https://www.rtve.es/play/audios/musica-y-significado/teoria-evolucion-01-10-22/6704593/>

*“La «dramática» técnica expresiva, tendente a un sugestivo efecto final, tiene sobre todo su explicación en el hecho de que el compositor se encontraba situado frente a un público cuya atención tenía que despertar y cautivar con medios más efectivos que los usados para el público anterior. Simplemente por miedo a perder el contacto con sus oyentes desarrollaba la composición musical en una serie de impulsos constantemente nuevos y ascendía de una intensidad expresiva a otra” (Hauser 1975,415)*

Algo que en lo visual va en paralelo, como vuelve a apuntar Leach, “por la creciente obsesión de los arquitectos por las imágenes y por su producción en detrimento de su disciplina.” (Leach 2001, 10) ¿Y cuánto de amplificado supone la autoedición digital de esta arquitectura a través de unas redes ávidas de estímulos? ¿No estamos acaso ante una arquitectura profundamente emotiva, entendida esta como antagónica a cualquier reflexión compositiva académica? Se usa todo el repertorio de un modo indiscriminado y aleatorio con el único afán de buscar el efecto escondido en las connotaciones simbólicas que todavía estos atesoran. Por otro lado, nada diferente de lo que hace siglos hacía Alberti al componer sus fachadas para iglesias inacabadas utilizando para ello elementos clásicos (columnas, frontones) de una herencia romana redescubierta y nuevamente valorada. Pero hay un matiz fundamental que los diferencia sustancialmente del montaje visual actual: la imagen en sí y no su finalidad en el objeto arquitectónico como base de toda la composición. Los bocetos, las maquetas, los trabajos previos, que históricamente se han utilizado son proyecciones intelectuales de una arquitectura

construida en su fisicidad que ahora en este multiverso digital se ha debilitado. Es cierto que como apunta Mantzou<sup>18</sup> todo código digital es totalmente manipulable, flexible, maleable, y esto supone una ventaja en la simbiosis perfecta con los impulsos afectivos retroalimentados. Pero también lo es la inclinación a un modelo de colectividad de individuales. De un “enjambre digital” como conglomerado de individuos aislados. Cuando uno mira los infinitos *hashtag* que pueblan Instagram o cualquiera otra red social, no estamos ante mera información de un conocimiento posterior sobre lo allí expuesto sino ante una finalidad de lo que se ofrece. La arquitectura son esas imágenes, no sus representaciones por la sencilla razón de haber eliminado esta vinculación a cambio de una expresividad máxima. Llegar a los sentimientos de la gente, sorprenderla, causar sensaciones inmediatas e intensas.

No obstante, como indica Clive Bell, toda obra de arte por el mero hecho de serlo posee un significado, aunque este sea (in)significante como rebate Collingwood.<sup>19</sup> No se niega su doble naturaleza, pero sí, la preponderancia de una sobre otra. Las fases consolidadas de un estilo determinado siempre se han caracterizado por una hegemonía de la representación sobre la expresión.<sup>20</sup> En cualquiera de los casos, la razón

<sup>18</sup> Marcos Alba, Carlos L. 2009 “Espacio Material: la arquitectura como extensión topológica”. Tesis doctoral. ETSAM. p.587. Haciendo referencia a: Mantzou, Polyxeni y Bitsikas, Xenofon, “Proyectar en la era del código digital”, Actas Congreso Internacional EGAXII, Madrid. 2008. p.489.

<sup>19</sup> El debate entre la forma significativa de Clive Bell (formalismo) y el expresivismo de Collingwood como expresión de una emoción. El artista experimenta cierto sentimiento y no sabe bien qué es.

<sup>20</sup> Así en el marco de las artes visuales (pintura, escul-

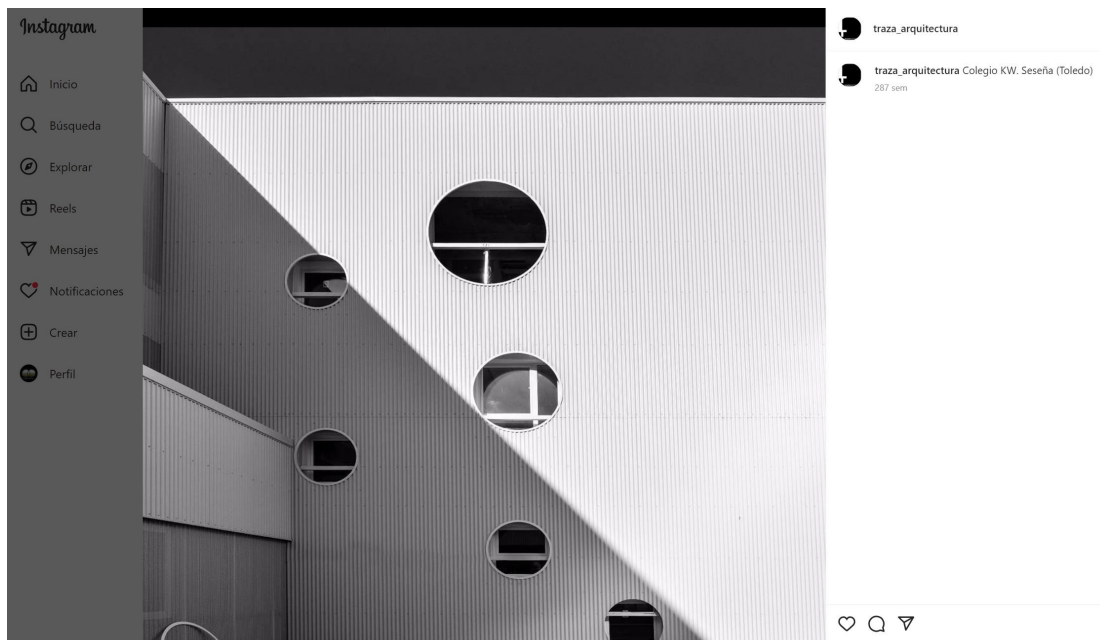


Fig. 1 Colegio KW. Toledo. © TRAZArquitectura (instagram). Disponible en [https://www.instagram.com/traza\\_arquitectura/](https://www.instagram.com/traza_arquitectura/)

de los argumentos que la hicieron posible no está al margen de la emoción que uno experimenta ante una obra pictórica o arquitectónica de estos periodos. Hay pocos recursos emotivos, pues su legitimación se sustenta en los principios compositivos que lo confirman. Muy distinto, sin embargo, es esa revisión de lo “clásico”<sup>21</sup>, de lo canónico,

tura y arquitectura), el Alto Renacimiento de Bramante o el Barroco Frances de Versalles, suponen el culmen de la manifestación de una idea de orden y por lo tanto de una construcción a través del intelecto. Algo similar podía darse en la Modernidad pictórica, o arquitectónica de principios del siglo XX.

**21** Por ejemplo, del Estilo Internacional, o como fue la reacción manierista de la Roma del dieciséis, o del regionalismo crítico escandinavo de los años sesenta.

donde se introduce, de un modo consciente un componente expresivo, transgresor, profundamente comunicativo, que lo aleja de la pura razón argumentativa. El propio Barroco como culminación de ese trayecto fue prueba de ello. El Postmodernismo de los ochenta, también. De hecho, la etapa actual se adivina como una decantación expresiva de final de ciclo gestada en la novedad de renunciar al proceso lineal de otros momentos de la historia. Desde esta perspectiva lo virtual aparece en un contexto de crisis del paradigma establecido a través por cierto de una hipertrofia de su esencia visual. Si en el Barroco la expresividad en el arte tenía una finalidad: en Roma, poner de manifiesto el poder papal, en París, la realeza; y en el arte moderno, una nueva sociedad, o la aspiración a ella; en la actualidad, ¿Cuál es su pretensión? En *Demo-cracia Sentimental*, Manuel Arias nos da una

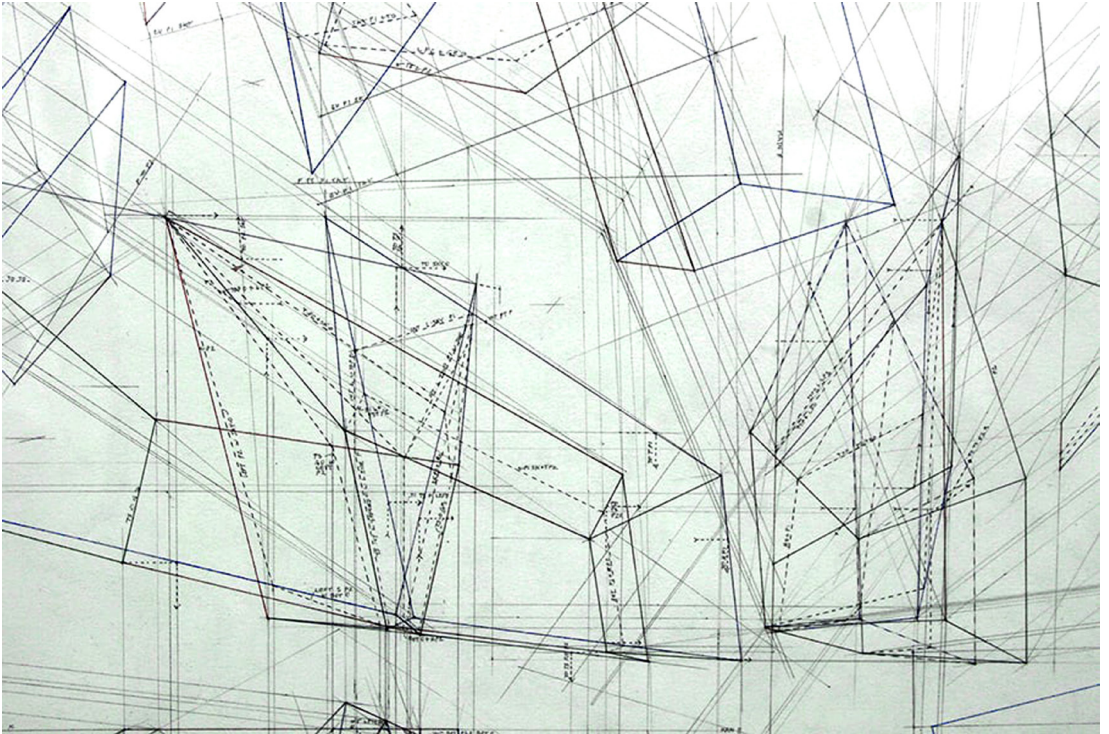


Fig. 2 Preston Scott Cohen, *Deformation of Symmetry 1*, 1993. Pencil on paper. © Metropolis. February 12, 2018. Zachary Edelson.

pista al indicar que la sociedad de hoy tiende “hacia un movimiento de introversión agresiva dominado por las emociones antes que por la razón” (2016, 20) Siguiendo el símil, podíamos denominar a esta arquitectura como sentimental si nos atenemos a lo que indica Villacañas, “el lazo social es de índole sentimental” (2016: 15-16). Un sucedáneo de las legítimas experiencias estéticas en otros momentos auspiciadas por un corpus teórico unificador ahora convertido en una suerte de esteticismo efectista de gran impacto inicial pero poco recorrido posterior. Como afirma Hans Belting en su antropología de la imagen, estas “nunca son lo que afirman ser, copias de la realidad, aunque acaso lo que copian es una idea de realidad. Recuerdan los

contenidos de las creencias y las modas de pensamiento” (2007,136-137). Volviendo a Baudrillard, lo real desaparece, se disuelve en sus representaciones, como un simulacro “que es generado por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (Baudrillard, 1987: 9). Una incredulidad como credo dentro de un pensamiento atomizado por infinidad de imágenes. Una estética descompuesta por saturación, donde se invierte el proceso de transformación. Ahora el cambio se hará primero desde la emotividad y no desde la representación dado que esta carece de significado.

#### 4. #ESTÉTICAS DE *DES-COMPOSICIÓN*

“Componer es poner algo con algo” (Cervera 2018, 94) de un modo racional y ordenado. La razón de ello la podemos encontrar en esos periodos donde la representación y la búsqueda de la belleza se da en un plano intelectual y no sensorial<sup>22</sup>. Por lo tanto, lo emotivo descompone. O sin ser tan categórico, tiende hacia la descomposición sin llegar nunca al límite en un orden frágil<sup>23</sup> que posibilita el cambio. O quizás sí en lo que al presente se refiere. El cuestionamiento de los sistemas de transferencia entre lo editado y lo construido desarrollado durante el Renacimiento y asentado en el libro impreso, ha sido dinamitado por completo por Internet y las redes sociales. “La descomposición de este paradigma”<sup>24</sup> ha hecho posible habilitar un orden del desorden, la legitimación del accidente, de lo anecdótico y singular como mecanizable y producible (Carpo 2017, 45) Descomponer en este caso es también una forma de composición. De ahí la existencia del guion como formula abierta. Una vuelta de lo artesanal ahora desde lo postindustrial de la mano de la computación acentuado por el propio acceso por parte de los usuarios a los códigos generativos. Porque una característica fundamental a tener en cuenta es

la decantación actual hacia los dispositivos tecnológicos móviles frente a otros formatos que de un modo transversal inciden en cualquier proceso de edición y producción. El manejo compulsivo, muchas veces mezclado con otras utilidades, chats, foros, mantiene esa sensación de control a todas las escalas en una “perversa dictadura del like y del satánico algoritmo.”<sup>25</sup> Esta proliferación de lo “móvil” ha cambiado nuestra percepción de la realidad de un modo mucho más profundo de lo que había ocurrido con otras herramientas utilizadas hasta el momento. Cualquier acción significativa ahora es mediada a través de este dispositivo. Si no lo capturamos a través de él y no lo compartimos, la experiencia decae en insignificante. “*La fotogenia ha pasado de ser una consecuencia de un buen proyecto a ser una premisa en el proceso creativo y vivir la experiencia es tan importante como el hecho de que ésta sea visualmente apetecible.*”<sup>26</sup>

De hecho, la emotividad antes comentada gobierna en cualquier tipo de mensaje gracias sobre todo a la implicación fisiológica que tienen estos dispositivos como extensión corporal. Instagram, o cualquiera de las alternativas actuales, TikTok, Snapchat, Flickr, Pinterest, Tumblr, EyeEm, siguen la misma pauta de mosaico de imágenes o videos de corta duración como estrategia de autoedición digital. Y esta composición se transforma por reiteración en una cacofonía descompuesta, plana y desjerarquizada. Eso trae consigo una estructura genuina en este espacio virtual lleno de “cuantos” de información, continuo

<sup>22</sup> Cervera Sarda, 2018. R. Espacio y Tiempo en la Composición Arquitectónica. Madrid: Editorial Munilla-Leria.

<sup>23</sup> Término acuñado por Joaquín Español en su libro *El orden frágil de la arquitectura: 9* (Arquithesis) para poner en evidencia la evolución de la arquitectura hacia ese límite de incertidumbre.

<sup>24</sup> Ascenso y caída de los paradigmas visuales: Una entrevista con Mario Carpo. Realizada por Stephannie Fell Contreras en The Bartlett School of Architecture (10 de marzo, 2020) y a través de Zoom (14 de abril, 2020). Publicada en la Revista Materia Arquitectura n° 20. Diciembre 2020. p 16.

<sup>25</sup> Pino, Cristina 2021 ““Quiero una foto aquí”, Instagram y el diseño arquitectónico” Arquitectura y empresa. Disponible en <https://arquitecturayempresa.es/noticia/quiero-una-foto-aqui-instagram-y-el-diseno-arquitectonico>

<sup>26</sup> Idem.

y discontinuo a la vez.<sup>27</sup> En cualquiera de los casos, la comprensión de un ente ilimitado como este pasa indefectiblemente por el detalle. Siempre estaremos ante el fragmento para abordar una totalidad indeterminada y el collage de imágenes funcionaria desde esa lógica. Sin embargo, frente a la descontextualización de fragmentos para su posterior reorganización de los collage originales de las vanguardias, las imágenes que ahora se amontonan en las redes sociales asumen el contexto, aunque alterado, y se construyen con fragmentos desdiferenciados de él. Si el collage que conocemos “es una demostración de cómo lo múltiple se convierte en uno” (Molina 2017, 132) este nuevo collage digital explicita como lo uno también puede ser múltiple, alcanzando validez en esta descomposición. Cuando Mies proclamaba “God is in the details” ante sus alumnos como condición futura de proyecto, definible desde el tamaño de las piezas, estaba apuntando directamente a una nueva concepción del espacio moderno donde la escala se encontraba ausente.<sup>28</sup> La belleza fragmentaria de estas imágenes como experiencia estética se sustenta en este equilibrio. Quizás la única posible en la complementariedad de sucesos que se da en este universo digital (Castell 2005, 499). Miles de imágenes lo corroboran. Una colección de miradas que supone de facto la disolución entre fondo y figura en un collage alternativo lleno de espacio “entre” elementos cuya plasmación en dos dimensiones no reduce su

profundidad<sup>29</sup> sino todo lo contrario, permitiendo expresar los conceptos de superposición y tangencias que ya lo experimentaron las composiciones neoplásticas, responsables de movilizar en la mente del observador los mecanismos que devuelven la “espacialidad” al conjunto (Muñoz 2022, 137). Esto puede servir de modelo del paso de lo local a lo global ejemplificado en el proceso matemático de tránsito de una contemplación del espacio tridimensional, en el que estamos inmersos, a una nueva concepción del mismo, que llamaremos espacio topológico.”(Tarrés 2010, 3) Cuando se quiso visualizar las cuatro dimensiones del espacio-tiempo, Poincaré planteó<sup>30</sup> un espacio visual bidimensional como proyección plana retiniana donde la experiencia de la tercera dimensión estaba al margen de su representación. Una forma de abordar realidades n-dimensionales en el espacio virtual a partir de experiencias n-1 dimensionales de la realidad.<sup>31</sup> Esto es parte del trabajo de Preston Scott Cohen, arquitecto y profesor de la Harvard Graduate School of Design, basado en la investigación de la geometría proyectiva del siglo XVII, a través de una aplicación novedosa mediante el uso de proyecciones oblicuas, que, “en lugar de simplemente seguir un efecto especial ilusorio hacia las tendencias estilísticas contemporáneas o reclamar un enfoque engañoso “algorítmico” para crear

<sup>27</sup> Podríamos hacer una analogía con la naturaleza ondulatoria y de partícula indiferenciados de la física cuántica.

<sup>28</sup> Esto último consustancial a un universo virtual no sometido a ninguna condición medible.

<sup>29</sup> Como ocurre en los collages de Picasso o Juan Gris.

<sup>30</sup> En el capítulo “espacio y la geometría” del libro *Ciencia e hipótesis*.

<sup>31</sup> Una aproximación gráfica a estas ideas de Poincaré nos la da Esprit Jouffret, matemático, autor del Tratado elemental de geometría en cuatro dimensiones en 1903, en un intento de hacer visible el hipercubo y otros poliedros complejos.

formas arquitectónicas, se revisa un cuerpo de principios arquitectónicos clásicos y busca nuevas estrategias de diseño con la ayuda de tecnología informática avanzada. Considerar en este caso la geometría proyectiva “como una técnica matemática “inequívoca” y plantear un método de diseño que traduzca el diseño tridimensional a bidimensional “para crear una verosimilitud de la realidad visual” (Park 2003, 157).

Quizás las redes sociales hayan producido una etapa necesaria para emanciparse de lo sabido para acceder a esta nueva naturaleza ampliada de lo real modelando una nueva forma de percepción. Es verdad que “existen otros peligros que se pueden cifrar: en primer lugar, que el consumidor de esa arquitectura visual acabe con dificultades para asimilar la capacidad de las fotografías para transportarnos a momentos y lugares específicos, independientemente de la distancia.”<sup>32</sup> Al margen de la utilización de nuevas geometrías generativas de la forma, hay un intento de trasladar algo de lo virtual a lo real para hacer precisamente de lo real parte de ese universo digital. Desde esta posición se entiende la mirada fragmentada y premonitoria de los fotomontajes de Miralles o más recientemente la propuesta escultórica (y arquitectónica) de Isidro Blanco. Una batería de tomas fotográficas que reconstruye una realidad alternativa en proceso a través de una serie de armazones que van desvelando un “matrix oculto” advirtiendo sutilmente

<sup>32</sup> Arquitectura, fotografía y redes sociales. Jaime Vergara-Muñoz, Miguel Martínez-Monedero | grupo de investigación HUM-1056, Universidad de Granada. URL de la contribución <[www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4812](http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4812)>

la “metarrealidad”<sup>33</sup> que nos rodea. Ejemplos arquitectónicos que experimentan con los planos de información, como el estudio de arquitectura AZPML + UKST<sup>34</sup> y su diseño del Museo Coreano de Urbanismo y Arquitectura (KMUA) desde la premisa de veladuras de múltiples edificios aprovechando el armazón mítico de una estructura Domino. Layering Yard<sup>35</sup> es otro ejemplo de explicitar desde la materialidad de lo construido la complejidad de lo virtual sin caer en los efectismos ameboides al uso. El “patio de capas múltiples” como titulan la propuesta se apoya en los espacios tradicionales, adhiriéndoles tres capas “de información” que ayudan al tránsito entre lo público y privado.

## 6. #METARREALIDAD (COMO CONCLUSIÓN)

*“No era la aldea global de las comunicaciones electrónicas: era la nueva aldea —fracturada, fragmentada, particularizada— del Internet, donde no se trata de medios masivos sino de personalización masiva” (Carpo 2020, 15)*

Las imágenes que pueblan las redes sociales son mucho más que un modo de entretenimiento. Son el medio de expresión de una metarreali-

<sup>33</sup> Aunque se desarrolla en las conclusiones la referencia a este término viene dada por el filósofo italiano Riccardo Campa.

<sup>34</sup> AZPML es el equipo formado por Alejandro Zaera. UKST es el equipo dirigido por con Yukyung Kim.

<sup>35</sup> Situado en Qianmen, Beijing, China, se plantea como estrategia fundamental atraer a la población urbana con demandas de consumo cada vez más diversificadas a un formato que lo haga posible.



dad<sup>36</sup>, que al igual que otros medios de edición a lo largo de la historia, sustancian la naturaleza de lo que reflejan. Una red de redes. Infinita y fraccionada en múltiples capas entramada en esas singularidades que conecta de un modo aleatorio. Decía Juan Navarro Baldeweg que si entendemos los objetos como un campo de materia (hilos) y un espacio (vacíos), proyectar es realizar cortes, secciones a este universo continuo<sup>37</sup> donde el espacio es el tapiz complementario cuya urdimbre son esos vacíos. Los centenares de fotografías y videos cortos que en cada instante se suben a plataformas como Instagram son ese TAC que en su infinitud de cortes integran por acumulación los objetos con su propio medio en un proceso irrefrenable de descomposición de este binomio. No se abstrae la realidad analíticamente para desde esa simplificación sacar conclusiones, sino que se enfoca particularmente una complejidad para integrar todas las posibilidades que suceden simultáneamente en ella.

Los próximos años serán clave en la transformación radical de todo lo que tiene que ver con la arquitectura. La pandemia solo ha hecho que acelerar este proceso de inmersión en lo virtual. Las redes sociales en su propio devenir acrítico emotivo han contribuido inconscientemente a socavar todos los registros de lo conocido. Al menos, en lo referente a establecer modos diferentes de percibir un

ciberespacio que hasta ahora no pasaba por ser más una réplica clonada de lo real o en su defecto un ejercicio de formas aerodinámicas modelado con splines. Quizás películas como *Todo a la vez en todas partes*<sup>38</sup> que explora a través de la descomposición narrativa la simultaneidad episódica del metaverso supongan una referencia narrativa como lo fue *Metrópolis* de Friz Lang para la Modernidad. El torrente ingente de imágenes ha supuesto una concentración exponencial de energía transformadora (Kuhn 1988, 22) con la peculiaridad de no obedecer a una estrategia apriorística como lo fue hasta ahora. El espacio arquitectónico moderno pretendiendo ser real tuvo que optar por cualidades opuestas al propio espacio real para definirse.<sup>39</sup> Esta postura no fue casual y muestra la evolución surgida desde la propia visión de mundo desarrollada por la ciencia. El espacio virtual es un metaespacio adscrito a una metarrealidad que amplía los márgenes de lo entendido como real sin dejar de serlo. La asimilación paso a paso de todo esto llevará consigo transformaciones adaptativas en la propia esfera de lo real. El acercamiento de estos dos universos gestará una realidad ampliada que tratará de borrar los límites que ahora los separa. Pero esta vez al contrario, desde lo sentimental hacia lo representativo. Desde los *likes* hacia los bits.

**36** En *La metarrealidad*, Campa plantea la ampliación de lo real a través de un desarrollo de la técnica que ha permitido desvelar partes de esa realidad que, aunque nuestros sentidos no lo pueden percibir, reconocemos su existencia. Es el caso de los espectros infrarrojos y electromagnéticos, los rayos X y el propio ciberespacio. A través de un instrumental evolucionado (metatécnica) nuestra ampliación de la realidad es un hecho que nos sitúa en otros posibles estadios más evolucionados.

**37** Navarro Baldeweg, J. 1999. *La habitación vacante*. "Tapiz, aire, red", p. 39.

**38** La cinta, dirigida por Daniel Kwan y Daniel Scheinert, explora la idea del metaverso.

**39** Cualidades del espacio vacío como lo ingrávigo, ilimitado, inmaterial e inacabado. (Muñoz 2022, 40).

## 7. REFERENCIAS

- Álvarez, Paula V. 2018. “La edición en arquitectura: cultura de la edición vs. cultura del libro”. *SOBRE*. 4, 81-96
- Arias Maldonado, Manuel 2016. *La democracia sentimental. Política y emociones en el siglo XXI*, Barcelona: Página Indómita
- Ascott R. “The Architecture of cyberception”, en <http://observacionesfilosoficas.net/virilo.htm> (1 de junio de 1994). Disponible en <https://revistaiman.es/cibercepcion-e-hiperliteratura/>
- Bauman, Z. (2013): *La modernidad líquida*, Buenos Aires, Editorial FCE.
- Baudrillard, J. (1981) *De la seducción*. Madrid: Cátedra
- Baudrillard, J. (1997) *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores
- Bonta, Juan P. 1975. *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili
- Campa, R. 1995. *La metarrealidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos
- Carpo, M. 2003. *La arquitectura en la era de la imprenta*. Madrid: Catedra, 2003
- Carpo, M. 2017. *The second digital turn : design beyond intelligence*. Cambridge: The MIT Press
- Carpo, M. 2020. “Ascenso y caída de los paradigmas visuales: Una entrevista con Mario Carpo.” Realizada por Stephannie Fell Contreras en The Bartlett School of Architecture (10 de marzo, 2020) y a través de Zoom (14 de abril, 2020). Publicada en la Revista Materia Arquitectura n° 20. Diciembre 2020. p 6-23
- Castells, Manuel. 2005. *La era de la información (vol. 1): economía, sociedad y cultura. La sociedad Red*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Cervera Sarda, M. 2018. *Espacio y Tiempo en la Composición Arquitectónica*. Madrid: Editorial Munilla-Lería
- Chul-Han, Byung. 2014. *En el enjambre*. Barcelona: Herder
- Cuccorese, M. 2007. *Jean Baudrillard y la seducción*. Madrid: Campo de Ideas
- Dodds, G. 2005. *Body in Pieces: Desiring the Barcelona Pavilion*. London: Routledge
- Dumont, L. 1987. *Ensayos sobre el individualismo*. Madrid: Alianza
- Español, J. 2001. *El orden frágil de la arquitectura: 9 (Arquithesis)*. Madrid: Fundación Arquia
- Hauser, Arnold. 1975. *Historia social de la literatura y el arte*. vol.1. Barcelona: Guadarrama
- Kuhn, Thomas S. 1988. *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Leach, Neil. *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili
- Lipovetsky, G. (2001). “La postmodernidad a debate” *Revista De Pensament I Anàlisi*, (1), Castellón: Universidad Jaume I. 15-17

- Recuperado a partir de <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/recerca/article/view/281>.
- Lipovetsky, G. 2000. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama
- Mantzou, Polyxeni y Bitsikas, Xenofon. 2008 “Proyectar en la era del código digital”. Actas Congreso Internacional EGA XII. Madrid.
- Marcos Alba, Carlos L. 2009 “Espacio Material: la arquitectura como extensión topológica”. Tesis doctoral. ETSAM
- Minguet Medina, Jorge. 2017 (*Aspectos de*) *la arquitectura después de Bretton Woods*. Sevilla: Universidad de Sevilla
- De Molina, S. 2017. *Hambre de arquitectura. Necesidad y práctica de lo cotidiano*. Madrid: Ediciones asimétricas
- Muñoz Carabias, Francisco F. 2022. *La paradoja de Mies. Las (in)visibles simetrías continuas del espacio moderno (a través del Pabellón de Barcelona)*. Buenos Aires: Diseño Editorial
- Navarro Baldeweg, J. 2001. *La Habitación vacante*. 1ª ed. 1999. Valencia: PRE-TEXTOS
- Park, JH. 2003. “Preston Scott Cohen—Contested Symmetries and Other Predicaments in Architecture”. *Nexus Netw J* 5, 157–160 (2003). <https://doi.org/10.1007/s00004-002-0010-8>
- Perliani, Erica, “El juego de la seducción (en torno a Baudrillard)” Universidad de Buenos Aires. Disponible en [https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/seduccion1314.htm#\\_ftnref40](https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/seduccion1314.htm#_ftnref40)
- Pino, Cristina 2021 “Quiero una foto aquí, Instagram y el diseño arquitectónico” *Arquitectura y empresa*. Disponible en <https://arquitecturayempresa.es/noticia/quiero-una-foto-aqui-instagram-y-el-diseno-arquitectonico>
- Rattenbury, K. (Editor) 2002. *This is Not Architecture: Media Constructions*. London: Routledge.
- Rodríguez del Amo, Arturo. “La Arquitectura de Instagram”. *Cosas de arquitectos. Revista digital de arquitectura* on line  
Disponible <https://www.cosasdearquitectos.com/2020/05/la-arquitectura-de-instagram/>
- Spencer, D. 2016. *The architecture of neoliberalism: how contemporary architecture became an instrument of control and compliance*. London: Bloomsbury
- Villacañas, José Luis. 2015. *Populismo*, Madrid: La Huerta Grande.
- Valery, Paul. 1928. *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, ed. 1999
- Tarrés Freixenet, Juan. 2010. “Los espacios abstractos”. Universidad Complutense. Madrid. [chrome-http://www.mat.ucm.es/cosasm dg/cdsmdg/ideas/documentos/tarres.pdf](http://www.mat.ucm.es/cosasm dg/cdsmdg/ideas/documentos/tarres.pdf)
- Gómez Echeverri, Fernando. 2022. “Entrevista a Ai Weiwei”. *ETHICS 19*. Disponible en «Internet ha cambiado drásticamente cómo se comporta y piensa la gente» <https://ethic.es/2022/02/internet-ha-cambiado-drasticamente-como-se-comporta-y-piensa-la-gente-ai-weiwei/>

**Francisco F. Muñoz Carabias** (Madrid, 1968) Doctor por la Universidad Politécnica de Madrid. En la actualidad es profesor A. Doctor de Composición Arquitectónica en la Universidad de Alcalá (UAH). Miembro del grupo de investigación ARHCIPAI “Arquitectura, Historia, Ciudad y Paisaje” y Eco-Futuring, Laboratorio de Diseño para la Ciudad Verde, ambas de la UAH. Miembro del grupo de investigación GIGAC “Geometrías de la Arquitectura Contemporánea” en la ETSAM-UPM hasta el 2017. Profesor de la asignatura de Taller de Proyectos 3 del Grado de Arquitectura en la Universidad Alfonso X El Sabio (UAX) (Madrid) hasta el 2022 y Coordinador de esta asignatura y de PFG y del MPAA. Master de Proyectos Arquitectónicos Avanzados hasta el 2018. Fundador del estudio TRAZArquitectura donde ha desarrollado proyectos multidisciplinares algunos de ellos fruto de concursos ganados.





# EL PRESENTE DESDE EL PASADO O EL PASADO DESDE EL PRESENTE: DOS VÍAS COMPLEMENTARIAS DE COMPRESIÓN DEL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO CONTEMPORÁNEO

CARMEN GUERRA DE HOYOS

Universidad de Sevilla, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas,

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Sevilla, España

*cguerrah@us.es*

## RESUMEN

El texto explora las dificultades de la docencia del pensamiento arquitectónico contemporáneo, intentando encontrar las causas no coyunturales, las debidas a la evolución de la propia arquitectura al adaptarse a las condiciones del contexto socioespacial. Desde esa perspectiva es especialmente importante destacar la insuficiente lectura que la historiografía hace de la transición entre arquitectura moderna y arquitectura contemporánea, como parte de una historia que es necesario narrar todavía. En ese marco se propone la hermenéutica de obras de arquitectura contemporánea como metodología que contribuye por un lado a la comprensión del pensamiento arquitectónico, pero que también, a través de la genealogía, permite enlazar el pasado con el presente y por tanto, superar la brecha que hemos mencionado anteriormente.

**Palabras clave:** hermenéutica, genealogía, interpretación, composición arquitectónica, historia arquitectura.

## ABSTRACT

The text explores the difficulties of teaching contemporary architectural thought, trying to find the causes, not due to temporary situations, but to the evolution of architecture, in its will to adapt to socio-spatial conditions of the context. From this point of view, it is especially important to highlight the insufficient explanation that current historiography makes of the transition between modern and contemporary architecture, so in this point we find a part of a history that still needs to be read. Within this framework, the hermeneutic of works of contemporary architecture is proposed as a methodology that contributes, on the one hand, to the understanding of architectural thought,

but also, through genealogy, allows linking the past with the present and, therefore, overcoming the gap that we have formerly mentioned.

**Key words: hermeneutic, genealogy, interpretation, architectonic composition, history of architecture.**

## RESUMO

O texto explora as dificuldades do ensino do pensamento arquitetônico contemporâneo, procurando encontrar as causas não conjunturais, mas decorrentes da própria evolução da arquitetura ao se adaptar às condições do contexto socioespacial. Nessa perspectiva, é especialmente importante destacar a leitura in-

suficiente que a historiografia faz da transição entre a arquitetura moderna e a arquitetura contemporânea, como parte de uma história que ainda precisa ser contada. Neste quadro, propõe-se a hermenêutica de obras de arquitetura contemporânea como uma metodologia que contribui, por um lado, para a compreensão do pensamento arquitetônico, mas também, através da genealogia, permite ligar o passado ao presente e, assim, superar os lacuna que mencionamos anteriormente.

**Palavras-chave: hermenêutica, genealogia, interpretação, composição arquitetônica, história da arquitetura.**

## 1. INTRODUCCIÓN

Quizás sea el pensamiento arquitectónico contemporáneo<sup>1</sup> uno de los más difíciles de incorporar a la docencia universitaria. Los motivos son muy variados, pero me gustaría destacar tres que, en mi opinión, son determinantes en esa dificultad: el primero sería la heterogeneidad de la propia práctica arquitectónica en la contemporaneidad, de la que es difícil encontrar diagnósticos de su situación suficientemente integradores y explicativos; el segundo la complejidad de los textos que reflejan el pen-

samiento arquitectónico (pero también del pensamiento contemporáneo de la mayoría de campos de conocimiento); el tercer presupuesto es la difícil y nunca bien asimilada transición entre arquitectura moderna y arquitectura contemporánea, entendiendo que las causas que producen la transformación de la arquitectura no son intrínsecas a la disciplina sino que surgen como respuesta a verdaderas revoluciones en las dos categorías que afectan profundamente a la disciplina: en primer lugar los cambios sociales y culturales que modifican los modos de vida y las relaciones humanas y, en segundo lugar, los cambios en el espacio, con la incorporación de la dimensión virtual.

El primer supuesto, la heterogeneidad de la arquitectura contemporánea, puede paliarse en la docencia a través del estudio de la propia materialidad de la arquitectura, puesto que, aunque esa complejidad de comprensión de la arquitectura hace que, en ocasiones, se re-

---

<sup>1</sup> En este texto se consideran como arquitectura y pensamiento contemporáneos los producidos al hilo de las transformaciones del último tercio del siglo XX. A nivel de pensamiento arquitectónico estos cambios son reconocibles con claridad en textos de los últimos años setenta en adelante. Las obras de arquitectura tardan un poco más en acusarlos, y la transformación es algo más lenta, siendo ya claramente visible en las obras de la década de los 90.



duzcan los problemas planteados en las obras de arquitectura a explicaciones formales, fenomenológicas o constructivas, profundizando lo suficiente en las obras normalmente se alcanza una dimensión de complejidad que acaba relacionando las obras con un suelo contextual de la época que trasciende la obra para explicar los problemas a los que se enfrenta la arquitectura en el presente. Dicho de otro modo, la recepción de las obras en los medios de difusión (sean estos específicamente arquitectónicos o no) incorpora una contextualización de la obra según los problemas o circunstancias a los que se enfrenta, contextualización<sup>2</sup> que puede ser interpretada desde temáticas de actualidad, o desde problemas específicos de la arquitectura de los que todavía no se ha alcanzado una resolución clara en periodos anteriores.

En ambos casos es posible extrapolar dichas problemáticas de la obra en concreto hacia un suelo teórico que en cierto modo las engloba, desde su propia especificidad. Por lo tanto la traslación de la comprensión del pensamiento arquitectónico a las propias obras de arquitectura es una operación que pone a prueba la historiografía al uso, pero que aprovecha

**2** Aunque la contextualización que se realiza en los medios de difusión de la arquitectura intenta explicar las relaciones de la obra con diferentes factores culturales, urbanísticos o específicamente espaciales y constructivos, en este texto, y a tenor de la profundización en la obra, entiendo por contexto, en un sentido amplio, el conjunto de factores externos a la obra que la condicionan y por lo tanto la explican. Contextualizar la obra no sería otra cosa que desvelar el tejido de relaciones entre la arquitectura y el pensamiento, la cultura, los modos de vida, los factores geopolíticos o los económicos, que estarían en el fondo, no siempre explícito de la fundamentación arquitectónica usual en los medios. Una tarea que permite, en cierto modo, superar el criterio de conocimiento endógeno de la arquitectura, asumiendo un contexto transversal de pensamiento y cultura contemporáneos.

la producción teórica sobre las obras y desde las obras, entendiendo además la obra también como un texto. En cierto modo, este tipo de comprensión no buscaría la clasificación en tendencias o movimientos de los arquitectos (algo bastante complicado en la actualidad por la heterogeneidad de la práctica), sino su explicación desde procesos más globales tanto a nivel cultural como arquitectónico produciéndose entonces una contextualización más profunda<sup>3</sup>.

Algo parecido pasa con la asimilación de los textos de pensamiento arquitectónico. A menudo la dificultad de su comprensión disminuye cuando se suministran las claves que permiten su desciframiento, puesto que lo que sucede en muchas ocasiones es que se genera un encriptamiento del contenido al formularlo con conceptos, claves o autores que no siempre se conocen por los estudiantes<sup>4</sup>. El lector no fami-

**3** En este tipo de propuesta, al apoyarnos en obras que se seleccionan dentro de un panorama general muy heterogéneo, esta selección debe realizarse intentando evitar, en la medida de lo posible, los prejuicios producidos desde cualquier pensamiento hegemónico o centrado en prácticas excluyentes. Como se verá a lo largo del texto, la propia metodología de estudio propone rebasar los presupuestos de cada obra, y desde su comprensión compararla tanto con los referentes que son afines a ella, como con los que se podrían considerar como contrapuestos. Esa práctica ayuda a superar aquellos prejuicios que no podamos evitar en su elección.

Por otro lado, se sobreentiende que la propuesta se aplica a nivel docente a un conjunto de obras que permita también incorporar una variabilidad adecuada en orden a la comprensión de la propia heterogeneidad de la arquitectura.

**4** No entraré en este texto en la relación entre el impacto de la cultura contemporánea en los estudiantes de las últimas generaciones y su posible relación con la disminución de habilidades de comprensión de textos. Entendiendo que, efectivamente y por motivos diferentes, el tiempo que estos estudiantes dedican a la lectura en general es menor que el de generaciones anteriores, no dispongo de estudios que me permitan relacionar esa circunstancia con la disminución de la capacidad de comprensión de los textos. Por otro

liarizado con ellos necesita de una traducción de esos conceptos, que a menudo implica también una genealogía de los términos desde su importancia para la arquitectura, pero también aclarando las ambigüedades que se producen en su uso, fruto de la superposición de lecturas que vienen de distintos campos de conocimiento y que utilizan los mismos términos pero a veces con sentidos distintos.

Un ejemplo de esa ambigüedad sería el término posmodernidad que, pudiendo entenderse como una crítica a la modernidad, entendida tanto cultural como arquitectónicamente, en la primera acepción, como posmodernidad cultural abarcaría un arco temporal que podría llegar a la actualidad y tendría un espectro de crítica que incluiría bastantes aspectos y procesos. Sin embargo como posmodernidad arquitectónica se suele identificar como un conjunto restringido de autores y obras entre los años 70 y 80 del siglo XX, cuya aportación crítica a la arquitectura moderna se centraba, sobre todo, en aspectos formales y de lenguaje. Otro ejemplo es la confusión sobre el término modernismo, puesto que, aunque tiene una identificación a nivel historiográfico con el conjunto de movimientos que, en Europa y con distintos nombres, tratan de superar los revivals historicistas y eclecticismos mediante la creación de un nuevo estilo basado en formas decorativas a menudo generadas desde la imitación de la naturaleza, en algunas traducciones de manuales o textos redactados en inglés, el término modernismo equivale a arquitectura moderna, o movimiento moderno.

---

lado, es también constatable la dificultad de comprensión de textos de pensamiento contemporáneo para cualquier lector, por ello me centraré fundamentalmente en el estudio de este fenómeno a lo largo del texto, prescindiendo de la alusión a la capacidad del estudiante actual.

Respecto al encriptamiento de los textos basta enumerar algunos de los términos que, por norma general, los estudiantes no consiguen entender con claridad, ni encuadrar dentro de su propia comprensión actual de la cultura: deconstrucción, postestructuralismo, fenomenología, hermenéutica, o parametrización, por poner solo unos pocos ejemplos de conceptos que provienen de una progresiva especialización y diversificación de la propia cultura y que se han incorporado al pensamiento arquitectónico. Por lo tanto, al lector medio, sin un registro previo de ideas y conceptos de un espectro amplio de campos de conocimiento, se le complica la comprensión de dicho pensamiento. Conviene recordar que la progresiva transformación de la docencia de la Arquitectura hacia una profesionalización y especialización en nuestra propia disciplina hace que esa formación cultural amplia y generalista no sea demasiado habitual en un estudiante, puesto que no se engloba dentro de los conocimientos y competencias que abarcan usualmente los grados en arquitectura. La abundancia de referencias a autores, hechos, obras o fenómenos poco conocidos para los lectores no ayuda tampoco a encontrar el sentido de lo que se está leyendo, aunque sean la condición necesaria para fundamentar objetivamente un discurso. En unos tiempos donde la dispersión y la variabilidad son la norma<sup>5</sup>, no podemos prescindir de este

---

<sup>5</sup> En palabras de Bruno Zevi "Pero, de golpe, como por un milagro, el péndulo reacción-libertad se desvincula de sus leyes genéticas y elige la libertad. Cinco mil años de historia autoritaria son así liquidados. No queda más que los actos creativos, las excepciones a las reglas preponderantes. Los arquitectos se han quedado sin reglas, ordenes, proporciones, ritmos, equilibrios, simetrías, cadencias repetitivas, modelo prescriptivos, módulos que copiar, dogmas que respetar. El aparato entero de las convenciones y de los hábitos ha resultado extirpado.... Durante los cinco

tipo de contextualizaciones que son las que permiten, a la postre, justificar los textos, aún a sabiendas de que, a la vez, los alejan de una comprensión más directa.

A diferencia de los dos primeros, el tercer supuesto, la transición entre arquitectura moderna y contemporánea, necesita una explicación algo más larga y es la idea que sustenta la hipótesis que quiero proponer para el debate en este texto.

## 2. REVOLUCIÓN SOBRE REVOLUCIÓN, ¿SEGUIMOS SIENDO MODERNOS?

La pregunta sobre la continuidad entre la arquitectura moderna y la contemporánea flota como un espectro en muchos de los textos que intentan explicar las transformaciones que aporta la contemporaneidad a la arquitectura. Quizás habría que partir aclarando el supuesto de que la contemporaneidad se produce a partir de transformaciones, progresivamente aceleradas, auspiciadas por la propia modernidad<sup>6</sup>. Dicho de otro modo, no son fruto de fac-

---

mil años, todo espíritu creativo ha sido combatido por la academia: Brunelleschi, Miguel Ángel, Borromini hasta el suicido, Persico y Terragni hasta la desesperación. Pero, desde los años 90, el fenómeno se ha invertido. Un Frank O. Gehry o un Daniel Libeskind pueden inventar las implantaciones y las estructuras más improbables y locas, los jurados de los concursos internacionales lo eligen y lo premian, la clientela lo aprueba y confirma, el público de los expertos más que el de los profanos aplaude. Concluidos los 5000 años, se pasa página.” (Zevi, 2000, 52) Traducción inédita de José Ramón Moreno Pérez.

<sup>6</sup> Algo similar sucede en la “ruptura” que las vanguardias de comienzos de siglo XX proponen con la arquitectura del siglo XIX. El salto cualitativo es apreciable, pero si se profundiza en las “revoluciones” que se producen, la práctica totalidad de ellas proviene de un tejido de experimentación previo que se produce al menos desde mediados del siglo XVIII aunque conviviendo con problemáticas de definición

tores externos al ciclo y que podrían originar un cambio significativo de periodo cultural, sino que se producen por una acumulación de cambios cuantitativos que derivan en un salto cualitativo. Como en el cambio que se produce cuando una roca sedimentaria se transforma por presión o por temperatura en una roca metamórfica, las obras de la arquitectura contemporánea se distinguen con claridad de las modernas, pero, en cierto modo, no serían posibles sin la decantación de los presupuestos que vienen de la etapa racionalista y, a la postre, para explicarlas en profundidad suele ser necesario recurrir a sus precedentes modernos, que están en la base de su concepción. Por lo tanto, la primera pregunta que deberíamos hacernos para aclarar este salto es sobre la propia condición de la modernidad como ciclo cultural, que incluiría en su seno la decantación de la arquitectura moderna como respuesta a las necesidades racionalistas.

No en vano el planteamiento de Bruno Latour (Latour, 1993, 27-30), sobre la constitución del ciclo moderno y su comprensión, induce una lectura más profunda de la modernidad como construcción de una ficción que permite la independencia de dos conjuntos de cuestiones (*matters of fact y matters of concern*) que se permiten operar por separado durante

---

formal (el problema del estilo) que protagonizaban aparentemente el debate arquitectónico. A estas alturas parece mucho más plausible la tesis de que la supuesta ruptura de las vanguardias es relativa y que lo que supone en realidad es una reordenación de prioridades de la arquitectura, larvada en las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, y apoyada por la industrialización de los procesos constructivos y la necesidad de regeneración después de la primera guerra mundial. El énfasis en la “novedad radical” de los manifiestos de vanguardia que gestaron la Arquitectura moderna no impide la continuidad de la lógica racionalista que se desarrolla desde la Ilustración.

una primera etapa, aunque en realidad nunca fueran totalmente independientes. Si reconocemos la evolución de la arquitectura en esta dualidad como una práctica híbrida entre ambos conjuntos de cuestiones que, sin embargo, ha sido identificada primero, durante el siglo XIX en un campo (el de la subjetividad, la política, la cultura: *matters of concern*) para después, con la arquitectura moderna integrarse en el otro (la objetividad, la ciencia: *matters of fact*), al profundizar en las obras de cada periodo, apreciamos que su condición híbrida aflora sistemáticamente, puesto que se hacían cargo de resolver cada componente obviada en su época, pero de forma implícita, sin aparecer como argumento visible.

Por exponer algunos razonamientos que ayuden a entender la aplicación de la hipótesis de Latour a la arquitectura, me gustaría recordar la figura de John Soane, arquitecto británico que desarrolló su obra entre el final del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX. Soane es reconocido habitualmente en la historiografía por su indudable aportación al Neoclásico. Su Banco de Inglaterra se identifica con los valores de equilibrio, claridad, y racionalidad, por lo depurado de sus soluciones que beben de ejemplos de la arquitectura clásica. Sin embargo y paradójicamente, su casa-museo en Londres representa el paradigma opuesto a su obra pública. A la acumulación de restos arqueológicos y obras de arte clásico, sedimentada tras una vida de coleccionismo, no se le puede aplicar el criterio de orden, equilibrio o claridad que exigiríamos, por ejemplo, en un museo. La subjetividad compositiva, el planteamiento de un habitar entre restos del pasado y sin un criterio funcional pragmático, no parece corresponder al creador de la serenidad que

emana de los espacios del Banco de Inglaterra. Una dicotomía que podríamos asociar con esa disociación entre el campo de la objetividad y el de la subjetividad, trasladados arquitectónicamente a la obra pública y a la privada de Soane.

Sin embargo, si nos preguntamos por el posible sentido que tiene construir una casa como la de Soane, quizás podamos entender que sin esa acumulación de restos del pasado, que nos hablan de la relatividad y la variabilidad del código formal y compositivo de la arquitectura clásica, posiblemente hubiera resultado muy difícil que Soane hubiera podido decantar una depuración de la arquitectura del pasado para generar un neoclásico propio y, en cierto modo, prototípico. Por tanto, me atrevería a afirmar que los dos procesos que configuran las arquitecturas de Soane son complementarios y hasta codependientes. Sin uno no se produciría el otro y viceversa. La casa-museo no refleja solo la vida, las inquietudes o la subjetividad de su habitante-autor, sino que sería también el laboratorio formal del investigador racionalista, el resultado de su curiosidad y sus experimentos. La condición híbrida de la que habla Latour explicaría esa interconexión íntima entre dos esferas aparentemente separadas.

Pero podríamos reconocer también esa condición híbrida en arquitectos de la primera etapa del siglo XX que transitan entre los valores de objetividad y los de subjetividad en la arquitectura. Figuras como Peter Behrens, Frank Lloyd Wright o Adolf Loos, con una adscripción poco clara a uno u otro campo, ejemplifican la necesidad de hibridación, aunque a veces esas oscilaciones se expliquen historiográficamente como “transición” entre un periodo y otro de sus trayectorias. Pero lo que nos indicaría con más claridad que la hibridación es la compo-

nente esencial de la arquitectura es intentar comprender la necesidad que tienen arquitectos marcadamente racionalistas de incorporar componentes de subjetividad, y experimentación formal y espacial en su arquitectura. La figura de Le Corbusier es paradigmática de esa necesidad, como podemos apreciar cuando jerarquiza la armonía compositiva respecto a la distribución exclusivamente funcionalista de los huecos de fachada, en sus propuestas de villas de la década de los 20, mediante el uso sistemático de trazados reguladores. Pese a su paradigma de la casa como máquina de habitar, sus propuestas de *promenade architecturale* implican la experiencia subjetiva en la arquitectura, potenciando los sentidos desde el reconocimiento de la mirada, como centro de sentido de la vivienda en la Villa Savoye.

Podemos encontrar otro ejemplo relativo a otro de los “padres” de la arquitectura moderna: la búsqueda obsesiva de la belleza de los elementos constructivos de Mies van der Rohe. Búsqueda que le lleva a una cierta contradicción en dichos elementos, pues acaba anteponiendo la imagen y la forma del elemento, a la transparencia de su propia constructividad. Algo que puede apreciarse en la solución de los pilares del Pabellón de Barcelona, obra en la que los soportes y sus uniones, se ven forrados por una fina chapa metálica que los unifica desde el exterior, y les da un aspecto de columna moderna, con el camuflaje que otorga el brillo y la forma.

Por tanto, esa hibridación que a veces ha pasado desapercibida en las obras y los autores más emblemáticos de la modernidad arquitectónica, está, por así decirlo, ligada a la naturaleza de la arquitectura. De hecho, la arquitectura contemporánea refleja muy bien la condición que el propio Latour describe como característi-

ca del presente, en nuestro estado evolucionado de modernidad: evidenciar que esa separación conceptual entre aspectos subjetivos y objetivos era meramente un supuesto operativo y que la condición de hibridación entre los dos campos es la realidad de la mayoría de las prácticas contemporáneas en muy diversas áreas de conocimiento y acción. Esa condición de hibridación explícita entre lo cultural y lo científico técnico, entre lo racional y lo subjetivo, empieza a hacerse visible progresivamente en la arquitectura a partir de la segunda guerra mundial y se aprecia con mucha mayor claridad a partir del último tercio del siglo XX.

Si retomamos la hipótesis de Latour, este proceso por el que se explicita la hibridación entre los dos campos opuestos de lo objetivo y lo subjetivo no responde solo a la evolución disciplinar de la arquitectura moderna, (que a partir de la puesta en crisis de la Arquitectura Internacional, se reformula adaptándose a las circunstancias de contexto) sino que es fruto de una evolución social y espacial mucho más profunda y común a muchos otros campos disciplinares<sup>7</sup>. Intentando explicar este proceso socioespacial, podemos aventurar que, concretamente en arquitectura, la transformación estaría promovida por dos cambios estructurales que pueden ser considerados como verdaderas revoluciones y que se interactúan entre sí, acelerando rápidamente los procesos de cambio.

<sup>7</sup> Los diagnósticos socioespaciales y culturales que dan cuenta de estas transformaciones se producen sistemáticamente desde los años 70 del pasado siglo. Lo que intentamos en este texto específicamente es realizar el traslado desde ese marco a la explicación del proceso disciplinar de la arquitectura. Por eso en este artículo me apoyo en textos clave, aunque no demasiado recientes. Su claridad permite realizar la tarea de aplicar los cambios a la transformación arquitectónica, en mi opinión, que todavía no está lo suficientemente aclarada.

La primera revolución vendría generada por la transformación de la sociedad que pasa de sociedad disciplinaria a sociedad de consumo. No entraré a describir este proceso, por cuanto entiendo que está sobradamente documentado, solo quiero reseñar que los modos de vida, los usos del espacio público y privado, o la composición de los núcleos familiares, se ven radicalmente afectados por una nueva cultura de masas que se convierte con mucha rapidez en una cultura global y además se apoya en los medios de comunicación como herramienta básica.

Esta sociedad de consumo no solo conlleva la transformación de los modos de vida y relación, sino que también que estos estén en constante evolución, hasta el punto que describe Zygmunt Bauman, de transformación de una modernidad sólida a una líquida (Bauman 2004). Una inestabilidad de los procesos sociales que hace que algunos presupuestos básicos de la arquitectura racionalista como la funcionalización del espacio<sup>8</sup> sean extraordinariamente difíciles de mantener, puesto que

---

**8** Me parece más correcto utilizar el término funcionalización del espacio, frente a otros comúnmente utilizados en historiografía moderna como funcionalidad, o funcionalismo, porque lo que proponen específicamente las vanguardias racionalistas es el ajuste, la adecuación precisa y objetiva del espacio a la función a desarrollar en él. De hecho, durante la experimentación de estas vanguardias se ensayan distintos modelos para hacer ese ajuste, entre los que destacan los conocidos modelos funcionalistas orgánico y mecánico. Ambos con idéntica exigencia en la precisión de la función, pero con diferentes metáforas de base que los separan y hacen que lleguen a considerarse como opuestos. En esa oposición a veces pasa desapercibida una variante del modelo funcional orgánico que aportan autores como Häring o Scharoun en los que, a diferencia de los dos anteriores, la función no solamente genera el espacio desde un punto de vista estático, sino también desde su despliegue dinámico por lo que los recorridos y la fluidez de los espacios adquieren un singular protagonismo en algunas de sus propuestas como la de "casa conformada por el uso y el movimiento" de Häring y la Villa Moll de Scharoun.

dependen básicamente de la estabilidad de los programas funcionales. Sin esa condición de permanencia en el tiempo no resulta operativa la adaptación precisa y eficiente del espacio a la función. Por eso, y cada vez en mayor medida, se ponen en valor las características de flexibilidad y adaptabilidad espacial en los programas funcionales contemporáneos. Podemos encontrar un ejemplo claro en la evolución de los modelos de vivienda que han pasado de aplicar la funcionalización del espacio con el paradigma de la familia nuclear, que desarrolla unos modos de vida perfectamente adecuados a una rutina previsible, a modelos de viviendas transformables, indefinidas, variables, en las que florecen los espacios conocidos como lofts o los nuevos modelos de viviendas "matriciales". Estas propuestas son específicamente aplicadas para resolver la diversidad de los tipos de familia y su variabilidad en el tiempo con un espacio indiferenciado, un contenedor que permita que el usuario particularice su vivienda a medida de sus necesidades específicas en cada momento.

La segunda revolución viene determinada en gran medida por la aceleración tecnológica que genera la ciencia de sistemas y que se incrementa exponencialmente en el último tercio del siglo XX. Los nuevos presupuestos científicos permiten el desarrollo de un vector de crecimiento acelerado de la dimensión virtual, que va a producir la formulación de un nuevo espacio en el que, pese a su dimensión no real, lo real se reproduce, se reconoce y se reformula. Al mismo tiempo, la dimensión tecnológica de la digitalización afecta por un lado a la producción material y a la ideación arquitectónica (también a su enseñanza), y los aspectos constructivos, estructurales, de representación y de gestión arquitectónica sufren una evolución sin prece-

dentes por su progresiva complejidad y rapidez. Surgen nuevas posibilidades formales que ahora pueden ser construidas, y que responden a la libertad sin límites que parece ofrecer el mundo virtual al espacio arquitectónico<sup>9</sup>.

Esas dos transformaciones son las que, en mi opinión, fomentan ese tránsito de lo moderno a lo contemporáneo que apreciamos en la arquitectura, teniendo sobre todo en cuenta que ambos cambios se interactúan y se potencian entre sí, puesto que, como he reseñado anteriormente, en nuestro presente no es factible aislar el campo técnico del cultural y viceversa.

### 3. LA GENEALOGÍA COMO HERRAMIENTA DE COMPRENSIÓN PROFUNDA DE LOS CAMBIOS SOCIOESPACIALES EN LA ARQUITECTURA

Tras este estado de la cuestión, el problema central que intentamos abordar en este texto, la comprensión del pensamiento arquitectónico contemporáneo en la docencia del área de co-

<sup>9</sup> Es difícil entrar en la descripción de la influencia de los cambios tecnológicos en la arquitectura moderna por varias razones. Entre ellas estarían lo diverso de las propias aplicaciones tecnológicas que abarcarían desde la producción de nuevas materialidades, hasta la increíble versatilidad de las estructuras con mecanismos cada vez más sofisticados de cálculo y puesta en obra. Sin embargo me gustaría resaltar como determinantes de las nuevas condiciones que aportan a la arquitectura las nuevas propuestas de relación entre lo natural, lo artificial y lo virtual, a través de la propia arquitectura, y, en segundo lugar, el ámbito de producción que genera el parametricismo a través de la integración de la maleabilidad de la forma arquitectónica, que se puede plegar no solo a condicionantes técnicos o formales, sino también a los de la participación ciudadana. La disolución que producen estos cambios del rol tradicional de la profesión es un proceso del que apenas empezamos a darnos cuenta pero que empieza a verse materializado en propuestas muy diversas.

nocimiento de la Composición Arquitectónica, se nos revela en su complejidad. ¿Cómo explicar una transformación tan radical y tan rápida, y de la que hay tan pocos diagnósticos arquitectónicos? La primera premisa que lanzo al debate viene desde la metáfora geológica que he utilizado con anterioridad: en la base de la arquitectura contemporánea está el pensamiento racionalista de la arquitectura moderna. Sin la comprensión de lo que del pasado racionalista (la roca sedimentaria) pervive en la arquitectura contemporánea (la roca metamórfica) es difícil aquilatar la validez de las transformaciones que se producen. Tampoco es fácil distinguir, en el campo de las experimentaciones arquitectónicas, cuáles son realmente nuevas y cuales vienen de reformular experimentos que habían sido marginados con anterioridad<sup>10</sup>.

Por ello parece necesario incorporar en la interpretación de las obras la lectura de las claves del pasado que perviven en el presente, es decir,

<sup>10</sup> De hecho, una de las propuestas que Frampton hace para la comprensión de la arquitectura de los años 70-80 tiene como epígrafe “neovanguardismo” (Frampton 2007, 314-317). Una categoría en la que incluye a autores como Peter Eisenman en su etapa inicial, vinculada al grupo de los Five Architects, o a la producción del estudio OMA en los años 80, con el marcado protagonismo de Rem Koolhaas. Autores que hacen asimilaciones y reinterpretaciones de las vanguardias considerablemente divergentes. En esa historia crítica, Frampton aporta varias revisiones al texto original publicado en 1980 que se aprecian en los últimos capítulos del libro. Creo que es bastante plausible relacionar esa propuesta clasificatoria con la revisión de 1985, una propuesta en la que Frampton trata de entender lo que está pasando en la práctica arquitectónica desde la lógica de la arquitectura moderna. Después se elaboran 3 capítulos más, dos de ellos dedicados al regionalismo crítico y a la práctica reflexiva. El último se dedica a un nuevo intento de clasificación, pero ya no desde la lógica de los siglos anteriores, sino intentando encontrar nuevos vectores de trabajo. Estos capítulos se desarrollan entre las revisiones de 1992 y 2007, en la que se añade además un interesantísimo prefacio al texto.

desenvolver la componente genealógica implícita en las obras de arquitectura. La genealogía como modo de conocimiento permite apreciar el calado de la transformación que proponen dichas obras respecto a sus precedentes. No obstante, y en mi opinión, es una tarea que no debe conducir a los estudiantes a la búsqueda de un origen entendido como causa determinante de lo que pasa en el presente, sino como la búsqueda de un comienzo, a veces inestable y evasivo, de un modo de hacer arquitectónico que se extiende hasta nosotros. Con frecuencia desde la hipótesis de un origen, o punto de partida de un modo de hacer, se encuentran pasos intermedios y puntos de inflexión, que son más determinantes en la evolución que su propio inicio. De alguna manera, los siglos XIX y XX son etapas donde se están reformulando constantemente los presupuestos socioespaciales desde donde se produce la arquitectura, y la búsqueda genealógica arroja bastantes sorpresas en un discurrir de acontecimientos que, lejos de poderse entender como lineales, se superponen, cruzan y reordenan periódicamente. Quizás la rapidez con la que se suceden los cambios tecnológicos y sociales explique esta configuración compleja, que resulta difícil reconocer desde un solo punto de vista, dificultando enormemente la labor historiográfica<sup>11</sup>.

Pero, ineludiblemente, la tarea genealógica nos conduce a una revisión constante del pasado, porque en esa búsqueda y análisis de

precedentes se reconfigura la narración de la historia que conocemos. El motivo es que las conexiones que se despliegan desde las obras no son necesariamente deducibles de la historiografía, es decir, que la práctica arquitectónica no se produce desde una construcción teórica general en la mayoría de los casos, sino que se genera desde una hibridación de referencias y problemas que se reconocen en las obras de diferentes momentos del pasado o del presente, por mecanismos de asociación que tendrían más que ver con la interpretación de afinidades electivas. En ese sentido son operaciones que construyen un suelo historiográfico siempre inédito y que nos situaría en un sentido distinto de la condición del conocimiento genealógico que refleja el filósofo José Manuel Cuesta Abad:

*“La lectura suscita, sin embargo, una cuestión crítica de mayor alcance, en la medida en que todo indica que tiende a ser incompatible con el hecho cronológico-causal que suele prevalecer en la exposición historiográfica. La lectura es extemporánea de raíz. Lo que significa que, lejos de atenerse –cuando se “deja llevar” en lo posible por la dinámica de los textos– a un patrón temporal fabricado o a un esquema etiológico impuesto desde fuera, el acto de lectura produce sus propias trayectorias temporales y propicia algo semejante a una coalescencia de lo sincrónico y lo anacrónico.*

*Esta tendencia intempestiva no cesa de lanzar un desmentido contra el ídolo de la progresividad crítica, y enfrenta antes o después al hecho –que a más de uno se le antojará insensato o alarmante. De que las obras de, pongamos, Joyce, Proust,*

<sup>11</sup> Si esa afirmación puede ser contrastada fácilmente, comparando los modos tan distintos de contar la modernidad que plantean los distintos autores de manuales de historia de la arquitectura moderna, es aún más explicativa de la dificultad de encontrar narraciones que articulen una explicación de lo que sucede en la arquitectura a partir de los años 80 y 90 del pasado siglo. Entre ellas me gustaría destacar la mirada que aporta Jacques Lucan (Lucan 2019) proponiendo una clasificación de los modos compositivos en la contemporaneidad, que trata de enlazar con el ciclo moderno.



*Musil o Beckett pueden encontrar en Schlegel, Solger, Jean Paul o Carlyle una comprensión crítica más penetrante y esclarecedora que en muchas de las exégesis filológicas o de los más refinados y formalizados métodos de análisis literarios de sus épocas” (Cuesta, 2009, 9)*

Por tanto, este modo de conocimiento extemporáneo produce una nueva comprensión del pasado mismo, generada desde el presente, y nos hace reencontrar un pasado que, como planteaba Walter Benjamin, nunca fue escrito. Es desde este doble modo de comprensión, del presente desde su genealogía y del pasado desde su interacción con el presente, desde el que pienso que es más efectiva la comprensión de la arquitectura contemporánea, puesto que permite aflorar su complejidad y, al mismo tiempo, contribuye al conocimiento de su transformación en las distintas épocas. Explicitando ambos factores contribuimos a la doble tarea que nos proponíamos al comienzo del texto: entender el pensamiento que produce la arquitectura, (desde la propia arquitectura) y enlazar con la raíz moderna y racionalista que está en la base de lo contemporáneo (aunque para ello sea necesario repensar lo que conocemos de nuestro pasado arquitectónico).

#### 4. REENTRENAR LA MIRADA

Sin embargo, la interpretación de obras de arquitectura no se agota desde la explicación de su genealogía, sino que necesita de herramientas complementarias para su desciframiento. Una de ellas es intentar percibir las adecuadamente. Parece una obviedad, pero quizás una de las cosas más complicadas de hacer en nuestra

cultura es mirar sin prejuicios. Trabajar desde un supuesto que describe ejemplarmente Mikel Dufrenne,

*“...Al objeto estético le hace falta un espectador puro, que no crea o que no crea más que en sus ojos. Este espectador no hace uso del monumento; si penetra en él, no es para comprometer su porvenir en alguna acción, es para ver; y su visita será una sucesión de presentes discontinuos, tantas veces como su mirada se pose y aisle una perspectiva sobre la totalidad del objeto. No hay porvenir imaginable en esta exploración, no solamente porque cada mirada descubre un espectáculo nuevo, sino porque cada uno se basta a sí mismo y no está ligado a los otros por la continuidad de una acción” (Dufrenne, 1983, 41)*

Aun así ese espectador puro, tampoco es impermeable a prejuicios personales, o a la subjetividad del gusto. Al implicarnos en ese conocimiento de las obras, como mediadores o transmisores del conocimiento, nos encontramos con otro tipo de prejuicios no siempre tan obvios porque se encuentran implícitos en los medios de donde obtenemos la información de estas obras.

La selección de las imágenes de las publicaciones, o el lenguaje gráfico que se utiliza en las planimetrías, los vídeos y las entrevistas están, de muchas maneras, orientados y dirigidos, nunca son ni sistemáticos, ni exhaustivos. Es más que frecuente encontrar zonas de las obras que nunca se reflejan en imágenes, que parecen no tener importancia, y que sin embargo pueden corresponder a aspectos del edificio que sean profundamente explicativos del mismo. Por el contrario se fotografían re-

petidamente las mismas partes del edificio que son las que se consideran más representativas o más espectaculares.

Otra reducción de la arquitectura en los medios es la que se refiere a su propia constructividad. La explicación técnica se elude en las revistas no especializadas, y se reduce a su descripción en las revistas de carácter constructivo y estructural. Es poco usual encontrar una explicación de la interacción entre forma y construcción, o de la comprensión del proceso por el que se modifican o se transforman las condiciones iniciales de un planteamiento constructivo que, sin embargo, son aspectos necesarios para entender una buena parte de la producción contemporánea. Por último, y especialmente difícil de superar, encontraríamos el prejuicio proveniente de los autores de las obras que plantean su propia versión del significado de la obra. En este grupo, podemos también incluir los aportes de críticos o entrevistadores que intervienen en la recepción cultural y la difusión de contenidos arquitectónicos.

En este sentido, no se trata de desautorizar la interpretación de autores o críticos que, como lectores especializados y cercanos a la obra, indudablemente nos ofrecen miradas oportunas y cargadas de sentido, sino de mirar la obra sin condicionantes y con un espíritu crítico que nos permita contrastar estas visiones con la realidad de la obra. No se trata solo de que la obra quizás no recoja todo lo que sus autores trataron de plasmar, sino de que en muchas ocasiones la obra va más lejos de lo que los mismos autores pueden llegar a ver, desde su perspectiva de autores<sup>12</sup>.

---

**12** De alguna manera, el proceso creativo induce una identificación con lo creado que nos impide su reconocimiento objetivo. De hecho en ese proceso se introducen pausas “de

Por eso, con mucha frecuencia, interpretar edificios nos lleva a hacer hipótesis sobre cómo están resueltos determinados aspectos y condiciones, y en ese punto dejamos nuestro papel de observadores para aportar a la obra soluciones y explicaciones que no se encuentran en la documentación existente. Quizás el lector esté pensando que la experiencia presencial de la obra, desde una visita exhaustiva, sería la condición necesaria para la interpretación, y no se puede negar la validez de dicha experiencia, pero es necesario tener en cuenta algunos matices sobre esa condición. El primero es que resulta realmente complicado hacer una visita que resuelva determinadas dudas técnicas puesto que bastantes partes de la obra se quedan ocultas a la mirada: espacios de servicio, instalaciones, o incluso el proceso de construcción se escamotean en la visita a la obra terminada, que, como es natural, no tiene ni la obligación ni el interés de contarse a sí misma.

El segundo es que el sesgo que los medios de comunicación arquitectónicos ejercen en nosotros no se agota en las revistas o los reportajes sobre arquitectura. Como cuando al programar un viaje a menudo buscamos “lo que hay que ver” en una ciudad o en un territorio, y esa selección está ya marcada por los criterios de muchos intereses que no estamos en condiciones de investigar o entender, cuando visitamos una obra tampoco somos imparciales al mirar lo que vamos a ver. Tenemos ya ideas, juicios previos que son difíciles incluso de reconocer para nosotros mismos porque no siempre son conscientes. Por último, pero en

---

extrañamiento” con la obra, para poder avanzar, como describe Mikel Dufrenne (Dufrenne, 1983, 69-76). La separación, aún forzada, es necesaria para la comprensión de la obra, incluso por parte del creador.

no menor medida, hay una dificultad añadida en la incorporación de obras en la docencia, y es que no puede contarse siempre con la visita directa de los estudiantes. Los viajes de estudio, dificultados por la estructura cuatrimestral de los cursos, no siempre pueden realizarse a las obras deseadas, y, desde esa perspectiva, por tanto, no pueden ponerse como una condición imprescindible en la interpretación, aunque desde luego sean más que recomendables.

Por eso, un paso necesario en la interpretación de los edificios es realizar una descripción completa, como medio de contrastar por uno mismo las distintas fuentes y refundirlas. Descripción en la que se comparen los distintos medios que reproducen la obra y la experiencia directa si se tiene, para intentar asimilar de la manera más profunda posible la materialidad de la obra, respondiendo con hipótesis a aquellos aspectos de la obra que no se muestran y que necesitamos reconocer. Una tarea descriptiva que nos hace conscientes de hasta qué punto es necesario un reentrenamiento de los sentidos para profundizar en el aprendizaje. Aprender a ver, en un sentido parecido al que propone Chantal Maillard,

*“Los modos en los que se manifiestan las categorías de la sensibilidad son indudablemente culturales y cuando una cultura degenera, se advierten en ellos los síntomas. Conviene, entonces, recuperar las formas de la sensibilidad depurando sus terminales: los propios sentidos. La mirada, por ejemplo, siempre anticipada por el juicio, o la escucha....huyendo tanto del ruido interno (el incesante parloteo de la mente) como del externo, el gorjeo incesante de la palabra vana....reaprender el mundo mediante el oído.....el gesto también tiene su impor-*

*tancia...conviene, pues, hacer parco el gesto y adecuarlo a la cadencia del propio cuerpo, a su flujo, después de depurar las intenciones. Luego por supuesto está la conciencia. No me refiero a la conciencia moral, sino a la capacidad de observar y de observarnos, de sentirnos y de sabernos. De sabernos en soledad y en compañía. De sabernos en los otros. Pues en la polémica entre lo otro y lo mismo, nos olvidamos a menudo de que nos parecemos.” (Maillard, 2009, 38)*

Así Maillard abre la potencialidad que tiene este tipo de conocimiento de ser compartido y transmitido, pues en el ejercicio de escuchar lo que otros cuentan, podemos entender lo que los otros ven y compararlo con lo que vemos nosotros, ampliando nuestra capacidad de mirar. Por lo tanto la siguiente pregunta es cómo sistematizar este tipo de ejercicio hermenéutico sobre obras de arquitectura. Antoine Compagnon propone un método interpretativo en el prólogo de su libro *La segunda mano o el trabajo de la cita*, (Compagnon, 2020, 14-16) que es bastante similar a lo que estamos proponiendo. Se trata de un proceso en cuatro fases: Fenomenología, Semiología, Genealogía y Teratología. La fenomenología correspondería sustancialmente con la descripción y la genealogía, en nuestro caso, atendería más a buscar, explicar y enhebrar las afinidades electivas de la obra, y sus posibles pares y precedentes que una búsqueda de antecedentes de la práctica concreta que se estudia, que es lo que Compagnon plantea. Sin embargo su propuesta resulta sugerente para nuestros propios intereses, puesto que pone nombre y clarifica procesos que no siempre se entienden bien y encontramos en ella tareas que pueden ser dilatadas en la hermenéutica arquitectónica.

Una semiología de las citas, para Compagnon, “analiza, desde un punto de vista sincrónico y formal, el hecho de lenguaje que representa la cita; observa la manera o las maneras en que la cita produce sentido, como enunciación y como enunciado, en el discurso en el que se inscribe; examina las perturbaciones que la cita o las comillas introducen en el funcionamiento del lenguaje que los lógicos califican de “normal”; propone una tipología formal de los valores de enunciación de la cita” (Compagnon, 2020,14). El libro de Compagnon realiza un estudio exhaustivo sobre el fenómeno de la cita, ese recorte de otro texto que explicita como nuestro pensamiento es de “segunda mano”, hecho de pedazos y recortes de otros pensamientos. En ese sentido el análisis del texto mismo, desde su relación con el contexto donde se inserta, hasta el efecto que produce en dicho contexto es extrapolable con facilidad a la lectura de la obra arquitectónica entendida no como un hecho aislado, sino dentro de un contexto inmediato, urbano o territorial, y perteneciente a un contexto mucho más general de obras de arquitectura de un autor o de una época y encuadrable en un contexto socioespacial general.

Todas esas apreciaciones pueden y deben ser incorporadas en la lectura de la obra. Sin embargo la intención de Compagnon es también la de generar un suelo taxonómico del fenómeno de estudio, algo que, en nuestro caso, es difícil de realizar desde el estudio sucesivo de obras. Teniendo en cuenta la dispersión del panorama de la arquitectura contemporánea, no tenemos garantía de que las interpretaciones de obras, producidas con una cierta sistematicidad y duración en el tiempo nos puedan conducir al establecimiento de una clasificación en tendencias. No obstante si eso se produjera, sería un

verdadero avance para la historiografía, y una ayuda inestimable en la docencia.

No obstante, el hecho de intentar relacionar la obra de estudio en concreto con otras obras y referencias del presente permite superar los prejuicios que pueden derivarse de la elección de una obra en concreto, dentro del panorama heterogéneo de obras que ofrece la contemporaneidad. Así, los criterios de la elección de las obras, pueden ser superados y desbordados a posteriori por las relaciones que las obras plantean con un suelo mayor de ejemplos.<sup>13</sup>

Por otro lado quedaría la teratología que, en sus palabras, “enumera algunos casos anómalos en relación tanto con la tipología como con la genealogía; libera la cita de su estrecha definición, ligada a las comillas, analiza algunas citas excéntricas y algunas glosas características” (Compagnon, 2020, 16). Para poder llevarse a cabo en el campo de la arquitectura contemporánea, necesitaría el establecimiento previo de categorías, de clasificaciones, respecto de las cuales realizar la búsqueda de las anomalías que se describen en este apartado y que para Compagnon se establecían en el apartado de semiología. Por lo tanto, solo podríamos incorporar este vector desde una fase

---

**13** No entro en este texto en consideraciones más concretas sobre la elección de las obras objeto de estudio que, como es natural, precisa una reflexión previa para que su estudio permita un aprendizaje efectivo del estudiante. Sólo me gustaría incidir en la necesidad de conciliar esta metodología de aprendizaje con los objetivos de los distintos proyectos docentes de las asignaturas. Evidentemente la necesidad de cumplir con los programas de las asignaturas condiciona la elección, pero al mismo tiempo facilita una acotación del panorama arquitectónico. Me gustaría aportar que, aunque este texto surge de la experiencia docente de asignaturas del área de la composición arquitectónica, la metodología es plenamente aplicable a otras áreas de conocimiento, como proyectos arquitectónicos o incluso expresión gráfica de la arquitectura.

comparativa de los resultados con otras obras que resolviesen problemas similares a los que se enfrenta la obra de estudio, pero de manera diametralmente opuesta. Con una selección de “contraejemplos” también se contribuye a la ampliación de los presupuestos que plantean las obras, apoyando la primera apertura que describíamos en el apartado anterior.

De algún modo, desde esas dos herramientas, la genealogía y la descripción, estaríamos en condiciones de intentar explicar el significado de la obra. Entendiendo que cuando hablamos de significado no se trata de encuadrar a la obra en una categoría, sino de explicar su sentido, su intención, las preguntas a las que responde, y encontrar las que deja por responder. Por lo tanto se acercaría solo parcialmente a la tercera fase de Compagnon y quizás podemos incorporar el contraste teratológico que propone en la comprobación de las hipótesis interpretativas que lancemos. A menudo, este sentido no solo puede expresarse con palabras, sino con imágenes o metáforas. Dicho de otro modo, la interpretación no tiene porqué entenderse como una narración de lo que la obra es, sino como una dilatación de lo que la obra nos plantea. Así este tipo de ejercicio puede contar no solo con la capacidad reflexiva del estudiante, sino también con su creatividad.

Más que conclusiones, lo que este texto pretende es lanzar una propuesta de trabajo, que se ha contrastado en la docencia<sup>14</sup> y que se

<sup>14</sup> Soy consciente de que para el lector puede resultar necesario contrastar el método propuesto con ejemplos de hermenéutica arquitectónica que, de alguna manera, puedan validar lo que planteo como resultados del mismo, permitiendo al lector comprobarlo de primera mano. Sin embargo hay varias dificultades en esa tarea, la primera, exponer un caso con sus cuatro fases, superaría la dimensión del texto publicable, aun sintetizando los contenidos metodológicos. Por

ha revelado como motivadora de entusiasmo en el aprendizaje de la arquitectura, puesto que nos embarca en una aventura, algo incierta a veces, pero enormemente rica en resultados de aprendizaje. Resultados que abarcan desde el conocimiento de la obra misma, en la interacción de todos sus factores constituyentes (forma, construcción, función, contexto), y los modos de hacer que conlleva, hasta el pasado que se despliega desde la obra, los antecedentes, y las relaciones que tiene y plantear su posible significado. Dejándonos la esperanza que desde este ejercicio sea posible aproximarnos a una comprensión más profunda de la complejidad de la arquitectura contemporánea.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer expresamente a los profesores Rafael González Sandino y José Ramón Moreno Pérez, y a mis compañeros, los profesores Mariano Pérez Humanes y Carlos Tapia Martín, haber compartido conmigo unos inestimables años de formación e investigación en las asignaturas

otro lado, este tipo de trabajo se apoya en una gran cantidad de material gráfico, algo que también es difícil de encuadrar en la mayoría de las revistas científicas, por no mencionar que algunos de los trabajos de los alumnos se cerraban con performances o elementos efímeros de difícil reproducción. Por tanto, la intención de este texto es básicamente detallar la propuesta metodológica, a sabiendas de que sólo la práctica de esta herramienta puede avalar completamente su validez como método de aprendizaje. Aun así creo que podía resultar interesante exponer esta metodología como parte del debate sobre el aprendizaje del área de conocimiento de la composición arquitectónica auspiciada en este número, y recibir otras miradas y respuestas a las hipótesis que se plantean. Asumo la exposición que ello supone, entendiendo que cualquier método que no quiera imponerse, debe exponerse, como decía Paul Celan a propósito de la poesía.

naturas de Teoría de la Arquitectura y Composición Arquitectónica. Una parte de este texto, surge de la decantación de ese trabajo en común y sin ellos no podría haberse formulado de esta manera. De algún modo, este texto parte de la necesidad de reconocer esa labor, que, produci-

da desde la investigación para la docencia, de forma oral o en textos instrumentales, y no difundida expresamente, acaba siendo marginada como conocimiento oficial pero se convierte en una no-escritura que alimenta el aprendizaje de los que hemos tenido la suerte de ejercitarla.

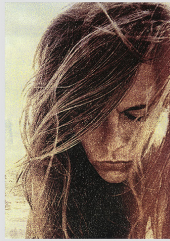
## REFERENCIAS

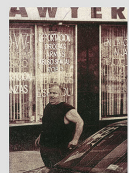
- Bauman, Zygmunt. 2004. *Modernidad líquida*. 1a ed., 3a reimp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Compagnon, Antoine. 2020. *La segunda mano : o El trabajo de la cita*. Barcelona: Acantilado.
- Cuesta Abad, José Manuel. 2009. *La transparencia informe : filosofía y literatura de Schiller a Nietzsche*. Madrid: Abada Editores.
- Dufrenne, Mikel. 1983. "Fenomenología de la experiencia estética". Fernando Torres.
- Frampton, Kenneth. 2009. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. [4a ed.ampl.]. Barcelona: Gustavo Gili.
- Latour, Bruno. 1993. *Nunca hemos sido modernos : ensayo de antropología simétrica*. Madrid: Debate.
- Lucan, Jacques. 2019. *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Lausanne: PPUR.
- Maillard, Chantal. 2009. *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-textos.
- Zevi, Bruno, 2000. "Después de 5000 años la revolución". *Revista Lotus Internacional*, 104:52-55.

### **Carmen Guerra de Hoyos**

Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla 1990. Doctora 2005. Premio extraordinario de doctorado 2005. Premio de publicaciones KORA, por la tesis doctoral. Profesora titular del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Desde 2021 soy miembro del grupo HUM 992 (Arquitectura y Prospectiva). Como investigadora he desarrollado proyectos competitivos con financiación pública o privada tales como 'Hibridación y transculturalidad en los modos de habitación contemporánea', 'Mapeado interactivo de investigación en el IUACC

y su relación con el de los agentes del sistema andaluz de conocimiento', 'Urbanização e Mundialização: novos processos de produção do espaço urbano', en el Instituto de arquitectura y urbanismo. Sao Carlos, Sao Paulo, 'Movilidades, diversidad social y sostenibilidad: los retos de la agenda europea para el desarrollo rural', Universidad Pública de Navarra. Facultad de Sociología. He sido profesora invitada en distintas Universidades latinoamericanas: Brasil (Sao Paulo, Sao Carlos), Colombia (Medellín), Argentina (Santa Fe).







# EL INCONSCIENTE QUE COMPONE: LA MANO DE COPENHAGUE

MARINA TEJONERO VALENZUELA

Universidad de Sevilla

[2tmarinatv@gmail.com](mailto:2tmarinatv@gmail.com)

## RESUMEN

En este artículo se pretende analizar la relación del plan urbanístico de la ciudad de Copenhague, conocido como *Finger Plan*, con la noción del sueño como clave compositiva, un extrañamiento que, en nuestra hipótesis, es tan generativo como la vía racional. Impone asimismo el germen de un imaginario colectivo que garantiza la pervivencia del plan y, más allá, de una idea de comunidad. La utopía danesa-basada en la búsqueda de conexión con la naturaleza y la puesta en práctica del *Hygge*-se verá representada a través de la simbología de la mano. Esta forma de mano utilizada, o más bien impuesta en la proyección del plan, supone la vinculación directa de la estructura urbana de la ciudad con el sueño colectivo danés.

La aplicación de este símbolo se entiende como una continuación en la historia artística, del uso de esta parte anatómica para

la expresión del inconsciente. Por ello, se tratarán las posibles connotaciones de la mano en Copenhague, a través del análisis de obras artísticas realizadas a lo largo de la historia: desde el hombre prehistórico, pasando por el arte clásico hasta el movimiento surrealista.

El *Finger Plan* supondrá el comienzo del desarrollo onírico de la capital danesa, argumento hoy muy repetido, pero no solo publicitario, como se pretende demostrar. La imagen mental de la “mano” será crucial para su funcionamiento por aceptación social y para entender procesos proyectuales impostados por cláusulas modernas funcionales y compositivas.

**Palabras clave:** utopía, mano, sueño, entopía, contracomposición

## SUMMARY

This article aims to analyze the relationship of the urban plan of the city of Copenhagen, known as the *Finger Plan*, with the notion of the dream as a compositional key, an estrangement that, in our hypothesis, is as generative as the rational way. It also imposes the seed of a collective imaginary that guarantees the survival of the plan and, beyond that, of an idea of community. The Danish utopia-based on the search for connection with nature and the implementation of *Hygge*-will be represented through the symbolism of the hand. This hand shape used, or rather imposed in the projection of the plan, implies the direct linking of the urban structure of the city with the Danish collective dream.

The application of this symbol is understood as a continuation of the use of this anatomical part in artistic history for the expression of the unconscious. Therefore, the possible connotations of the hand in Copenhagen will be discussed through the analysis of artistic works made throughout history: from prehistoric man, through classical art to the surrealist movement.

The *Finger Plan* will be the beginning of the dreamlike development of the Danish capital, an oft-repeated argument today, but not only in marketing, as we intend to show, where the hand will be crucial to its functioning by social acceptance, and to understand design processes imposed by modern functional and compositional clauses.

**Keywords: utopia, hand, dream, entopia, countercomposition**

## SUMÁRIO

Este artigo visa analisar a relação do plano urbano da cidade de Copenhaga, conhecido como Plano Dedo, com a noção do sonho, como uma chave composicional, um afastamento que, na nossa hipótese, é tão generativo como a forma racional. Impõe também a semente de um imaginário colectivo que garante a sobrevivência do plano e, para além disso, de uma ideia de comunidade. A utopia dinamarquesa –baseada na procura de ligação com a natureza e a implementação de *Hygge*– será representada através do simbolismo da mão. Esta forma manual utilizada, ou melhor, imposta à projecção do plano, implica a ligação directa da estrutura urbana da cidade com o sonho colectivo dinamarquês.

A aplicação deste símbolo é entendida como uma continuação na história artística da utilização desta parte anatómica para a expressão do inconsciente. Portanto, as possíveis conotações da mão em Copenhaga serão discutidas através da análise das obras artísticas produzidas ao longo da história: desde o homem pré-histórico, passando pela arte clássica, até ao movimento surrealista.

O *Finger Plan* será o início do desenvolvimento onírico da capital dinamarquesa, um argumento muitas vezes repetido hoje, mas não apenas na publicidade, como pretendemos demonstrar, onde a mão será crucial para seu funcionamento através da aceitação sócia, e compreender os processos de projeto impostos pelas modernas cláusulas funcionais e composicionais.

**Palavras-chave: utopia, mão, sonho, entopia, contra-composição**

## 1. EL *FINGER PLAN* Y LA UTOPIA DANESA

Constituir una imagen era cosa de dos para Walter Benjamin, en su enfrentamiento dialéctico. Devienen desde el lenguaje y cortocircuitan la relación clásica entre sujeto y objeto, entre lo onírico y lo conocible. Su método trata de sustraerse a las presiones del capitalismo. Sin embargo, una aproximación por la vía de la inmediatez también explora en su candidez la capacidad de fijación de claves en los imaginarios. Y también pueden medirse de dos en dos.

La imagen de un país escandinavo como Dinamarca puede considerarse compuesta por dos percepciones: una, por observación externa y extranjera, y otra interna, la de los propios daneses sobre su país. El resultado de ambos estereotipos da lugar a la imagen ideal que se extiende en la actualidad sobre éste y más países escandinavos, desde lecturas foráneas implantadas (turismo) o anheladas (nivel de vida). En el caso danés, la conexión con la naturaleza además de su estilo de vida, juega un papel que, desde su reconocimiento no intelectualizado de partida, confiere una mayor precisión interpretativa por subjetividad que por racionalidad. Ciudades como Copenhague se han convertido en la proyección de lo que podría llamarse sueño, que tuvo su origen en la sociedad danesa y que se extiende como inconsciente colectivo más allá de sus demarcaciones administrativas.

Los daneses definen su forma de vivir mediante el término *Hygge*. Este concepto, que puede utilizarse como sustantivo o verbo, no tiene una definición directa a otros idiomas, pero suele traducirse con palabras como: hábitat seguro, vivir en paz, disfrute, bienestar, confort, protección, comportamiento civilizado,

cercanía, relax, ambiente acogedor, vivir en comunidad etc. Para ellos, este concepto cultural expresa la esencia danesa. Se puede entender, por tanto, que la realización del *Hygge* y la conexión con la naturaleza son las bases del sueño colectivo danés. Muchos son los artículos<sup>1</sup> donde se expone esta forma de vida como la causa por la que Dinamarca se mantiene cada año entre los primeros puestos del ranking anual mundial de la felicidad, realizado por la ONU. Pero al tradicional enfoque urbanístico basado en el control y prospectiva –proveniente de la planificación por cuantificación de necesidades y de resultados– debería situarse, en paralelo, un rastreo de los aspectos del inconsciente colectivo, acorde con las percepciones impuestas, autoimpuestas, deseadas, elaboradas, constitutivas de carácter local etc. Con ello se permitiría ampliar el entendimiento de lo que, finalmente, hace ciudad.

En el caso de Copenhague, el urbanismo de la ciudad desde la creación en 1947 de su conocido plan urbanístico llamado *Finger Plan*, muestra un claro ejemplo de la imposición del sueño danés en la realidad como método compositivo.

Ya desde el siglo anterior, antes de la creación de este nuevo plan, se podía observar el interés de la ciudad por la búsqueda de una conexión con la naturaleza en consonancia con

<sup>1</sup> Algunos de los artículos que apoyan esta afirmación son:

-Kythor, Ellen. "Stereotypes in and of Scandinavia." In *Introduction to Nordic Cultures*, edited by Annika Lindskog and Jakob Stougaard-Nielsen, 210–214. UCL Press, 2020.

-Trolle, Linnét Jeppe. *Money Can't Buy Me Hygge: Danish Middle-Class Consumption, Egalitarianism, and the Sanctity of Inner Space*. The International Journal of Anthropology Vol. 55, No. 2. 21-44. Denmark: Berghahn Books, 2011.

la condición *Hygge*. Los daneses comenzaron a exigir espacios verdes con acceso no solo privado para la clase alta, sino para toda la ciudadanía. Ese concepto de *Hygge*, de bienestar y libertad, se relacionaba ya con la proyección de zonas verdes públicas en la ciudad.

A mediados del siglo XIX, se presentan algunas propuestas para la reforma urbana del centro de Copenhague con la inserción de nuevas zonas verdes e incluso con la proyección de una nueva línea de tren pública. Estos planes pueden considerarse predecesores del *Finger Plan*, pues se comienzan a vislumbrar objetivos comunes entre ambos.

La creación del *Finger Plan*, sin embargo, no sucede hasta mediados del siglo XX. Este periodo estuvo muy marcado por la industrialización en Dinamarca, la cual provocó un anticipado aumento de la población, sobre todo en la capital, donde la mitad de la población total residía en el centro o en distintos distritos urbanos. La población de Copenhague suponía, por ese entonces, un cuarto de la población total de Dinamarca.

En consecuencia, el espacio en la ciudad comenzó a no ser suficiente para la demanda, y las periferias se transformaron en zonas de baja densidad.

Los espacios verdes, por consiguiente, también resultaban insuficientes. Por ello, durante la primera mitad de siglo se generan nuevos planes para la conexión de la ciudad con la naturaleza y su protección. Planes como *Den Grønne Betænkning* ‘El informe verde’ creado por el urbanista Olaf Forchhammer, donde se proponía la protección de espacios verdes existentes para áreas recreativas y corredores verdes para la conexión entre ellos y la ciudad.

Estos corredores, que buscaban esa vinculación natural, indirectamente conectaban el centro de la ciudad con las periferias, zonas donde se comenzaban a apreciar pequeños núcleos de población.

Las nuevas periferias evidenciaban cada vez más la necesidad de ejes de conexión con el centro de la ciudad mediante transporte. Para ello, se traza un plan para la conexión del tráfico, denominado *trafiklinieplan*. Este plan fue

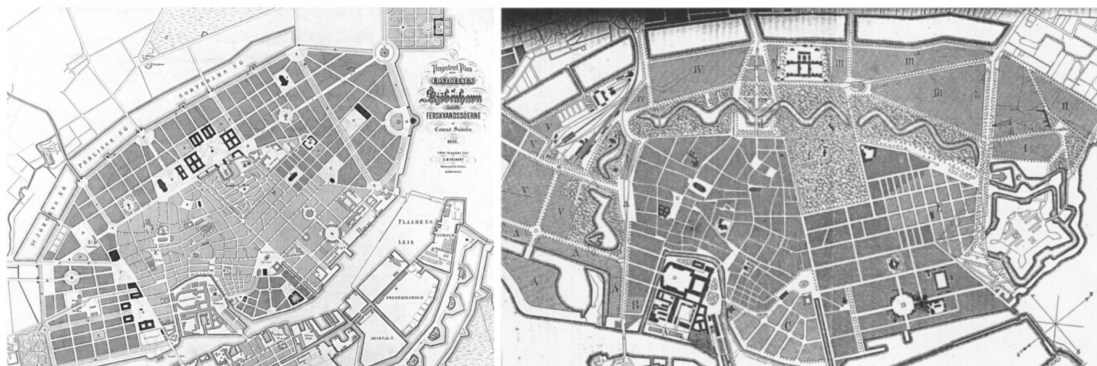


Fig 1 y 2. Algunas de las propuestas para la reforma de Copenhague en 1858 realizada por Seidelin, a la izquierda y en 1866 por Meldahl, a la derecha. Ambas insertan grandes zonas verdes, plazas, calles amplias y el trazado y dependencias para el transporte.

objeto de crítica por el mismo creador del *Finger Plan*, Steen Eiler Rasmussen, quien tras una encuesta para la revista *Architekten* en la que él era editor, insinuó que se estaba perdiendo el correcto punto de vista en el urbanismo de Copenhague. Como relata el arquitecto colaborador del plan, Sven Allan Jensen, “*hay carne en los huesos*” (Jensen, 1990: pág. 6). En esa carne es donde debían encontrarse los propios daneses, donde debía residir esa esencia tan marcada del *Hygge* que, por el momento, se estaba perdiendo.

La necesidad de un nuevo plan urbanístico era evidente, no solo por esa búsqueda de la naturaleza o la felicidad, sino por las consecuencias directas de la industrialización en la ciudad. Steen Eiler Rasmussen, elegido presidente de la Comisión de Ordenación del Territorio, era un urbanista y profesor en la escuela de arquitectura de Copenhague. El hecho de que hubiera estudiado previamente el urbanismo en muchas ciudades occidentales en su libro ‘Ciudades y edificios’ posiblemente influyó en la resolución del urbanismo de Copenhague. Esto explica cómo la proyección del *Finger Plan* tiene cierta relación con el concepto de *Garden Cities* de Ebenezer Howard, que consistía en el diseño de pequeñas ciudades verdes a las afueras, conectadas con el centro de la ciudad. De nuevo, la relación con la naturaleza sigue presente. Rasmussen resume en el epílogo de este mismo libro sus intenciones:

*“Este libro pretende incitar al lector a que mire la ciudad como una entidad que expresa determinado ideales” (Rasmussen, 2014: Epílogo)*

No parece casualidad que la fecha de publicación de este libro sea cercana a la publicación del *Finger Plan*. La puesta en práctica de estos

ideales o sueños como vía para la liberación de la composición impuesta del urbanismo, estaba también dentro de la intención del plan que desarrolló para la ciudad de Copenhague.

El *Finger Plan* debe su nombre a su diseño, que se proyectó siguiendo la idea de una mano. Técnicamente, esta forma surge a raíz de proyectar los nuevos ejes para el transporte público, que se planteó como medio principal para la conexión del centro de la ciudad con las periferias. Estos se trazaron a través de isócronas que limitaban el crecimiento a cuarenta y cinco minutos de transporte entre el centro y los puntos más alejados. Las líneas principales propuestas fueron cinco, número igual que los dedos de una mano. Además, se planteó que, para obtener un crecimiento óptimo de la ciudad, la expansión urbana de la misma debería desarrollarse siguiendo estos ejes, sin excederse en grosor a ambos lados. En conclusión, esa expansión urbana significaría la carne y los cinco ejes marcados, los huesos. Asimismo, entre ellos se conservarían grandes zonas verdes para la ciudad. La forma de mano que adquiere la propuesta se hace cada vez más evidente, es entonces cuando se comienza a formular la propuesta a través del contorno de una mano.

Pero el plan, lejos de este razonamiento cuanto menos teórico, demuestra un significado mucho más onírico a partir de esta decisión. La mano supone entonces un símbolo entre los urbanistas y arquitectos del plan; no debe considerarse una forma que aparece en el planeamiento, sin contexto ni razonamiento más que la coincidencia con el número de ejes dispuestos de forma radial. Al contrario, mediante ella, se persiguen esos fines utópicos que todo danés anhela: conectarse con la naturaleza y vivir el *Hygge*.



natural, puesto que no pretende trabajar con la naturaleza sino, con el fin de realizar el sueño colectivo, colaborar para conseguir un carácter artificial de la misma.

Con esta decisión, se pone de manifiesto el interés de llevar la utopía a la realidad mediante esa forma de la mano de Viola, aunque esto suponga imponer una idea en la realidad. Para apoyar nuestras hipótesis, recordaríamos que esta relación onírica de la mano también fue interpretada por Sigmund Freud mediante la obra 'La mano de Moisés' de Miguel Ángel. En ella, la figura de Moisés se representa sosteniendo las tablas de la ley bajo su brazo derecho mientras mira hacia un lado. El profeta palpa su barba con el dedo índice derecho, mientras que el resto de la mano y el brazo se encuentran en una posición relajada y atrasada del resto del cuerpo. Freud, interpreta que el acontecimiento al que admira no deja caer las tablas, pues su pensamiento consciente religioso se lo impide dentro de su acción inconsciente. Esta interpretación muestra la posible relación entre el sueño y la mano. (Ricoeur Paúl 1990: pág. 145-146)

La mano, como se estudia en el libro 'Psychology of the Hand', está directamente conectada con el alma, puesto que es ella la que usa el cuerpo para comunicarse:

*"Psychology of the Hand means: the soul has announced through the hand the images possessed by it defining the individual."* (Lindsay, 1919: pág.13)

Desde la infancia, las manos ya muestran las intenciones del individuo en relación con lo que desea o puede convertirse en un futuro. Por ello, este análisis afirma que la forma de nuestras manos aporta una clara explicación sobre nuestro inconsciente. Cada dedo, incluso cada

falange de los mismos aporta un significado sobre cómo somos. La primera falange aporta el sentido de la lógica y de la razón, la segunda se relaciona con el estado mental y la tercera con el físico.

En el caso de la mano de Viola, el hecho de contar con una separación notable entre cada dedo-donde justamente se decide proteger los grandes espacios verdes-indica la libertad de pensamiento y de acción del individuo. Esa libertad, de nuevo, aparece ligada a la conexión con la naturaleza.

Pero el hecho de que la mano escogida no encaje a la perfección en el propio urbanismo de la ciudad, colaborando a un carácter artificial de la misma, da lugar a cuestionarse si realmente el *Finger Plan* es la muestra de una utopía danesa realizable o si, por el contrario, durante esa búsqueda de la utopía primó el foco del sueño colectivo al superponerse con la realidad.

No obstante, la concepción de una 'utopía realizable' resulta contradictoria, por lo que para dar respuesta a esta cuestión es conveniente analizar el origen de la propia palabra utopía.

El término utopía proviene de la expresión griega compuesta de *ou-* que significa no y *topos*, que significa lugar. Por tanto, se entiende que la utopía define un lugar basado en un sueño lejano que no es posible que tenga lugar, que no es realizable. Aunque según Doxiadis (Doxiadis, 1969: pág.46-49), también existe la relación de la utopía con un lugar de 'perfección ideal'.

Por ello, aclara mediante un diagrama la definición de este concepto basado en dos parámetros: el grado de realidad, donde se encuentran la *topía* (lugar) y la *u-topía* (no-lugar) y el grado de calidad, acotado entre la *ef-topía* (buen-lugar) y la *dys-topía* (mal-lugar). Según el arquitecto la utopía se origina cuanto más

nos evadimos de la *topía*, es decir, cuanto más alejados estamos entre el lugar que poseemos y la posibilidad de realizar aquello que soñamos. La utopía entonces se da en el *buen-lugar* pero *sin-lugar*.

Esta formulación da lugar a interpretar que realmente la utopía danesa está lejos de poder ser realizada. Hay cuestiones que no pueden resolverse tan sólo mediante la imposición, en la realidad, de un sueño en forma de mano. No se debe rechazar, sin embargo, que la simbología de la mano está directamente ligada con el sueño colectivo danés. Pero, es conveniente cuestionar si la supuesta realización de la utopía es suficiente para enfrentarse a la falta de bienestar que presentaba Copenhague en el siglo XX.

Doxiadis declara que las utopías no pueden dar solución a los desastres de la ciudad, pero esos mismos desastres se generan en las

ciudades con la ausencia de sueño y razón (Doxiadis, 1969: pág.72). Ese desastre que él define como *dys-topía* (mal lugar) puede asimilarse a la ciudad de Copenhague antes de la creación del *Finger Plan*, cuando se alejaba cada vez más del sueño colectivo. La ciudad estaba cada vez más cerca de la *dys-topía*, es decir, de la *anti-utopía*. Pero como ya se expone anteriormente, tan solo basados en el sueño, la *dys-topía* carece de solución.

El término *entopía*, definido por Doxiadis cobra entonces sentido en el *Finger Plan*. Mediante la *entopía*- basada en los sueños, pero también en la razón- es posible solucionar la *dys-topía* puesto que la *entopía* (en-su-lugar) si tiene cabida en el mundo real.

*"(...)entre los sueños y la realidad entre las utopías y las topías, tenemos que concebir la entopía, el lugar que satisface al soñ-*

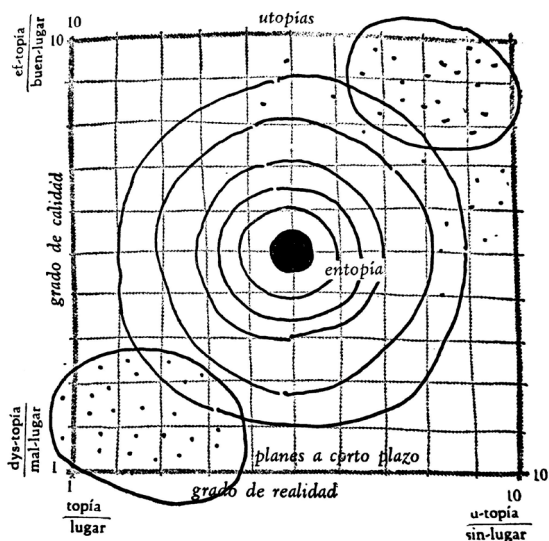
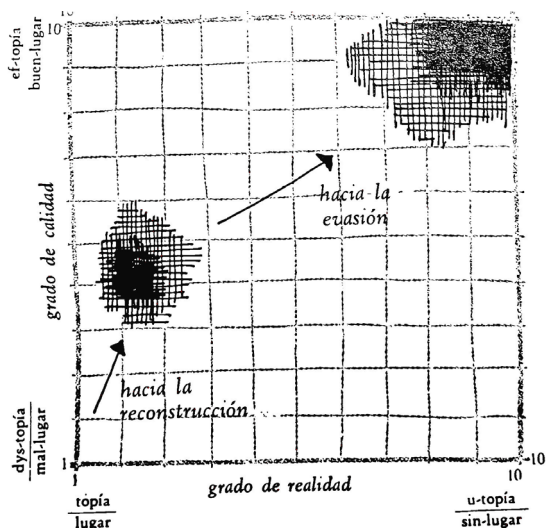


Fig.5 y 6. A la izquierda, el diagrama de Constantinos A.Doxiadis sobre el concepto de utopía. A la derecha, su diagrama actualizado, donde incluye el término *entopía* para la representación de la utopía. El mismo lo nombra "a mitad de camino entre la utopía y la planificación".



*dor y es aceptado por el científico, el lugar en el que se encuentran los proyectos del artista y el constructor” (Doxiadis, 1969: pág.72)*

El símbolo de la mano en el *Finger Plan*, es el que consigue el encuentro entre la utopía danesa y la realidad mediante esta *entopía*. Es decir, la mano de Viola supone el proceso de transformación de la utopía a la realidad. Las modificaciones del territorio de Copenhague para encajar en la mano son consecuencia de la *entopía*, por tanto.

En el diagrama que el mismo Doxiadis actualiza (Doxiadis, 1960: pág.73), podemos ver cómo la máxima definición de *entopía* se encuentra en el centro. Esto supone que la *entopía* se sitúa entre el buen-lugar y el mal-lugar y, a su vez, entre el lugar y el sin-lugar. La *entopía* requiere, por tanto, un distanciamiento de la utopía máxima (sin-lugar); se guía también por una base científica, el propio territorio. El hecho de aventurarse a modificar los municipios en Copenhague puede ser raíz de una *entopía* que no se encuentra en su centro del diagrama, sino en una de las órbitas que se acerca más a la utopía, pues se impone el sueño ante la razón.

## 2. LAS MANOS Y EL SUEÑO

El urbanismo de Copenhague a través de la anatomía de la mano no supone un medio novedoso para aunar, mediante la *entopía*, la racionalidad y el inconsciente. La mano, no debe tratarse como un recurso aleatorio para la venta del sueño danés, sino más bien como una continuidad en la historia artística donde la representación de la mano se muestra como símbolo para la expresión de los sueños.

Esta vinculación de la mano con nuestro inconsciente no solo es un recurso artístico, sino que también puede asociarse con la ‘crítica paranoica’ expuesta por Dalí. Esta crítica-asociada al movimiento surrealista con la ‘crisis del objeto’ formulada por Bretón- se basa en la asociación de realidades subjetivas, creadas por el inconsciente, al visualizar distintos objetos reales. Es decir, el objeto observado deja de ser algo meramente objetivo para convertirse en la expresión del yo subjetivo.

La paranoia de Dalí, puede ejemplificarse con su conocida pintura llamada ‘La persistencia de la memoria’ (1931) donde el artista representa, entre otros objetos, varios relojes con aspecto flexible que parecen ablandarse en un paisaje costero. Comúnmente esta obra se interpreta como la concepción del artista del paso del tiempo. Sin embargo, según el propio Dalí, estos relojes que parecen fundirse son el resultado de aplicar la paranoia a un queso camembert que se derrite al sol (Tamayo, 2019).

Este concepto nos permite explicar, de otra forma, el papel que juega la mano en el *Finger Plan*. Los relojes que pintaba Dalí, en este caso, se expresan mediante la forma de una mano. Es esta la que supone la materialización de la utopía danesa, donde entra en juego la conexión con la naturaleza.

No obstante, esta relación del inconsciente y la mano como método compositivo en el urbanismo de la ciudad, puede analizarse desde distintas perspectivas a través de las representaciones artísticas realizadas a lo largo de la historia.

## 2.1 LA MANO COMO EXPRESIÓN DEL PENSAMIENTO

Cuando controlamos nuestras acciones-es decir, cuando actuamos mediante impulsos conscientes-las manos suponen un medio imprescindible para expresar las emociones y pensamientos que experimentamos. Este lenguaje no verbal evidencia la posibilidad de prescindir del lenguaje verbal, para expresarse con éxito. Podemos afirmar entonces que las manos son el medio por el que podemos manifestar nuestros deseos y pensamientos.

A lo largo de la historia, el artista siempre ha intentado plasmar un sentimiento, una visión, un sueño, un acontecimiento, etc., a través de su obra. Pero no es común el encuentro físico entre el espectador y el artista junto a la obra para revelar su significado. La pieza entonces debe “hablar” por sí misma, contar la historia que el artista desea que el espectador experimente al visualizarla, de manera no verbal. Así, el autor suele apelar a formas que resulten familiares en el observador, como

es el cuerpo humano. Y por ello, una parte anatómica como las manos está tan representada en el arte.

Esta relación entre las manos y su gestualidad y las palabras, puede ilustrarse con el trabajo de Bruce Nauman. El artista de los años sesenta trabajó en distintas disciplinas desde la pintura o escultura hasta las performances, donde experimentaba con su propio cuerpo. En muchas de sus obras pueden verse manos, pero es interesante destacar la pieza *From hand to mouth* realizada en 1967. En esta obra, el artista mediante un vaciado de cera representa el recorrido de la boca hasta la mano. Con esta representación pretende mostrar la conexión e importancia entre el lenguaje verbal y el no verbal en nosotros.

Ya en las primeras representaciones conocidas en la Prehistoria, período donde se estima que el hombre comienza a experimentar con el arte, aparecen formas de manos. El hombre, además de crear herramientas para su supervivencia, comienza a expresar sus sentimientos a través de símbolos como éste. No pretende crear algo bello, sino marcar su presencia, estudiar y representarse a sí mismo, y plasmar sus inquietudes y deseos a través de un símbolo. Esta representación surge de la acción de estampar su mano sobre una superficie húmeda y aportar color rojo a su alrededor, o en la misma palma.

La representación realista del contorno de las manos en distintas cuevas evidencia la relación entre el hombre y la naturaleza, puesto que es él mismo el que deja huella en ella. Pero también se aprecia una conexión entre la mente y el deseo del hombre, y la expresión de sus manos. Este tipo de estampaciones influyeron en trabajos de la propia Bauhaus. Concretamente en



Fig.7 *From hand to mouth* en español, 'De la mano a la boca'. Pieza de cera del artista estadounidense Bruce Nauman creada en 1967.

una de sus exposiciones para el MoMA de Nueva York en 1938, en cuya pared de entrada llamaba la atención la impresión de una mano (Fig.11); simbolizando la huella del trabajo que los maestros de la Bauhaus habían realizado para contribuir a la arquitectura y el arte hasta el momento.

Desde ese periodo de Paleolítico Superior, las civilizaciones posteriores han continuado representando la expresividad del hombre en distintas formas mediante las manos. Puede observarse en la antigua Grecia donde durante el periodo arcaico y clásico se comienza a profundizar, tanto en pintura como escultura, en el interior del hombre, sus emociones, deseos, pensamientos etc. Todo ello a través de la gesticulación del cuerpo, pero sobre todo de las manos. En las pinturas realizadas en ánforas –o incluso en las esculturas posteriores como las que se encuentran en el Templo de Zeus en Olimpia– la representación de sentimientos y acontecimientos mediante la expresión facial no es evidente, encontrándose en un segundo plano. La interpretación de las obras se hace complicada si la obra se analiza sólo a través de la representación de los rostros de los personajes. Por el contrario, la gesticulación del cuerpo y sobre todo de las manos aporta el contexto y significado de la obra de forma más clara.

En periodos posteriores la expresión facial en los retratos y representaciones artísticas toma más importancia. Aun así, las manos siguen siendo un punto de atención para el artista como medio de expresión; se estudiaban en muchos casos mediante bocetos previos a la realización de la obra final. Es el caso del artista Leonardo da Vinci, el cual afirma la importancia del gesto y la mente en su obra cuando escribe:

*“La fisonomía debe pintarse de tal forma que sea fácil adivinar lo que está pensando el modelo” (Readers Digest, 1973: pág.69)*

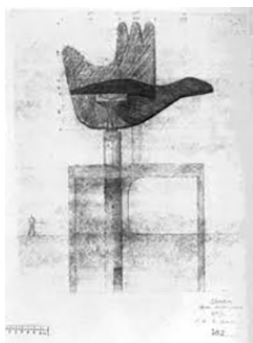
En la etapa del renacimiento, la pintura del artista italiano Rafael llamada ‘La Escuela de Atenas’, de nuevo ilustra claramente cómo las manos continúan siendo esenciales para la expresión de los pensamientos y deseos de los personajes representados.

Las dos figuras centrales, identificadas como los filósofos Platón y Aristóteles se representan gesticulando con la mano. A la izquierda, Platón tiene la mano alzada apuntando al cielo; simbolizando su teoría basada en el idealismo donde la fuente del saber se encuentra en el mundo de las ideas, en lo etéreo. A la derecha, Aristóteles con la palma de la mano abierta en dirección al suelo, aludiendo a la tierra, al mundo real.

## 2.2 LA MANO Y LA CREACIÓN

Desde el siglo XIX, la representación de las manos del propio artista como símbolo de su creación se extiende entre los artistas. Sus manos son las que ponen en práctica aquello que se encuentra en su imaginación. Las manos, de nuevo, son las responsables de la relación del autor entre la realidad y su mente, pero esta vez de manera aún más enfocada.

El propio arquitecto suizo-francés Le Corbusier, precursor del movimiento moderno, relata mediante su diseño para el monumento a ‘La Mano Abierta’, cómo la mano es un símbolo imprescindible entre la creación del arquitecto y la realidad. La mano se transforma en una metáfora por la que se define el trabajo artístico de creación del arquitecto. Le Corbusier transmite con la proyección de la mano, esa relación



optimista del mundo y su creación como una acción solidaria. Así lo expresaba en su poema 'La mano abierta':

*"...A manos llenas he recibido, a manos llenas doy" (Le Corbusier, 1955)*

Además, manos como la de Pablo Picasso ponen de manifiesto la relación de esta tendencia con el concepto de artista creador, representado a través de las manos, que también se aprecia en distintos periodos de la historia.

En la mitología egipcia el Dios solar Atum, se crea a sí mismo y es conocido como el Dios creador del resto de los dioses. El medio a través del que crea a estos otros dioses es su propia mano, por lo que este Dios también se relaciona con la sexualidad. La mano de Atum es entonces el símbolo de la creación egipcia y pue-

Fig. 8 y 9. A la izquierda el boceto del monumento *La main ouverte*, en español 'La Mano Abierta', realizado en 1954 por Le Corbusier. El arquitecto no llegó a verlo construido, pues se construyó en Chandigarh en 1985 décadas después de su muerte.

A la derecha, 'La mano de Picasso', pieza que imita la mano izquierda de Picasso realizada en 1943 por él mismo.



Fig.10 A la izquierda, "La Mano de Dios" situada en el punto más alto del arco del ábside, simbolizando también el poder. A la derecha la pintura del ábside con la iconografía de Dios en el centro. Iglesia románica de San Clemente de Tahull, Lleida. Siglo XII.

de verse representada como una pareja junto a él, que es el ser superior, en los sarcófagos egipcios.

Asimismo, en las representaciones cristianas, la mano de Dios adquiere también una fuerte simbología por ser la mano del creador. Los gestos de esta representan frecuentemente distintas escenas de la Biblia.

En las pinturas románicas de la iglesia de San Clemente de Tahull, encontramos decorando el arco del ábside la imagen de una mano conocida como ‘La Mano de Dios’. Esta se presenta abierta con la palma mirando hacia arriba, como si tendiera su mano hacia los fieles. Además, no solo la totalidad de la mano presenta un gran simbolismo, sino también cada dedo. La pintura que se encuentra en el ábside presenta a Dios en el centro alzando su mano derecha, simbolizando la bendición y la protección divina; de nuevo sus tres dedos levantados representan otro símbolo: La Trinidad. Su mano izquierda sujeta un libro en el que se muestra la frase “*ego sum lux mundi*” que significa “yo soy la luz del mundo”. Dios se muestra como el camino, es el ser superior (Fig. 10).

Cabe mencionar en relación con el concepto del hombre creador, la obra de ‘La Creación de Adán’ de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. En ella, se representa a Adán tumbado en una roca y a Dios suspendido en el cielo, ambos intentando tocarse por medio de sus manos con el dedo índice extendido. Las manos están cargadas de simbolismo, pues suponen el poder de creación de Dios hecho hombre, a su imagen y semejanza, con Adán. La mano derecha de Dios, comúnmente relacionada con Jesucristo, se une a la mano izquierda de Adán que se asocia con lo impuro. En este acto, las manos pueden también interpretarse como la conexión entre lo divino y el hombre a través

de su creación. La mano creadora adquiere una connotación divina en el arte.

Podemos afirmar, por tanto, que la representación unitaria de las manos del autor tiene implícito no solo el concepto de creador, sino la divinización de él mismo como ser superior, creador de su propio mundo, como ocurre con los Dioses.

La portada para la exposición de la Bauhaus entonces debe interpretarse más allá de la exhibición de la presencia del hombre como veíamos en el Paleolítico. La imagen de la mano se presenta acompañada por la frase “*Skill of the Hand*” (“La habilidad de la mano”) y a ambos lados de ella se encuentran: un huevo con la frase “*mastery of form*” (“maestría de la forma”) y dos cubos de cristal interseccionados con la frase “*mastery of space*” (“maestría del espacio”). Esta composición se nombra con el eslogan *The Bauhaus Synthesis*.

La mano no es una imagen más en esta portada, sino que es imprescindible para su entendimiento. Así lo expresaban los arquitectos encargados de la exhibición: Gropius, Bayer y Barr que a pesar de mostrar sus diferencias en torno a la adecuación de las demás imágenes y slogans que componían la portada, consideraban la mano algo inamovible. Ésta se muestra como medio para la creación en forma y espacio

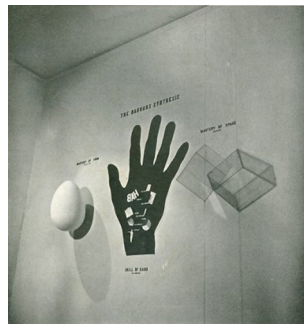


Fig.11 Portada de la exposición en el MoMA de Nueva York (1938) de la Bauhaus, publicada en el boletín del museo. Las tres imágenes se nombran bajo el título de la exposición ‘*The Bauhaus Synthesis*’.

de aquello con lo que el artista sueña. El hombre de nuevo es el centro –incluso en la propia imagen– es quien puede modificar la naturaleza (la forma y el espacio) a través de la entopía. Por tanto, puede percibirse un interés también en la Bauhaus por representar al hombre y en este caso a la propia escuela, como ser superior y creador.

La mano del *Finger Plan*, aunque finalmente no fue la del propio Steen Eiler Rasmussen, también puede atribuir su significado a la superioridad del hombre creador. Los territorios de Copenhague se trasladaron según los creadores del plan, imponiendo de esta forma el poder de creador –a través de esa mano aislada del cuerpo– frente al de la naturaleza. Es por tanto un símbolo con una cierta divinidad; la utopía del danés es superior a la propia naturaleza.

### 2.3 LA MANO AISLADA

Si nos remontamos al arte del siglo pasado –como ya se ha visto con la Bauhaus e incluso con Nauman– es predominante una representación de las manos separada del cuerpo, sin necesidad de que éstas sean las del propio autor. Se prescinde de todo lo demás, puesto que la simbología de las manos se considera más que suficiente para expresar las emociones y sueños del artista. La obra completa se reduce a la mano, como ya ocurría en el Paleolítico con la estampación de las mismas, aunque ahora se utilizan para ilustrar distintos sueños.

Unos de los artistas que utiliza este “lenguaje” es Man Ray, quien fue inspiración para Bruce Nauman, mencionado anteriormente. El artista estadounidense, muy relacionado con la corriente dadaísta, trabajaba principalmente con la fotografía y la pintura de manera

singular. Se vincula a la creación del surrealismo en París junto con artistas como André Breton o Paul Éluard. En sus escritos y entrevistas hace evidente su interés por plasmar, mediante sus obras, sus propios sueños o visiones en la realidad más que por seguir una técnica o movimiento artístico concreto. La utilización de la fotografía o la pintura en sus trabajos no dependerá entonces de la estética, etapa o técnica artística sino, más bien, de la viabilidad del medio para expresar lo que el artista quiere representar. Es decir, Man Ray utiliza su obra como medio para la realización de sus sueños. Así puede entenderse durante una de las conversaciones grabadas con Arturo Schwarz, donde afirma pretender plasmar sus visiones y sueños en sus obras.

*“I paint what cannot be photographed, and I photograph what I do not wish to paint (...) But if it is something that I cannot photograph like a dream or an unconscious impulse, I have to resort to drawing or painting.” (Schwarz, 1977: pág.2)*

Esta posición no es de extrañar, viniendo de un artista surrealista como Man Ray. En el primero de sus manifiestos en 1924, André Breton aportaba su definición del surrealismo, donde muestra una clara relación entre la ausencia de razón y el pensamiento.

*“SURREALISMO: s.m Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.” (Breton, 1992: pág.44)*

El artista, que llegó a exhibir sus obras en Dinamarca en 1971, cuenta con la mayoría de ellas sin titular. Él mismo afirma que es parte de su lema: “*Dreams have no titles*” (De L’ *Ecotais*, 2001: pág.59)

Una de sus publicaciones recibe el nombre de ‘*Les mains libres*’ (Las manos libres). En ella aparecen una serie de poemas escritos por su amigo, el poeta surrealista Paul Éluard. Cada poema va acompañado de una imagen realizada por Man Ray que lo ilustra. Es frecuente la atribución errónea del artista como ilustrador de esta publicación. Sin embargo, las ilustraciones que aparecen en el libro fueron realizadas por el artista mucho antes de la existencia de los poemas, lo que aporta aún más importancia a su obra. En el subtítulo del mismo libro se puede leer:

“*Dibujos de Man Ray ilustrados por los poemas de Paul Éluard*” (Ray, *Eluard*, 1937)

El título del libro vuelve a estar relacionado con el sueño, pues se basa en la idea de que las manos son libres para jugar con la imaginación del artista. Una de las ilustraciones recibe el mismo título (Fig.12). En ella se muestra una especie de garabato, resultado de dejar libertad a las manos, según el artista. Las manos libres, por tanto, obedecen a la propia imaginación. Además, para finalizar la pieza, el artista marca mediante puntos algunas de las curvas que generan el contorno de lo que parece ser la figura de un hombre. Aunque es evidente que esta última acción está guiada por la razón, puede interpretarse como una conexión del hombre y su mente. Esta obra, sin duda, ilustra la definición del surrealismo aportada por Breton.

En este libro, también pueden encontrarse otras ilustraciones donde aparecen formas de

manos expresando emociones como poder, fragilidad o deseo. Entre ellas, merece destacarse la titulada *La espera* (Fig.13), donde se representan dos manos tejiendo una tela de araña. La imagen da lugar a distintas interpretaciones.

A primera vista, parece evocar a la creación del propio artista, donde la telaraña simboliza esa realidad que tiene origen en su imaginación y que construye a través de sus manos. La acción de tejer la telaraña implica tiempo, y puede ser durante ese tiempo donde la imaginación se va “tejiendo”. Se puede deducir que se provoca el uso de la imaginación del propio espectador para darle su propio sentido a la obra. El título entonces simboliza la espera de la propia obra, cuyas manos seguirán tejiendo mientras la persona que la admira juega también con su imaginación. Esta interpretación puede acercarse al poema de Éluard que ilustra la imagen:

“*Nunca sostuve su cabeza entre mis manos*” (Ray, *Eluard*, 1937)

El dibujo, por tanto, representaría la continua espera del artista a que algo o alguien ocurra, quizá la propia imaginación del espectador. Aunque la telaraña también puede simbolizar la inteligencia animal, en este caso con las arañas. Las arañas esperan al acecho de que sus presas queden atrapadas en su tela. Entonces la obra cobra un sentido amenazante. La telaraña en este caso parece estar tejida por las manos, por el propio hombre. Se puede interpretar que las manos, intentan competir con la naturaleza, intentan cazarla. La imagen puede interpretarse, por tanto, como una relación entre la creación natural y la del hombre, a través de sus manos.

Más allá del libro de ‘*Les mains libres*’, Ray muestra en muchas de sus obras las ma-

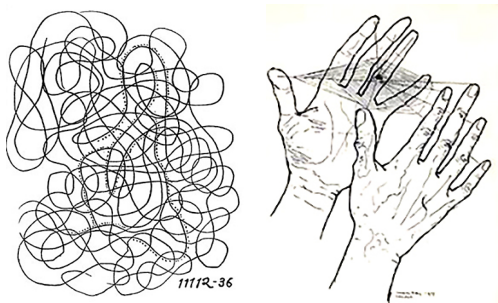
nos. Muchas de sus fotografías formaron parte de campañas de marcas de moda como Chanel o Poiret, vinculada a la liberación de la mujer. El motivo de estos trabajos fue su habilidad para retratar el deseo femenino a través de su obra, además de aplicar técnicas innovadoras como las solarizaciones.

En una de sus fotografías sin título (Fig.14) se reconoce la intención del artista por retratar la sensualidad femenina a través de sus manos, que se encuentran en un gesto descan-

sado. Con ello también pretende simbolizar el deseo humano, superando las clásicas representaciones del cuerpo humano.

Sin lugar a duda, el trabajo de Man Ray muestra una clara representación de los sueños y el inconsciente. Mediante la representación de las manos en sus obras, tanto en dibujo como en fotografía, consigue conectar de forma directa la imaginación con la realidad. Tal es así, que él mismo relata una especie de ensoñación al afirmar no poder distinguir el sueño y la realidad cuando trabaja. La figura de Man Ray vuelve a evidenciar que la utilización de las manos no es algo casual en el arte, y menos en el *Finger Plan*.

*“For me there’s no difference between dream and reality. I never know if what I’m doing is done when I’m dreaming or when I’m awake.” (De L’ Ecotais, 2001: pág. 136)*



#### 2.4. LA MANO Y EL DORMIR

Al dormir dejamos de tener un control consciente sobre nuestro cuerpo, nuestro cuerpo cae entonces sobre su propio peso y, por ende, nuestras manos quedan desprovistas de acción. Cuando soñamos las manos son libres, no tienen ninguna acción o fuerza que las controle, como se ilustra en *‘Les mains libres’* de Man Ray. La naturaleza sigue la misma tendencia, pues no se mueve por acciones conscientes, sino que fluye en el transcurso de su creación. Por ello, la

Fig.12, 13 y 14. A la izquierda, el dibujo titulado ‘Mains Libres’ de Man Ray. Forma parte del primer capítulo del libro ‘Les mains libres’ (1937) ilustrado mediante poemas de Paul Eluard. Man Ray llegó incluso a proponerlo como frontispicio de la publicación, a lo que Eluard se negó. En el centro, el dibujo llamado ‘L’attente’, en español, ‘La espera’ realizado por Man Ray que forma parte del segundo capítulo del libro. A la derecha, la fotografía sin título de Man Ray realizada en 1930 para la que utiliza la técnica de la solarización que invierte los tonos claros y oscuros mostrando un claro contraste.





Fig.15 y 16. A la izquierda, el dibujo titulado 'Belle main', en español 'Mano hermosa' realizado por Man Ray que forma parte del primer capítulo de su libro 'Les mains libres' (1937). A la derecha, la vista frontal de la escultura 'El Hermafrodita durmiente'. Copia original, realizada en mármol, de la colección Borghese del siglo XVII. Posteriormente el colchón fue realizado por Bernini por petición del cardenal Borghese. Museo del Louvre, París. Puede apreciarse en ambas la conexión entre realidad e irrealidad.

posición de las manos, mientras dormimos, también juega un papel esencial en el entendimiento del sueño.

En muchas de las representaciones artísticas de personajes mientras duermen, la figura aparece con sus manos cercanas a su cabeza. Las manos suelen quedar laxas ante la ausencia de acción, por lo que la proximidad de ellas hacia la cabeza, hacia nuestra mente, aporta un significado conectado con lo onírico.

Esta posición fue muy utilizada en el arte clásico, en obras como la escultura de mármol llamada 'El Hermafrodita durmiente' donde se representa al personaje dormido y, a su vez, al sueño. El personaje Hermafrodito debe su origen a la mitología griega, donde era hijo del Dios mensajero Hermes y de Afrodita, la Diosa del amor, la belleza y la sensualidad. Se representa, en esta obra, desnudo y dormido con una de sus manos colocadas bajo su cabeza y la otra cercana a ella. Posteriormente se esculpió un colchón para recostar al personaje sobre él, aportando un carácter más relajado y onírico a la escena.

La mitología narra la historia de una ninfa, que al ver a este Dios bañarse desnudo en un estanque, quedó totalmente enamorada. Sus sentimientos eran tan fuertes que acabó adhiriéndose a él, conformando un solo cuerpo y cumpliendo así su deseo suplicado a los dioses de nunca separarse del joven. Es por ello que la figura se representa con rasgos tanto femeninos, como se aprecia en su rostro, como masculinos, con sus genitales. La posición de sus manos representa la conexión entre el sueño de la ninfa y la realidad. La cabeza –relacionada con el inconsciente, donde surgen los sueños– reposa sobre la mano que es el símbolo del cuerpo en el que se ha convertido a través del sueño de la ninfa.

Esta obra, en cierta manera, puede relacionarse con el trabajo de Man Ray en '*Les mains libres*'. En el primer capítulo, encontramos un dibujo titulado 'Mano hermosa'. El artista representa a una mujer desnuda dormida, que surge y se apoya en una mano fuera de la escala del resto de la imagen, cuyos dedos se confunden con el brazo de la joven. La composición transmite un ambiente sensual y tranquilo pues la mujer no es forzada por la mano (como puede apreciarse en otras imágenes como 'Potencia') sino que descansa plácidamente sobre ella. La unión de ambas manos nos traslada de nuevo a la utopía de la unión entre dos seres: en este caso el que contiene la gran mano –en representación de la realidad y el hombre– y la mujer durmiente que aporta un carácter onírico. Esta obra expone a la mano como sustentadora del propio sueño.

La colocación de las manos en la cabeza también simboliza la abstracción de la realidad a través del sueño, donde el subconsciente puede jugar con nuestros recuerdos. Es el caso del mito de Ariadna, figura mitológica griega, hija del rey Minos. La joven se enamoró de Teseo, hijo del rey de Atenas, el cual se ofreció a matar al Minotauro que se encontraba atrapado en un laberinto del que no se podía escapar. Ariadna le entregó un ovillo de lana para que el joven pudiese volver tras matar al minotauro y casarse con ella. La historia da un giro cuando durante el viaje de ambos, tras la vuelta de Teseo, este la abandona en una isla mientras duerme.

En el Vaticano, se encuentra una escultura llamada 'La Ariadna durmiente' refiriendo este mito. La joven se representa dormida y cubierta por una fina túnica. Sus brazos de nuevo se encuentran cercanos a la cabeza: el derecho se coloca por encima de esta,

técnica muy utilizada en el arte clásico para simbolizar el estado durmiente. El izquierdo, en cambio, sujeta su cabeza inclinada con la palma hacia abajo.

El gesto de apoyar la mano sobre el rostro expresa un estado pensativo y melancólico del personaje que se refuerza con su postura incorporada. Aunque el hecho de presentar la mano abierta, en vez de cerrada, da también lugar a interpretar un sentimiento de desconuelo, el cual se asegura con la inclinación hacia abajo del rostro.

Los dos sentimientos que pueden interpretarse con la posición de esta mano encajan con el mito de Ariadna. La obra por tanto parece expresar una cierta conexión entre la realidad y el sueño, más allá de la representación de Ariadna en aquella isla. La hija del rey Minos, parece inducirse mediante un deseo preconscious –que es el dormir, según Freud– en el sueño, para así soñar los recuerdos de su amado y abstraerse de su realidad dolorosa.

En conclusión, la conexión literal de la mano y la cabeza al dormir, y en consecuencia al soñar, apoya de nuevo la teoría de una conexión entre la mano y lo onírico. A pesar de las distintas connotaciones, ya expuestas, que puede adquirir la mano en Copenhague; esta relación entre el inconsciente y la posición de las manos en el sueño no debe excluirse, ya que es una hipótesis básica para el entendimiento de la elección de la mano como entopía en el *Finger Plan*.

### 3. EL *FINGER PLAN* EN LA ACTUALIDAD

Como se expone a lo largo de estas líneas, la creación del *Finger Plan* en Copenhague supuso el comienzo de la realización del sueño danés en la realidad. El símbolo de la mano humana utilizado e impuesto ha sido, sin duda, clave para la conexión de la ciudad con los sueños; guiados por la conexión con la naturaleza y la paz y comunidad a la que incita su esencia *Hygge*.

Esta simbología –más que un hecho aislado en la búsqueda de la utopía– puede suponerse como una influencia de representaciones históricas y movimientos, como el surrealismo, anteriores al plan. Actualmente se continúa utilizando como recurso en distintos ámbitos artísticos, lo cual indica su prevalencia y utilidad en la búsqueda del sueño.

En la capital danesa, la mano creada en 1947 también continúa siendo un símbolo onírico para las nuevas generaciones. Décadas después de su creación, el aumento de población y la necesidad de espacio en la ciudad volvían a suponer un riesgo para el sueño colectivo. Se comienza entonces a desarrollar una nueva zona en la isla de *Amager* –situada al sureste de Copenhague en la región de *Øresund*– llamada *Ørestad*. La mano se encuentra ya arraigada en la identidad danesa en el siglo XX. Tanto es así, que esta nueva zona se identifica en el urbanismo como ‘El sexto dedo de Copenhague’, a pesar de no existir una mano que tenga seis dedos para satisfacer la utopía de nuevo. La zona cuenta con características similares al urbanismo ya planteado en el plan: grandes espacios verdes, un canal sostenible con recogida de agua pluvial y la conexión con la palma a través de una nueva línea de metro.

Igualmente, el *Finger Plan*, supone el comienzo de una arquitectura de un carácter mucho más onírico en la ciudad, donde sus tradicionales edificios funcionales de tejas rojas comienzan a convivir con proyectos utópicos y singulares. El sueño colectivo es ya la base de la arquitectura danesa, como puede verse en sus grandes espacios libres verdes y en la priorización del peatón frente a los vehículos privados. La aplicación de la mano entonces puede entenderse como punto de partida en la búsqueda de la no racionalidad en la composición arquitectónica danesa.

Partícipe de este nuevo comienzo es el conocido arquitecto danés, Bjarke Ingels con su estudio BIG. Desde sus inicios, muestra un claro compromiso con el sueño alrededor del mundo. En su documental en la serie *Abstract*, el arquitecto apela al sueño cuando se le pregunta acerca de su definición de arquitectura. El mismo afirma que “*la arquitectura es el camino para manifestar tus sueños en el mundo real*” (Sarina, 2017) pero también puede convertirse en una pesadilla de no realizarse este proceso de manera correcta. En sus inicios presentaba su lema ‘*Yes is more*’ (Sarina, 2017) como definición de su ideología sobre no poner límites a soñar.

La presencia de BIG en algunos de los proyectos de *Ørestad* es evidente. Entre ellos el edificio residencial llamado *Mountain Dwelling*, formado por una pendiente de cubos que emulan a la ladera de una montaña; o el complejo *The 8 House*, donde diseña un ‘urbanismo en tres dimensiones’ con la proyección de una especie de barrio en volumen, que permite la vida pública en todas sus plantas.

Cuando se le pregunta acerca de sus proyectos en este ‘sexto dedo’, el arquitecto explica su intención de generar tipologías totalmente

nuevas, romper con lo establecido hasta el momento y continuar con lo que él denomina *Hedonistic Sustainability* (Ingels, 2011), concepto muy ligado al sueño colectivo; donde se persigue esa sostenibilidad mediante la puesta en valor del medio natural danés.

Además de los propios arquitectos residentes en Copenhague, la iniciación de la práctica de la utopía mediante la entopía en la composición arquitectónica y urbanística ha impulsado la participación en el desarrollo de la ciudad de arquitectos oníricos, como Jean Nouvel. El arquitecto francés, utiliza frecuentemente los términos ilusión, espacio y virtualidad para referirse a la arquitectura (Nouvel, 2002). Su proyecto para la casa de la música en *Ørestad* pretende generar una confusión entre la realidad y la virtualidad, en otras palabras, la realidad y el sueño. El edificio cuenta con un revestimiento de textil azul perforado; durante el día este funciona a modo de cortina para la protección solar, pero se transforma en una gran pantalla durante la noche para la proyección de distintas imágenes y videos. Esta transformación asociada a la vida nocturna y la búsqueda de la irrealidad, nos conecta de nuevo con los sueños.

Puede decirse con rotundidad que el desarrollo de la ciudad desde el *Finger Plan* ha supuesto un gran auge económico para la ciudad. La economía es, precisamente, uno de los parámetros utilizados para el ranking anual mundial de la felicidad.

El gobierno danés, aspira a convertir el país en un atractivo internacional. La conexión de la ciudad con Suecia a través de la construcción del puente Copenhague-Malmö, la intención de trasladar el puerto a la isla de *Amager* donde también se encuentra el aeropuerto de la

capital, los edificios singulares en el centro de la ciudad, el emplazamiento de grandes empresas internacionales en este nuevo ‘sexto dedo’, el lento desarrollo de la actividad residencial en la zona etc. Abren el debate sobre el conflicto entre el deseo de prosperidad económica danés y el sueño colectivo de la ciudad.

Estos supuestos reelaboran la comprensión de Copenhague y sus expansiones más mediáticas, sí, pero más estudiadas en los últimos años por la crítica, la academia y la propia profesión. Al situar su comprensión sobre una base no estrictamente racional, la clave moderna se quiebra y se expande el campo del régimen proyectual-compositivo hacia perspectivas más

acordes con dinámicas que se pueden hallar en otras situaciones mundiales.

La concepción de la imagen descrita por Walter Benjamin, se muestra entonces romanizada en Copenhague, pues aun intentando mostrar su irracionalidad, el capitalismo se apropia inevitablemente del urbanismo de la ciudad. La necesidad de retorno a esa imagen dialéctica Benjamina de la ciudad se hace evidente. Es desde ella desde donde se puede entender la posibilidad de hacer una arquitectura que, al menos, no esconda bajo técnicas y funcionalismos, lo que de diagnóstico de lo que somos, tienen los planes para nuestras ciudades.

#### 4. REFERENCIAS

- Awad Núñez, Samir. 2022. “Ørestad (Copenhague, Dinamarca) la introducción de ideales progresistas para la reproducción de las lógicas neoliberales en el urbanismo”. Consultado 15/10/2022
- Blumenfeld, Hans. 1964. “A hundred-year plan—the example of Copenhagen”. *Athens Center of Ekistics* vol. 17, No.99: 75-81. Consultado 16/10/2022
- Bretón, André. 1922. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial argonauta. Consultado 17/01/2023
- By&Havn. *The story of Ørestad. Copenhagen Growing*. Consultado 13/10/2022
- Calvo Serraller, Francisco. 1987. “Doctor Le Corbusier y mister Jeanneret”. *Arquitectura Viva* 9: 44-49. Consultado 8/01/2023
- Caneva, Caterina. 1994. *Los oficios: guía de colecciones y catálogo completo de las pinturas*. Italia: Becocci/Scala. Consultado 28/12/2022
- Cerrada Macías, Mónica. 2007. *La mano a través del arte simbología y gesto de un lenguaje no verbal*. Tesis doctoral. Madrid. Consultado 28/12/2022
- Cerón Silva, Jaime. 2010. “Man Ray: La realidad moldeada por la fantasía”. Consultado 09/01/2023. <https://ceronresumido.com/Man-Ray-La-realidad-moldeada-por-la-fantasia>
- Christensen, Inger. 2018. “The Dream of a City”. *Poetry Foundation* 5: 521-532. Consultado 06/10/2022

- Clasper, James. "Ørestad: Where Copenhagen's urban jungle meets its savannah". VisitCopenhagen. Consultado 22/10/2022. <https://www.visitcopenhagen.com/copenhagen/neighbourhoods/where-copenhagens-urban-jungle-meets-its-savannah>
- Costi, Eleonora. "How Copenhagen became an architecture and design paragon". VisitCopenhagen. Consultado 23/10/2022. <https://www.visitcopenhagen.com/copenhagen/activities/how-copenhagen-became-architecture-and-design-paragon>
- Danish ministry of environment. 2015. "The Finger Plan". Consultado 22/10/2022. [https://danishbusinessauthority.dk/sites/default/files/fp-eng\\_31\\_13052015.pdf](https://danishbusinessauthority.dk/sites/default/files/fp-eng_31_13052015.pdf)
- De L' Ecotais Emmanuelle. 2001. *Man Ray 1890-1976*. Taschen. Consultado 15/01/2023
- Digest Readers.1973. *Los grandes pintores y sus obras maestras*. Madrid: Reader Digest 63-82; 206-208. Consultado 08/01/2023
- Doxiadis, Constantinos Apolos. 1969. *Entre dystopia y utopía*. Cuaderno de moneda y crédito. Madrid: Moneda y Crédito. Consultado 9/01/2023
- Doxiadis, Constantinos Apolos. 1960. *Guide to the City of the Future*. Su Terry. Consultado 09/01/2023
- Fabricious Moller, Jes. 2018. "The parks of Copenhagen 1850-1900". *Garden History* vol. 38 no. 1: 112-123. Consultado 10/10/2022
- Freud, Sigmund. 2013. *La interpretación de los sueños*. Ediciones Akal. 516-592. Consultado 23/11/2022.
- Herbert, Bayer. 1938. "Bauhaus exhibition". *Bulletin of the Museum of Modern Art* vol 6. New York: MoMA. Consultado 28/12/2022.
- Ingels, Bjarke. 2011. *TEDxEastSalon - Bjarke Ingels - Hedonistic Sustainability*. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=ogXT\\_CI7KRU](https://www.youtube.com/watch?v=ogXT_CI7KRU). Consultado 14/12/2022.
- Jensen, Sven Allan. 1848. *Copenhagen Regional Plan*. Copenhagen. Consultado 04/01/2022.
- Jensen, Sven Allan. 1990. *Fingerplanen-tilblivelsen, oplevet fra gulvet 1945-50*. Copenhagen. Consultado 10/01/2023.
- Kythor, Ellen. 2020. "Stereotypes in and of Scandinavia." In *Introduction to Nordic Cultures*, edited by Annika Lindskog and Jakob Stougaard-Nielsen, 210-214. UCL Press. Consultado 27/11/2022.
- María, José. 2017. *El sueño de Ariadna en la galería Uffizi*. Diario del Aire. Consultado 25/01/2023. <https://www.diariodelaire.com/2017/03/el-sueno-de-ariadna-en-la-galeria-uffizi.html>
- Martínez Pérez, Javier. 2016. *El vaciado del natural vida, muerte y aura en la escultura*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Consultado 30/01/2023
- Molina Risueño, Carmen. 2021. *El vínculo entre el arte y los sueños desde la práctica*

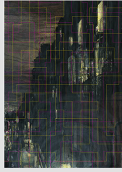
- pictórica*. Sant Carles.10-18. Consultado 13/01/2023.
- Muntada Villanueva,Anna. 2012. *Bruce Nauman*. Barcelona. Consultado 17/01/2023.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.1993. *Bruce Nauman*.Madrid. Consultado 17/01/2023
- Museo Nacional d' Art de Catalunya de Barcelona. Consultado 07/06/2023. <https://www.museunacional.cat>
- Nouvel, Jean, y Baudrillard. 2002. *Los Objetos Singulares: Arquitectura y Filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Consultado 13/11/2022.
- Orban Levi, Silvana. 1980. *Leonardo da Vinci*. Madrid:Editorial Debate. Consultado 22/12/2022.
- Papafava, Francesco. 1933. *Vaticano*. Edizioni Musei Vaticani. Consultado 08/01/2023.
- Prieto, Laura, Marco Aurelio, y Don Gummer. 2015. “¿Ariadna o Cleopatra?” *La guía de Historia del Arte*.Consultado 12/01/2023. <https://arte.laguia2000.com/escultura/ariadna-o-cleopatra>
- Rasmussen, Steen Eiler. 2004. *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté. Consultado09/01/2023
- Rasmussen, Steen Eiler. 2014. *Ciudades y Edificios*. Barcelona: Editorial Reverté. Consultado10/01/2023.
- Ricoeur, Paúl. 1990. “La analogía del sueño” en *Freud: una interpretación de la cultura*.137-150. París: Proyecto Baktún. Consultado 25/01/2023
- Sajic, Adrijana. 2007. “The Exhibition as a Mean to Protect and Promote the Bauhaus Educational Model” in *The Bauhaus 1919-1928 at the Museum of Modern Art, N.Y., 1938; the Bauhaus as an Educational Model in the United States*. 26-52. New York. Consultado 28/12/2022.
- Sarina Roma, Billy Sorrentino. 2017. *Abstract: Arquitectura Bjarke Ingels*. Netflix. Consultado 14/12/2022.
- Schwarz, Arturo. 1997. “I paint what cannot be photographed” in *Man Ray: The Rigour of Imagination*. USA: Rizzoli. Consultado 15/01/2023
- Tamayo. 2019. *El método paranoico crítico de Dali*. Consultado 15/01/2023. <https://www.ttamayo.com/2019/07/el-metodo-paranoico-critico-de-dali/>
- Tiedemann, Rolf.2005. “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” En *Libro de los Pasajes*. 459-490. Ediciones Akal. Consultado 23/01/2023.
- Til, Michel. 2013. *Man Ray / Paul Eluard - Les Mains libres - 1937 - Le dessin «Les mains libres»*. Lettres volées. [https://lettresvolees.fr/eluard/mains\\_libres.html](https://lettresvolees.fr/eluard/mains_libres.html) Consultado 12/05/2022.
- Trolle, Linnet Jeppe. 2011. *Money Can't Buy Me Hygge: Danish Middle-Class Consumption, Egalitarianism, and the Sanctity of Inner Space*. The International Journal of Anthropology Vol. 55, No. 2. 21-44. Denmark: Berghahn Books. Consultado 13/01/2023

- Trucco, Matias. 2010. *¿Qué es el despertar? indagaciones sobre los límites del dormir y la vigilia desde Sigmund Freud*. Consultado 03/11/2022
- Vejre, Henrik. 2017. *A century of planning of green space in metropolitan Copenhagen*. Copenhagen. Consultado 14/1/2022
- Wiki Art. "Enciclopedia de artes visuales". George Brassai. Consultado 10/02/2023. <https://www.wikiart.org/es/brassai>
- WSP. "DR Koncerthus". Consultado 12/02/2023 <https://www.wsp.com/da-dk/projekter/dr-koncerthuset>.
50. *Copenhagen*. Consultado 10/01/2023.
- Kythor, Ellen. 2020. "Stereotypes in and of Scandinavia." In *Introduction to Nordic Cultures*, edited by Annika Lindskog and Jakob Stougaard-Nielsen, 210-214. UCL Press. Consultado 27/11/2022.
- María, José. 2017. *El sueño de Ariadna en la galería Uffizi*. Diario del Aire. Consultado 25/01/2023. <https://www.diariodelaire.com/2017/03/el-sueno-de-ariadna-en-la-galeria-uffizi.html>.
- Martínez Pérez, Javier. 2016. *El vaciado del natural vida, muerte y aura en la escultura*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Consultado 30/01/2023.
- Molina Risueño, Carmen. 2021. *El vínculo entre el arte y los sueños desde la práctica pictórica*. Sant Carles. 10-18. Consultado 13/01/2023.
- Muntada Villanueva, Anna. 2012. *Bruce Nauman*. Barcelona. Consultado 17/01/2023.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1993. *Bruce Nauman*. Madrid. Consultado 17/01/2023.
- Museo Nacional d' Art de Catalunya de Barcelona. Consultado 07/06/2023. <https://www.museunacional.cat>
- Nouvel, Jean, y Baudrillard. 2002. *Los Objetos Singulares: Arquitectura y Filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Consultado 13/11/2022
- Orban Levi, Silvana. 1980. *Leonardo da Vinci*. Madrid: Editorial Debate. Consultado 22/12/2022
- Papafava, Francesco. 1933. *Vaticano*. Edizioni Musei Vaticani. Consultado 08/01/2023
- Prieto, Laura, Marco Aurelio, y Don Gummer. 2015. "¿Ariadna o Cleopatra?" *La guía de Historia del Arte*. Consultado 12/01/2023. <https://arte.laguia2000.com/escultura/ariadna-o-cleopatra>.
- Rasmussen, Steen Eiler. 2004. *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté. Consultado 09/01/2023.
- Rasmussen, Steen Eiler. 2014. *Ciudades y Edificios*. Barcelona: Editorial Reverté. Consultado 10/01/2023
- Ricoeur, Paúl. 1990. "La analogía del sueño" en *Freud: una interpretación de la cultura*. 137-150. París: Proyecto Baktún. Consultado 25/01/2023.
- Sajic, Adrijana. 2007. "The Exhibition as a Mean to Protect and Promote the Bauhaus Educational Model" in *The Bauhaus 1919-1928 at the Museum of Modern Art, N.Y.*,



- 1938; *the Bauhaus as an Educational Model in the United States*.26-52. New York. Consultado 28/12/2022.
- Sarina Roma, Billy Sorrentino. 2017. *Abstract:Arquitectura Bjarke Ingels*. Netflix. Consultado 14/12/2022.
- Schwarz, Arturo.1997." I paint what cannot be photographed" in *Man Ray: The Rigour of Imagination*.USA: Rizzoli. Consultado 15/01/2023.
- Tamayo. 2019. *El método paranoico crítico de Dalí*. Consultado 15/01/2023.<https://www.ttamayo.com/2019/07/el-metodo-paranoico-critico-de-dali/>
- Tiedemann, Rolf.2005. "Teoría del conocimiento, teoría del progreso" En *Libro de los Pasajes*. 459-490. Ediciones Akal. Consultado 23/01/2023
- Til, Michel. 2013. *Man Ray / Paul Eluard - Les Mains libres - 1937 - Le dessin «Les mains libres»*. Lettres volées. [https://lettresvolees.fr/eluard/mains\\_libres.html](https://lettresvolees.fr/eluard/mains_libres.html). Consultado 12/05/2022
- Trolle, Linnet Jeppe. 2011. *Money Can't Buy Me Hygge: Danish Middle-Class Consumption, Egalitarianism, and the Sanctity of Inner Space*. The International Journal of Anthropology Vol. 55, No. 2. 21-44. Denmark: Berghahn Books. Consultado 13/01/2023
- Trucco, Matias. 2010. *¿Qué es el despertar? indagaciones sobre los límites del dormir y la vigilia desde Sigmund Freud*. Consultado 03/11/2022
- Vejre, Henrik. 2017. *A century of planning of green space in metropolitan Copenhagen*. Copenhagen.Consultado 14/1/2022.
- Wiki Art. " Enciclopedia de artes visuales".George Brassai. Consultado 10/02/2023.<https://www.wikiart.org/es/brassai>
- WSP. "DR Koncerthus". Consultado12/02/2023 <https://www.wsp.com/da-dk/projekter/dr-koncerthuset>

**Marina Tejonero Valenzuela**. Estudiante de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.



# CARÁCTER Y COMPOSICIÓN DE LUGAR EN LA ARQUITECTURA DE LUCIANO KULCZEWSKI. CONJUNTOS RESIDENCIALES DE PROVIDENCIA, SANTIAGO DE CHILE (1929-1935)

RONALD HARRIS DIEZ \*, DANIEL GONZÁLEZ ERICES\*\* E

IGNACIO VERAGUAS CARIPAN\*\*\*

\* Universidad de Chile, Departamento de Arquitectura, Facultad de Arquitectura y urbanismo

\*\* Universidad Adolfo Ibáñez, Departamento de Historia y Ciencias Sociales, Facultad de Artes Liberales

\*\*\* Universidad de Chile, Magíster en Teoría e Historia del arte, Facultad de Artes

Santiago de Chile, Chile

\* *rharris@uchilefau.cl*, \*\* *daniel.gonzalez@uai.cl* e \*\*\* *ijveraguas@gmail.com*

## RESUMEN

Este texto aborda dos conjuntos habitacionales inéditos para la historiografía oficial, realizados por el destacado arquitecto Luciano Kulczewski entre 1929 y 1935 en la comuna de Providencia, Santiago de Chile, barrio que para aquella época ya evidenciaba las primeras propuestas urbanas modernas inspiradas en el concepto de barrio-jardín. Junto con darlos a conocer, no solo se busca realzar sus méritos arquitectónicos, directamente relacionados con la sensibilidad estética de su creador, sino que también reconocer cómo éstos reflejan los complejos procesos socioculturales por los que entonces atravesaba el país, tanto desde el rol que debió asumir el Estado en tanto responsable de promulgar las leyes que permitieron gestar estos conjuntos, como el que le correspondió ejercer a las comunidades con el fin de lograr el anhelado sueño de la casa propia. Este artículo

centra su atención en la dimensión habitacional de estos espacios, en la medida que Kulczewski habría puesto particular esmero en aquellos aspectos del diseño arquitectónico y urbanístico que favorecieran, por parte de sus usuarios, una proyección sentimental, logrando con ello que estos conjuntos fueran recepcionados como 'lugares'. Así, el cuidadoso manejo de la capacidad expresiva, o 'carácter' (Rowe 1980), tanto de las residencias como del conjunto en su totalidad, resulta inevitable.

**Palabras clave:** Luciano Kulczewski, conjunto habitacional, lugar, carácter, historia de la arquitectura

## ABSTRACT

This paper addresses two housing complexes ignored by the official historiography, carried out by the prominent architect Luciano Kul-

zewski between 1929 and 1935 in Providencia, Santiago de Chile, neighbourhood that already had showed the first modern urban proposals inspired by the garden-city concept. Along with making them known, this article does not only seek to enhance its architectural merits, directly related to its creator's aesthetic sensitivity, but also recognizing how these houses reflect the intricated socio-cultural processes experimented by the country, regarding both the role assumed by the State as responsible for promulgating the laws that allowed the complexes' construction, and the communities' role in order to achieve the cherished dream of owning a house. This writing focuses on these spaces' dwelling dimension, considering that Kulczewski would have put particular care in architectural and urban design aiming to favour in their users a sentimental projection and achieving the understanding of their houses as 'places'. Thus, the careful management of expressive capacity, or 'character' (Rowe 1980), in both the residences and the complexes, is unavoidable.

**Key words: Luciano Kulczewski, Housing Complex, Place, Character, Architecture History**

## RESUMO

Este texto trata de dois conjuntos habitacionais inéditos para a historiografia oficial, executados pelo destacado arquiteto Luciano Kulczewski entre 1929 e 1935 no bairro de Providencia, Santiago do Chile, bairro que na época já evidenciava as primeiras propostas urbanas modernas inspiradas em o conceito de bairro jardim. Para além de os dar a conhecer, pretende-se não só valorizar os seus méritos arquitetônicos, diretamente relacionados com a sensibilidade estética do seu criador, mas também reconhecer como refletem os complexos processos socioculturais que o país atravessava à época, tanto do papel que assume o Estado como responsável por promulgar as leis que permitiram o desenvolvimento desses grupos, como o que as comunidades exerceram para realizar o tão almejado sonho da casa própria. Este artigo centra a sua atenção na dimensão habitacional destes espaços, na medida em que Kulczewski teria dado especial atenção àqueles aspectos de desenho arquitetônico e urbano que favorecessem, por parte dos seus utilizadores, uma projeção sentimental, conseguindo assim que estes conjuntos foram recebidos como 'lugares'. Assim, a gestão cuidadosa da capacidade expressiva, ou 'caráter' (Rowe 1980), tanto das residências como do conjunto como um todo, é inevitável.

**Palavras-chave: Luciano Kulczewski, conjunto habitacional, lugar, caráter, história da arquitetura**

## 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

La obra del arquitecto chileno Luciano Kulczewski García (1896-1972) no puede ser desentendida de los fenómenos y discusiones que particularizaron los inicios del siglo XX. Su obra se encuentra impregnada por las problemáticas que acosaron a la sociedad chilena en el momento en que el Estado se despojaba de su cualidad germinal y asumía, en cambio, el rol

que la modernidad le atribuía en propiedad. En este contexto, la naciente clase media asomaba como un actor relevante en los futuros procesos que atravesaría el país. Entre la oligarquía aristocrática, que había dominado la escena política, y las luchas proletarias que marcaron el despuntar del siglo pasado, los estratos intermedios se ocuparon, junto con otras tareas, de construir un espacio identitario propio. En este contexto, la intervención de Kulczewski no



<sup>1</sup> El presente artículo fue realizado en el marco de una investigación FONDECYT de iniciación, convocatoria 2018, n.º 11180495: *La vivienda colectiva en Santiago durante la primera mitad del siglo XX: pluralidad y singularidad en la obra de Luciano Kulczewski (1922-1956)*, del cual el autor principal es investigador responsable. Se agradece a la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile por el financiamiento otorgado. Se reconoce también la ayuda y el apoyo prestado por el arquitecto Raúl Pacheco Aravena.

fue solo novedosa, sino también indeleble. Con el propósito de reconocer sus estrategias arquitectónicas, este artículo aborda dos conjuntos habitacionales emplazados en la entonces naciente comuna de Providencia, destinados a adquirentes vinculados mayoritariamente al ámbito de los empleados públicos y privados.

Se trata de la Población Cooperativa Arturo Prat de Empleados Emilio Delporte (1929) y de la Población Caja Nacional de Ahorros (ca. 1930-1935)<sup>2</sup>, conjuntos que han permanecido ignorados hasta hace algunos años por la historiografía oficial<sup>3</sup>.

Una vez establecida la relevancia y la dinámica de los conjuntos residenciales, se plantea un acercamiento a las propuestas y a la estética de Kulczewski en la cercanía y revisión que produce con teorías arquitectónicas de origen decimonónico, especialmente con respecto a la noción de lugar y carácter, como asimismo a la potencia expresiva de un edificio. La idea de carácter es huidiza en términos semánticos y no se encuentra exenta de polémicas, volveremos sobre dicha discusión a partir del ensayo de Colin Rowe que trata sobre sus derivas conceptuales en el contexto inglés. Entre los planteamientos de Kulczewski que pueden ser leídos como un ejercicio que apunta a dotar de carácter a los conjuntos habitacionales, se advierte su preocupación por una cuidada configuración del espacio, el reconocimiento de los habitantes como pertenecientes al lugar construido y la atribución de un rol estético y político al manejo ornamental.

Desde finales del siglo XIX, el desarrollo industrial de la capital del país atrajo a una voluminosa población que, en búsqueda de la promesa de un trabajo, abandonaba las desmercedas zonas rurales. Consecuencia de ello, es que nace la inquietud por desarrollar políticas públicas de planificación urbanas y promover

la construcción de viviendas económicas, tanto por parte de particulares como por parte del Estado. La primera normativa a este respecto, la ley de Habitaciones Obreras de 1906, inserta en un marco de mejoras higienistas, buscó mejorar las condiciones de vidas de los más desposeídos y promover la demolición de viviendas insalubres para ser reemplazadas por nuevas y modernas residencias. Dado que el déficit habitacional aumentaba, acentuado por la crisis económica producto de la Primera Guerra Mundial, en 1925 se promulgó el Decreto Ley de Habitaciones Baratas, que buscó incentivar la unión de la administración pública con los privados para lograr sortear este desafío.

El decreto ley de 1925 potenció el rol de las cajas y cooperativas. En efecto, numerosos conjuntos habitacionales lograron materializarse gracias a la labor de las cajas de previsión, tanto de empleados estatales como de empleados particulares o de las Fuerzas Armadas. Estas instituciones adquirirían y contrataban profesionales para que llevaran a cabo los loteos y construyeran las viviendas para sus asociados<sup>4</sup>. Sobre el rol fundamental de estas organizaciones, bajo cuya tutela se construyeron más de seis mil casas en todo el país, Hidalgo señala: “Las cooperativas de vivienda son por primera vez puestas en un sitio importante para resolver el déficit de residencias, el aporte que podían realizar las sociedades de empleados y trabajadores para solucionar su respectiva falta de habitaciones fue considerado como uno de los puntos fundamentales de la ley” (2005, 121).

La selección de los casos de estudio, a partir de lo expuesto, no pretende tan solo rea-

**2** Un tercer conjunto llevado a cabo por el arquitecto en dicha comuna, es la población Comunidad Keller, ca. 1930, ampliamente estudiada por autores como Palmer (1984) y Riquelme (1996).

**3** Para más información sobre este tema, ver Harris (2014).

**4** Estas instituciones también podían prestar dinero a sus afiliados para que ellos gestaran la ejecución o compra de un bien inmueble.

lizar un rescate patrimonial, sino que situar la perspectiva existencial del habitar evidente entre los planteamientos y decisiones del arquitecto y el ambiente sociopolítico al que responden dichas construcciones. Los conjuntos residenciales son ejemplos elocuentes del impacto de las normativas estatales ya mencionadas, las que, durante la primera parte del siglo XX, buscaron promover la gestión privada tendiente a la construcción de viviendas de menor costo para las clases trabajadoras<sup>5</sup>. Si bien la realización de conjuntos habitacionales es algo transversal a toda la carrera profesional de Kulczewski, estas dos poblaciones<sup>6</sup> se inscriben dentro de un *corpus* que se inicia con el conjunto de viviendas de Calle Santo Domingo en el Barrio Yungay, llevado a cabo en 1922, y que concluye con el conjunto de viviendas en la comuna de Vitacura de 1956. En este sentido, corresponden a dos poblaciones instaladas en la medianía de la producción del arquitecto, la etapa más productiva de su carrera, gracias al prestigio obtenido por una serie de obras ponderadas como sus trabajos más relevantes y reconocidos<sup>7</sup>.

**5** Nombre habitual con el que se definía en la época a las viviendas económicas o mínimas (Aguirre 2004, 65).

**6** Entenderemos en el contexto de este trabajo el término población como sinónimo de barrio urbano (De Ramon 1985, 215), conjunto habitacional o conjunto residencial. Para evitar posibles ambigüedades respecto de la definición de 'conjunto residencial', se entenderá por tales, a "un conjunto de viviendas concebidas dentro de un concepto integral, generalmente aprobado como un único proyecto o programa por la autoridad pública pertinente" (*Glosario...*). Se ha adoptado esta descripción, dado que no existe una definición oficial en relación a este concepto que corresponda a un documento legal, ya sea Decreto, Ordenanza, Circular u otra, por parte del Ministerio de Vivienda y Urbanismo del Gobierno de Chile (MINVU).

**7** Entre las que destacaban las distintas obras llevadas a cabo en el cerro San Cristóbal a partir de 1921, las residencias que hoy son sede de Colegio de Arquitectos

## 2. LA COMUNA DE PROVIDENCIA

El marco geográfico en que se inscriben los conjuntos de Luciano Kulczewski corresponde a la actual comuna de Providencia, cuyos orígenes se remontan a las urbanizaciones acometidas por privados desde finales del siglo XIX en los campos agrícolas emplazados al oriente de la capital<sup>8</sup>. La parcelación realizada en 1895, conocida como 'Nueva Población de la Providencia'<sup>9</sup>, fue pionera al respecto, como explicita Bannen: "el proyecto es un temprano exponente de la transmisión de modelos de ciudad, como la ciudad-jardín o la ciudad lineal, en desarrollo casi en paralelo al desplegado en sus países originales" (2017, 34). Organizada en torno a una vía central que corría en el sentido norte-sur, era el resultado del límite de encuentro de dos grandes chacras preexistentes, "Lo Bravo al oriente y la antigua chacra de doña Matilde Salamanca al poniente" (Palmer 1987, 14). En torno a este camino, que posteriormente recibió el nombre de avenida Pedro de Valdivia, se dispondrían los 147 lotes que componían esta primera urbanización (Recabarren 2008). Estas, así como otras urbanizaciones precursoras<sup>10</sup>, estaban destina-

de Chile (1922-1925), su casa-taller en calle Estados Unidos (1924-1926) y los 'rascacielos' de calle Merced n.º 84 (1928) y n.º 268 (1929).

**8** La actual avenida Vicuña Mackenna, que sigue siendo el linde poniente de dicha comuna, era por entonces parte del 'camino de cintura', o límite que para la capital había fijado en 1872, el intendente homónimo.

**9** La población Providencia fue realizada por una sociedad privada cuyos directores eran Joaquín Fernández, presidente, y David Frías, vicepresidente (Valenzuela 1996, 34).

**10** En algunas ocasiones se realizaron urbanizaciones que usaron como eje estructurador antiguas calzadas que comunicaban Santiago con pueblos aledaños. El caso más conocido es el de la parcelación realizada en

das a las clases adineradas que buscaban construir una 'segunda vivienda' no muy lejos del centro de la capital, permitiéndoles disfrutar de las ventajas de la vida campestre. De ahí que en estas amplias 'quintas' sus propietarios dispusieran la construcción de lujosas 'villas' y 'chalet', como se denominaba en aquella época a las residencias suburbanas, diseñadas por afamados arquitectos.<sup>11</sup>

Burmeister, en su seminario centrado en la figura de Luciano Kulczewski, menciona dos obras realizadas por el arquitecto en la urbanización de avenida Pedro de Valdivia. Estas corresponderían a una vivienda emplazada en el n.º 650 y a la villa 'Ensueño' ubicada en la esquina con avenida Providencia (s.p.). Ambas edificaciones, hoy demolidas, no han podido ser identificadas, por su construcción con seguridad no fue antes de la década de 1930.

Como se ha mencionado, estas gestiones urbanísticas son de temprana data en relación con el ordenamiento político que dio origen a la comuna de Providencia. En estricto rigor los terrenos emplazados al oriente de la capital, que se extendían hasta los faldeos de la cordillera de Los Andes, adquirieron autonomía administrativa respecto de la capital, gracias a la promulgación el 22 de diciembre 1891 del decreto denominado 'ley de comuna autónoma'. Es por ello que solo entonces estas tierras del valle de Santiago,

---

torno a la actual avenida Macul, por José Pedro Alessandri en 1910, en torno al camino que atravesaba la chacra Santa Julia de su propiedad y que comunicaba el pueblo rural de Macul, por el sur, con la actual plaza Ñuñoa, por el norte.

**11** Destacado ejemplo de este tipo de residencias, que aún se mantiene en pie, es el pintoresco Palacio Falabella, llevado a cabo en 1924 por el arquitecto italiano Guillermo Mancelli en estilo neorrenacentista italiano, hoy sede de la Municipalidad de Providencia. Este edificio ostenta la categoría de Monumento Nacional desde 1998.

que prontamente comenzarían a subdividirse para dar orígenes a nuevos barrios, pasaron a configurar administrativamente la comuna de Ñuñoa (Echaiz 2017). Esta ley fue el medio legal que permitió formalizar las urbanizaciones de la periferia de la ciudad, mientras que la Municipalidad de Santiago solo conservó su autoridad sobre el espacio urbano consolidado.

Debido a su enorme extensión, Ñuñoa estaba conformada por una serie de subdelegaciones entre las que se encontraba Providencia, nombre por el que se conocía al caserío en torno al camino que, discurriendo aledaño al río Mapocho, cumplía la función de unir Santiago con Las Condes. No será hasta el 25 de febrero de 1894 que Providencia adquirirá autonomía como comuna (Fig. 1).

Establecidos los límites físicos y la normativa reguladora que pasaron a definir las nuevas comunas, los especuladores inmobiliarios comenzaron a interesarse por atraer, pese al disgusto de la elite terrateniente que buscaba resguardar su entorno privilegiado<sup>12</sup>, a estratos sociales de menor poder adquisitivo. Si bien estos últimos se encontraban en pleno proceso de asunción al poder político, buscaban en aquel momento nuevos emplazamientos donde vivir debido al creciente valor de los arriendos y, en general, por el alto costo de la vida en el centro de la capital.

La estrategia empleada para ofrecer terrenos a menor valor fue concebir un nuevo tipo de ordenamiento urbanístico —por lo demás, muy característico en las primeras décadas del siglo XX—, que consistía en lotear parcelas, de forma tal que los conjuntos de viviendas y sus calles resultantes se insertaban en la red de

---

**12** Para más información sobre este tema ver: Recabarren (2008).



enormes manzanas que se habían configurado a partir de la definición de las grandes vías de la futura comuna de Providencia<sup>13</sup>. De esta manera, otros estratos sociales accedieron a vivir y a disfrutar de las tan anheladas ventajas que ofrecía la vida campestre, como un verdadero 'paraíso perdido'. Armando de Ramón establece que esta era una aspiración fuertemente fijada en el contexto de los habitantes de la capital:

*Siempre la periferia semirrural había estado presente en la ciudad [...] a causa de la afición de los santiaguinos por los paseos de campo a ciertos lugares de los alrededores adonde se podía oír música, beber y comer. [...] Por tanto, se trataba de zonas rurales muy conocidas por los santiaguinos, lugares que se "recomendaban solos", por lo que la invitación a vivir en ellos, si se daban las facilidades de urbanización y comunicación, tenía muy pocas*

**13** Para más información sobre este tema ver: Palmer (1984).

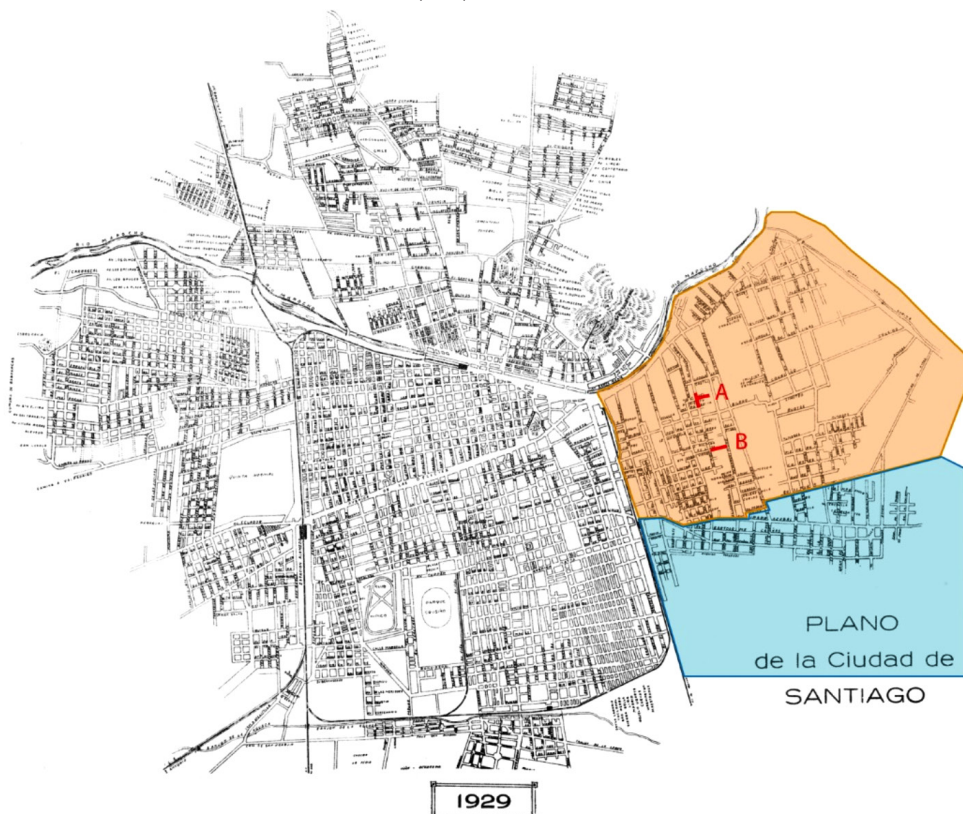


Fig. 1 Plano de Santiago del año 1929: Comuna de Providencia (color naranja), Comuna de Ñuñoa (color celeste), Población Caja Nacional de Ahorros (A) y Población Cooperativa Arturo Prat de Empleados Emilio Delporte (B); (fuente: autor desconocido, intervenido por el autor).

*posibilidades de ser rechazada. Sin duda que esta consideración es una de las explicaciones del porqué fueron, precisamente esos lugares, los preferidos por las familias de clase media para trasladar su residencia cuando comenzaron a buscar un nuevo lugar para vivir (1992, 227).*

Estas iniciativas urbanísticas publicitaban sus condiciones 'higiénicas' y la posibilidad de disfrutar de un 'aire limpio', junto con la promesa de abaratar el costo de la vida, puesto que los alimentos podían obtenerse directamente de las chacras circundantes. Junto con este marco gubernamental es necesario considerar otras voces que contribuyeron a la proyección moderna de Santiago. Si bien a finales del siglo XIX las ansias modernizadoras de la ciudad se encuentran entre las preocupaciones de Benjamín Vicuña Mackenna, es recién a partir de 1928, con la visita del urbanista vienés Karl Brunner, que la construcción de una ciudad moderna toma acciones concretas<sup>14</sup>.

Frente a este nuevo panorama, no es de extrañar que para estas urbanizaciones se hubiese adoptado el modelo de ciudad-jardín, dejando atrás el concepto de ciudad tradicional que caracterizaba el casco antiguo de la capital. Así, el concepto de calle-corredor, delineado por construcciones de fachada continua sin antejardín, sería reemplazado por pequeñas y discretas calles interiores, que, insertándose en las manzanas, tal cual se ha mencionado, daban acceso a casas pabellón rodeadas de jardín<sup>15</sup>. Al respecto, destaca Palmer:

<sup>14</sup> Para más información sobre este tema ver: Bannen y Silva (2016).

<sup>15</sup> Un completo estudio de estos primeros barrios-jardín de la Comuna de Providencia se pueden apreciar en Palmer (1984).

*En grandes manzanas se insertan entre los años 20 y 30 las poblaciones de Empleados o de Fuerzas Armadas y Carabineros, con un trazado de calles, división predial y construcción unitaria, con una escala urbana y arquitectónica más pequeña que la de su entorno de villas, casas quintas y chacras (1984, 17).*

La autora indica que aun cuando los barrios jardín se establecieron en Providencia a partir de 1915, las teorías sobre esta idea de ciudad ya habían sido divulgadas en décadas precedentes y por lo tanto conocidas por los próceres de la arquitectura chilena. Publicaciones que daban a conocer las ciudades jardín construidas en Europa y estados Unidos existían en las bibliotecas personales de Josué Smith Solar, Ricardo Larraín Bravo y Alberto Cruz Montt, entre otros. La temprana realización de la Población de la Caja de Ahorros de los Empleados Públicos<sup>16</sup>, llevada a cabo también en 1915, da cuenta de que este conocimiento estaba arraigado entre los profesionales nacionales.

De Ramón sostiene que Providencia adoptó estas propuestas a partir de ejemplos británicos, aspecto que repercutía incluso en la designación con que se promovían estas viviendas de aspecto acogedor: *bungalows* (1992, 252). A pesar de la afectación en el uso de este término, en él estaban implícitos ciertos valores aspiracionales que la publicidad buscaba resaltar. *Bungalow*, bungaló en castellano, es un término anglo-guyaratí asociado a las construcciones de madera 'al estilo de bengala', pero que en su uso inglés aludía a una vivienda tipo pabellón, de

<sup>16</sup> Según Palmer, esta es la primera población de casa aisladas con jardín, si bien ésta se estructuraba en torno a una vía existente calle Miguel Claro, entre las actuales Calles Cano y Aponte y Valenzuela Castillo (1984, 7).

descanso y relajo, de un solo piso, con amplios ventanales, rodeada de naturaleza, muchas veces antecedida de un porche.

### 3. POBLACIÓN COOPERATIVA ARTURO PRAT DE EMPLEADOS EMILIO DELPORTE (1929)

Este conjunto, el primero realizado en Providencia por Kulczewski, es a su vez también el primero que concreta vinculado a una cooperativa de viviendas. Sus conjuntos residenciales previos habían sido encargos privados o relacionados con el mundo de las fuerzas armadas y policiales. En ese orden, la Población Cooperativa Arturo Prat es un pertinente ejemplo de la aplicación de la antes mencionada ley de “habitaciones baratas”, ya que se trata de una realización materializada gracias al aporte de los afiliados a la cooperativa denominada ‘Arturo Prat’. Esta cooperativa de vivienda estaba conformada por empleados de la casa comercial Emilio Delporste (tienda especializada en la venta de telas y ropa fina, fundada por el migrante belga Emile Delporste Braham), emplazada en la esquina de calles Bandera y Rosas<sup>17</sup>, esto es, en pleno corazón del barrio comercial en torno a la Estación Mapocho, sector pericéntrico de la capital.

Del loteo original, solo ha llegado a nuestros días media docena de planos pertenecientes al Archivo Técnico de Aguas Andinas, uno de los cuales corresponde a la planimetría del loteo (n.º 17102), con fecha 25 de junio de

<sup>17</sup> Se trata de un imponente edificio academicista, ubicado en calle Bandera n.º 693, levantado en 1923 por el arquitecto Jorge Laclote.

1929, y que lleva las rúbricas de Kulczewski<sup>18</sup> y también del ‘jerente’ señor J. Lazcano, quien, se infiere, oficiaba como representante legal de la cooperativa. Es gracias a este documento que es dable afirmar que, originalmente, estaba conformado por 39 casas (Fig. 2).

Esta agrupación de viviendas se insertaba en la gran manzana que, *grosso modo*, quedaba configurada por las avenidas Manuel Montt, por el suroriente; Francisco Bilbao, por el nororiente; y Miguel Claro, por el norponiente, que aún no desembocaba en la avenida Irrazaval, vía que corría por el surponiente. Los lotes se organizaban enfrentando las avenidas Miguel Claro (sitios 1 y 2) y Manuel Montt (sitios del 18 al 24), y como calles interiores estaban las actuales Emilio Delporste<sup>19</sup> (sitios del 3 al 17 acera norponiente, y del 31 al 39 acera suroriente), y Manuel Antonio Maira (sitios 25 al 28 acera norponiente), la cual era por aquel entonces un derrotero sin salida al que se accedía por Miguel Claro<sup>20</sup>.

En la actualidad se hace difícil constatar cabalmente cuánto del proyecto original se llevó a cabo, ya que muchas de las residencias han sido alteradas hasta hacerlas irreconocibles, cuando no demolidas, como ocurre con aquellas que enfrentan las grandes avenidas que delimitan el conjunto por el oriente y por

<sup>18</sup> La firma va acompañada de la dirección comercial Estados Unidos n.º 203, que corresponde a su taller de arquitectura emplazado en los bajos de su residencia familiar, levantada a partir de 1924.

<sup>19</sup> Si bien el plano de loteo bautiza esta calle con el nombre de Emilio Delporste, inscripciones realizadas a mano alzada sobre el dibujo la denominan alternativamente como Arturo Alessandri o Población Prat (plano n.º 17102 del Archivo Técnico de Aguas Andinas, con fecha 25 de junio de 1929).

<sup>20</sup> Esta calle no confluirá a avenida Manuel Montt hasta inicios de la década del 1960.

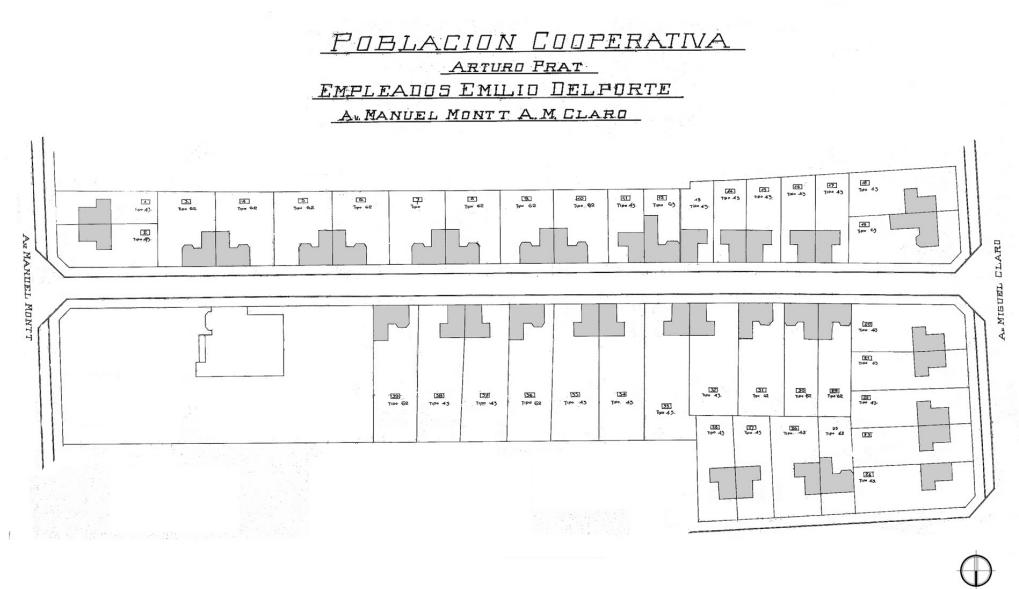


Fig. 2 Población Cooperativa Arturo Prat de Empleados Emilio Delporte, 1929, Santiago de Chile. Vista general calle Emilio Delporte y plano de loteo (fuente: Archivo Técnico de Aguas Andinas; intervenido por el autor).

el poniente<sup>21</sup>. Por otro lado, no se han encontrado documentos originales que aporten información respecto de la extensión y límites del predio original, que dio origen al conjunto en estudio.

En el plano del loteo original figura como propietario del sitio Ricardo Ahumada<sup>22</sup>, quien se reservó un amplio terreno en la esquina de Manuel Montt y Emilio Delporte, "en donde se emplazaba su residencia (de arquitecto desconocido)". En el año 1979, el terreno es adquirido por la imprenta Artes y Letras (actual Ograma), entidad que la demuele para construir sus dependencias y bodegas, situadas en ese lugar hasta la actualidad.

Las viviendas del conjunto, construidas en albañilería reforzada, fueron llevadas a cabo por la empresa de ingenieros Beaumont y Díaz Ltda. Ampliamente conocida en su época, esta constructora ya había materializado otros proyectos del arquitecto, entre los que se reconocen la Población para Suboficiales de la Escuela de Aplicación de Caballería (1926-1928) y la Población para Suboficiales del Regimiento Tacna N.º 1 (1927-1928).

En este conjunto, Kulczewski deja de lado, por primera vez, la realización de viviendas de fachada continua para abocarse a construcciones de casas adosadas a una sola medianera. Esta solución semeja ser una ex-

periencia intermedia antes de abocarse, en poblaciones posteriores, al desarrollo de una casa aislada tipo 'pabellón' que, rodeada de áreas verdes, parecía ser la propuesta tipológica que mejor encarnaba el concepto de barrio-jardín. Con todo, liberar uno de los costados permitirá que el jardín se comunique directamente con la calle, haciendo factible, eventualmente, el acceso de 'coches'.

El arquitecto trabajó con tres modelos de viviendas de un piso, bautizadas tipo '43' (de las cuales hay 23 casas, proyectada para albergar 4 residentes, y que constaba de 2 recintos, más cocina y baño), '62' (14 casas, pensadas para 6 residentes, 3 recintos más cocina y baño con tina) y '63' (2 casas, 6 residentes por cada una, 4 recintos más cocina y baño con tina)<sup>23</sup>, cuya denominación correspondería al metraje de la vivienda. De esta manera, el conjunto en su totalidad equivale a 1.983 metros cuadrados construidos para un estimado de 188 habitantes.

La variedad tipológica, junto con ofrecer distintas alternativas de solución habitacional a los socios de la cooperativa, le permitió al arquitecto resolver con propiedad los diferentes metrajes y configuraciones de los solares. Los tres tipos se articulaban en función de dos crujeas dispuestas en forma de "L" —una que se desarrollaba paralela a la calle, mientras que la otra lo hacía perpendicularmente, adosada a una de las medianeras—, de modo que las casas siempre están pareadas de a dos. Solo en los terrenos de mayor profundidad la vivienda se

**21** A modo de ejemplo, es posible deducir a partir del estudio realizado por Palmer (1984) del set de planos, que muestra las divisiones prediales de la comuna de Providencia, que el sitio 24 del conjunto, ubicado en la esquina de calle Miguel Claro y Manuel Antonio Maira, fue subdividido con anterioridad a 1974 en tres sitios (52-53).

**22** Sin embargo, en la página web de la municipalidad de Providencia se afirma que los terrenos donde se emplaza el loteo, corresponderían a la antigua finca del propio Emilio Delporte Braham. Se desconoce la fuente de esta aseveración.

**23** Los planos de instalaciones, si bien tiene referencia de escala (1/100), no llevan cotas, por lo que el cálculo de superficies es aproximado. Los cálculos del número de residentes están especificados en el plano de cada residencia, con el fin de dimensionar las fosas sépticas. Los recintos no llevan nombre.

distanciaba del eje del cierre, lo cual permitía que gozaran de un antejardín.

La crujía adosada, que rara vez sobrepasaba la mitad del medianero, era por lo general el eje que se respetaba en caso de que la casa se ampliara con posterioridad. Esta estrategia se empleaba de modo frecuente en conjuntos habitacionales modestos, con el fin de permitir que, de acuerdo con sus necesidades y medios, el propietario pudiera hacer crecer su residencia.

Ciertos aspectos morfológicos del conjunto podrían dar cuenta del origen europeo de esta nueva concepción de barrio. A modo de ejemplo, este sería el caso de los chaflanes, por medio de los cuales el recinto principal de las casas mayores se proyecta hacia el patio posterior, haciendo una clara alusión a los *bay-windows* ingleses. Los porches que cobijan los accesos también remitirían a estas influencias formales anglosajonas, en particular, debido al hecho de que, alejándose del vestíbulo tradicional de la ‘casa republicana’ chilena, este se proyecta hacia el espacio público en la forma de un pequeño corredor abierto (Fig. 2). Tal intención quedaría manifiesta puesto que, con la intención de destacar los accesos a nivel formal, los muros de la fachada donde se inscriben están coronados por falsos hastiales, muchos de los cuales rematan con forma de un frontón que irremediablemente los vincula a los gabletes presentes en la arquitectura inglesa de reminiscencias medievales, muy propia de los barrios-jardín de esa tradición.

#### 4. POBLACIÓN CAJA NACIONAL DE AHORROS (CA. 1930-1935)

Planos de instalaciones sanitarias preservados en el archivo técnico de Aguas Andinas dan cuenta de que en 1930 Kulczewski diseña un conjunto habitacional para la Caja Nacional de Ahorros (Fig. 3). Se trata de un grupo de nueve residencias emplazadas al interior de la manzana, definida, para el momento de su materialización, por las avenidas Manuel Montt, por el suroriente; Francisco Bilbao, por el sur poniente; y Miguel Claro, por el norponiente; mientras que la calle Valenzuela Castillo la delimitaba por el nororiente.

El carácter mediterráneo del solar —no tiene frente a ninguna de las vías antes referidas—, se resuelve por medio de otras calles interiores trazadas antes por el propio Kulczewski (Palmer 1984, 71), a saber, calle Keller, en torno a la cual se desarrolla la población homónima<sup>24</sup>, y calle Carlos Manuel Prieto (hoy Alberto Decombe), en torno a la cual se emplazaban un lote de viviendas, que también habría sido llevado a cabo por el arquitecto como lo sugieren Palmer (1987) y Harris (2014). Concerniente a ello, y pese a que las evidencias ‘formales’ parecen irrefutables, no se han encontrado documentos que lo acrediten de manera fehaciente.

Del estudio antes mencionado sobre las vías de Providencia llevado a cabo por Palmer (1984), se sigue que estas viviendas se materializaron con posterioridad a 1934, ya que la calle

<sup>24</sup> De hecho, calle Keller era una vía ciega, ya que remataba en dos cocheras que estaban adosadas a las residencias que cerraban la población, las que fueron demolidas para dar acceso al nuevo conjunto. Se desconoce cómo fue la gestión llevada a cabo por Kulczewski para materializar esta transformación urbana.

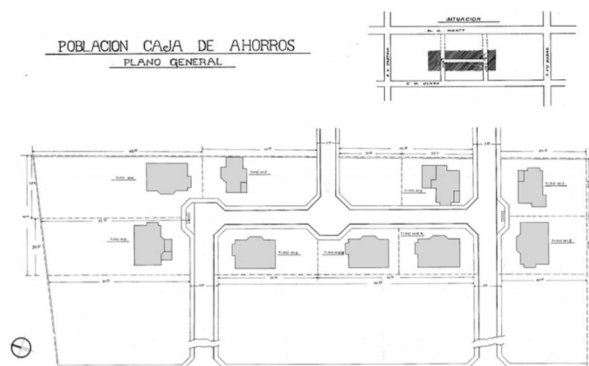


Fig. 3 Población Caja Nacional de Ahorros, ca. 1930-1935, Santiago de Chile. Vista general calle Emilio Delporte y plano de loteo (fuente: Archivo Técnico de Aguas Andinas; intervenido por el autor).

vertebradora del conjunto, Luis Barros Valdés, no figura en el plano de ese año (44); pero sí lo hace en el del año 1946. La posible fecha de su materialización parece quedar refrendada por la configuración misma del conjunto, ya que esta responde con nitidez a las instrucciones fijadas por la ordenanza, como se desprende de la afirmación de Palmer: “la idea de barrio

jardín ya aparece normalizada en la Ordenanza Local para Santiago de 1935 que establece zonas de edificación aislada con un mínimo de 8 metros de frente y de una superficie entre 150 y 300 m<sup>2</sup>” (1984, 17)<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Respecto de esta cita, Téllez en su estudio complementa la información, agregando que La Ley General de

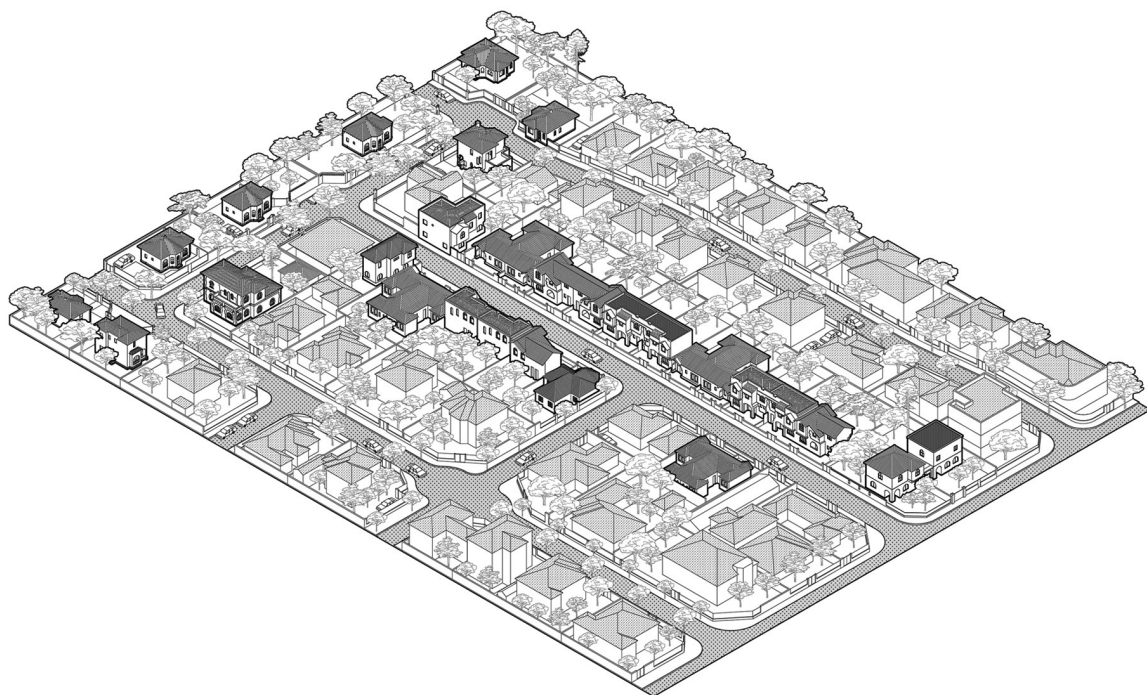


Fig. 4 Poblaciones Caja Nacional de Ahorros (superior izquierda) y Comunidad Keller (inferior derecha). Santiago de Chile. Axonométrica de los conjuntos (fuente: realización de Carla Vega Osorio).

El ancho mínimo de los solares nunca es inferior a 20 metros y el lote más pequeño corresponde a 412 m<sup>2</sup>. La amplitud del terreno, y en concordancia con las nuevas legislaciones

---

Construcciones y Urbanización de 1931 (DFL N.º 345-31) y la Ordenanza Local de Construcciones y Urbanización de la Comuna de Providencia (aprobada en 1944), fijaron finalmente las normativas para las zonas consideradas de uso "residencial exclusivo", estableciendo que los predios individuales no podían tener menos de 15 m de frente, las construcciones debían ser "rectangulares" y no podrían adosarse salvo en el caso de un pareo o por la áreas de servicio, el aislamiento con el vecino no debía ser inferior a los 3m., debía tener a lo mínimo 5 m. de antejardín, el terreno de debía tener menos de 500m<sup>2</sup>, incluso en algunos casos se prohibía incluso cualquier tipo de adosamiento (1995, 12).

urbanísticas, llevan a Kulczewski abordar como solución, por primera vez para este modelo de realizaciones, un conjunto desarrollado en su totalidad a partir del empleo de la tipología de casa-pabellón; para este caso puntual, residencias de una y dos plantas, rodeadas de jardín y construidas en albañilería reforzada (Fig. 4). La extensión del terreno y de las viviendas dan cuenta, asimismo, que este conjunto estaba objetivamente dirigido a un propietario de clase media holgada.

Poco común para la época, parece ser también el hecho de que Kulczewski en este encargo, no trabaja a partir de la habitual estrategia de emplear casas-tipo destinada a residentes



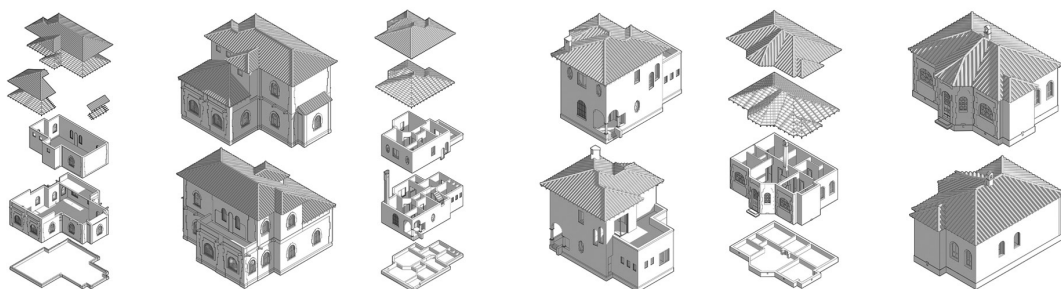


Fig. 5 Población Caja Nacional de Ahorro, axonometrías de las viviendas: tipo C calle Luis Barros Valdés 788 y tipo B calle Alberto Decombe 1155 (fuente: realización de Carla Vega Osorio).

genéricos (residentes-tipo), ya que, para efectos del conjunto en análisis, sí conoció de antemano quiénes serían los propietarios de cada una de las viviendas de este conjunto, tal como lo acreditan los planos de instalaciones del chalet donde figuran los nombres de los residentes. Así, no es extraño constatar que cada casa es diferente, entendiendo que el número de recintos, la articulación espacial entre ellos y, por ende, el metraje final de la vivienda, fueron el resultado del estrecho trabajo entre el arquitecto y el futuro propietario (Fig. 5). Consecuencia de esto sería, también, que tanto su composición volumétrica como su planimetría no parecen contemplar, a diferencia de las modestas residencias de calle Delporte, la posibilidad de ampliaciones posteriores.

El costo de ser el primer conjunto donde Kulczewski aborda la tipología de casa-pabellón se reflejaría en la configuración interior que comparten las viviendas, en cuanto se organizan en torno a un amplio espacio central de una sola altura, que si bien está caratulado como ‘living’, más bien cumpliría el rol del habitual *hall* presente en casas de tipo más señorial, donde fungía, al igual que aquí, el rol múltiple de espacio de estar, de distribución, de vestíbulo y de albergue para la chimenea principal<sup>26</sup>. La resul-

<sup>26</sup> Kulczewski había articulado varias residencias en torno a este recinto, siendo los ejemplos más destacados las dos viviendas realizadas en la Alameda de las Delicias (1922-1925), y que hoy cobijan la sede del Colegio de Arquitectos de Chile, y su propia casa-taller de calle Estados Unidos (ca. 1924-1926), en el barrio Lastarria.

tante de esta ‘experimentación’ es un espacio, desde la perspectiva de las nuevas dinámicas funcionales propuestas por la arquitectura moderna, triturado por el cruce de múltiples circulaciones y que, por otro lado, al emplazarse en el corazón de la casa, tiene pocas posibilidades de obtener luz natural, resultando, antes bien, umbroso<sup>27</sup>. Para Palmer el asunto es incontrovertible: “Si observamos las plantas de las primeras casas aisladas entre 1900 y 1920, se aprecia una inhabilidad para enfrentar la nueva situación: los 4 lados libres, los dos pisos y la escalera. Se tiende a repetir esquemas que se relacionan con la anterior situación de la casa urbana continua y en 1 piso” (1984, 18).

Es posible afirmar que la identidad y sensación de conjunto recae principalmente en este caso en el tratamiento morfológico de las unidades. Volúmenes quebrados con tratamientos de fachadas asimétricas, pesadas cubiertas de tejas articuladas en múltiples aguas y el empleo de arcos en vanos son parte de estas características compartidas que parecen emular, con decisión, elementos vinculados a la casa chilena rural del Valle Central, con sus pesados muros y grandes cubiertas (Fig. 5).

---

<sup>27</sup> En su adaptación a la arquitectura doméstica a mediados del siglo XIX —de mano de arquitectos ingleses—, este espacio poseía una de doble altura, lo que posibilitaba, en el caso de tratarse de un recinto mediterráneo, estar iluminado naturalmente, por medio de una vidriera cenital. Propuestas vinculadas a la arquitectura Art Nouveau, hacen gala de magníficas soluciones al respecto, como es el caso de la Casa Van Eetvelde (Bruselas, 1895-1897), de Victor Horta, y el Hôtel Mezzara (Paris, 1910), de Hector Guimard.

## 5. ESTRATEGIAS PARA ABORDAR LO PARTICULAR Y LO COLECTIVO

A partir del problema de la expresividad es posible establecer un diálogo trasatlántico implícito entre las estrategias arquitectónicas de Luciano Kulczewski y las concepciones discutidas y refrescadas durante el siglo XX con respecto al sentido existencial del habitar y del espacio. En específico, las nociones de carácter y lugar pueden ser identificadas con una participación directa en los conjuntos estudiados y evidenciables, principalmente, en dos aspectos: por un lado, en el fundamento político y estético del uso ornamental y la singularidad de las construcciones en el pensamiento de Kulczewski y, por otro lado, en el reconocimiento de los propios habitantes de la particularidad y relevancia de los conjuntos en que viven.

La expresión en la arquitectura de la modernidad es un asunto aún debatido. El ensayo de Colin Rowe, “Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX”, escrito entre 1953-1954, marca un hito sobre la vigencia o no de tales conceptos tanto en la práctica como en la discusión de la arquitectura moderna. En un primer momento, la noción de carácter comienza a circular en el ámbito arquitectónico francés y luego será incluido en el contexto inglés<sup>28</sup>; no obstante, desde sus inicios posee una semántica escurridiza y maleable, incluso en su auge decimonónico. De esta manera, por ejemplo, ya en el *Diccionario de arquitectura* del teórico neoclásico purista Quatremère de Quincy

---

<sup>28</sup> En el caso francés, Szambien, Werner. “Hacia una estética de la percepción. Carácter”. *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica. 1550-1800*.

(1788-1825), traducido por Fernando Aliata y Claudia Shmidt (2007), se establecen tres acepciones sobre el carácter, la monumentalidad, la originalidad y la proyección del semblante del arquitecto a su edificación. Por su parte, Rowe plantea que el carácter se presenta a grandes rasgos como “la impresión de individualidad artística y la exteriorización, simbólica o funcional, de la finalidad a la que estaba destinado” (1999, 65). En este sentido, correspondería el carácter a un efecto ineludible de cualquier hecho arquitectónico, se pretenda incluirlo o no en el proyecto de edificación; sin embargo, eso no implica, a su vez, que ese efecto no pueda ser puesto en tela de juicio. Precisamente, existe una distancia entre la permanencia de la composición y el carácter en oposición, por ejemplo, a los principios de figuras como Le Corbusier, Mies van de Roe o Gropius que establecían –en palabras de Rowe– que la “auténtica arquitectura sólo podía consistir en la racionalización de hechos objetivos” (1999, 64). Por el contrario, figuras como Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert o Fernard Léger vuelven en la búsqueda de la expresividad como un asunto, más que desplazado, irresuelto por la modernidad al primar lo funcional (Montaner, 2011).

Al sopesar el trayecto conceptual del carácter, Rowe concluye que tales nociones tienden a una “congelación crítica” al subrayar “lo particular, lo personal y lo curioso” (1999, 82). Adrian Forty discute la conclusión de Rowe al insistir en la permanencia del carácter en la arquitectura moderna y en la capacidad de un edificio de generar una “presencia” (2000, 120). Recientemente Fernando Quesada, de igual manera, critica la posición de Colin Rowe al reivindicar la veta significativa en la arquitectura, con el propósito de no reducirla en tanto

disciplina a lo estrictamente técnico (2014, 9). En esta misma exposición se evidencia el doble patrón crítico expuesto por Rowe: no suscribir con el desahucio del carácter no imposibilita la comprensión de que su concepción presenta una bifurcación en torno a corrientes que la desechan o la reivindican, o bien, simplemente constatan su pervivencia. En el caso de Kulczewski, lo relevante es que se manifiesta de forma tan ubicua como explícita.

Tal como ya se ha expuesto, la concepción de los conjuntos residenciales exigió un gran esmero por parte de Kulczewski. Por un lado, se requirió la creación de un marco físico adecuado en donde sus residentes resolvieran su vida tanto particular como colectiva y, por otro lado, se aspiraba a que estos espacios fueran percibidos como ‘lugares’.

*Quando un espacio se ha diferenciado hasta el extremo de ser reconocido inequívocamente por sus cualidades físicas y por su nombre propio, es porque se ha producido una proyección sentimental por parte del ocupante o el espectador que lo reconoce y lo nombre para distinguirlo de otros; entonces, ese espacio toma, con propiedad, el calificativo de lugar (Maderuelo 2008, 17).*

Al seguir esta lógica, inscrita en el sentido existencial del espacio, es pertinente identificar algunas de las estrategias arquitectónicas que, reconocidas como imprints del autor<sup>29</sup>, fueron empleadas en la materialización de los conjuntos analizados con el afán de lograr la necesaria proyección sentimental que los

<sup>29</sup> Siempre es pertinente señalar que Kulczewski no participó de la carrera académica, lo que parece haber repercutido en la ausencia de escritos o discípulos, ante lo cual solo su obra nos permite trasuntar sus intenciones.



Fig. 6 Población Caja Nacional de Ahorro, sección por calle Luis Barros Valdés (fuente: realización de Carla Vega Osorio).

configurara como lugares por parte de sus residentes y otorga una caracterización a las piezas arquitectónicas.

En los conjuntos se tiene la percepción de un espacio reconocible y acotado que favorece la integración debido a la modulación de umbrales que le permiten al residente tomar conciencia del acceso o abandono de un ‘lugar’, como también por la pequeña escala de sus casas y el ‘carácter’ de íntimo recogimiento que proyectan las viviendas hacia el espacio público. La arquitectura entendida como lugar de protección cobra fuerza al apreciar que, con su diseño, Kulczewski forjaba el hábitat moderno, el lugar de cobijo para las familias trabajadoras, núcleo del nuevo proyecto de nación al que sus contemporáneos aspiraban con el despuntar del siglo.

La modelación de accesos, lo que a nivel de las viviendas quedaba de manifiesto en la presencia de los porches, a nivel urbano se percibe, para el caso de la Población Emilio Delporte, gracias al retranqueo de las viviendas que se emplazan en las esquinas, en tanto se alejan de la línea de edificación que seguía el conjunto. Distinta es la estrategia empleada en la Caja Nacional de Ahorros, donde por me-

dio de los ochavos presentes en las esquinas de las vías de acceso, se disponían unos ensanches octogonales (Fig. 4). En ambos casos, estos gestos, de acuerdo con Palmer, permiten percibir las entradas con una figura que marca una suerte de descompresión, “como el zaguán de las antiguas casas” (1984, 71). Gracias a estas decisiones, el arquitecto logra caracterizar “ámbitos en los cuales la presencia del porch, la floración de unos pequeños antejardines, la escala pequeña de las casas y la intimidad de la calle crean espacios reconocibles y medidos” (Fig. 6), en palabras de Pérez de Arce (1997, 78).

El cuidado y atención que prestaba a la hora de plantear estos lugares se debe comprender como un acto consiente y, si se quiere, también como reflejo de sus posturas políticas —cabe recordar que fue uno de los fundadores del Partido Socialista (1933) y uno de los gestores de la Asociación de Arquitectos de Chile (1942)—, tal cual se desprende de sus palabras: “[estoy] totalmente en contra de la proletarización del hombre común. Al contrario [,] yo lo quiero levantar. Eso fue lo que me llevó [...] a hacer todas esas poblaciones con las ca-

sas distintas unas de otras, pero dentro de una semejanza común” (Burmeister 1968, s.p). En virtud de esa oposición a la “proletarización” se encuentra un correlato estético como estrategia constructiva. En este punto es sustancial la composición de lugares o la configuración de un carácter; precisamente, a partir de su posicionamiento político, Kulczewski no elimina la resolución de problemáticas funcionales para realzar una cuestión estética, sino que a esta última le otorga una nueva función.

Si bien estos procedimientos de diseño fueron propios de su época, y empleados también por otros arquitectos<sup>30</sup>, quienes por cierto le imprimían su sello personal, en el caso de Kulczewski estos semejan haber tenido una mejor acogida por parte del público, en particular, tocante al uso del ornamento. Permeadas por sus inquietudes, cuando no por sus fantasías personales<sup>31</sup>, el manejo de los elementos decorativos presentes en sus obras escapa por completo a los cánones fijados por las normas estilísticas. La yuxtaposición de variados lenguajes, donde conviven referentes de corte histórico con otros pertenecientes a las vanguardias, le ha ganado para su obra el adjetivo de bizarro, término que en su acepción francesa se advierte en sincronía con la sensibilidad del público postmoderno, los que de paso han convertido a Kulczewski en el más mediático de los arquitectos chilenos que ejercieron en la primera mitad del siglo pasado (Harris 2016, 185).

De esta manera, cada casa era singularizada respecto del conjunto gracias a la aglutinación heterodoxa de motivos estilísticos de diversa índole, muchos de los cuales aún son reconocibles, a pesar de las transformaciones que han sufrido las viviendas con el paso del tiempo. De esta suerte, decoraciones en estuco Art Nouveau conviven con rejerías artísticas de corte Art Déco, al igual que con figuras zoomórficas y fitomórficas que parecen ser fruto exclusivo de la imaginación de su autor. Concerniente a ello, Matzner indica:

*En el aspecto formal se reconocen ciertos patrones que se repiten en muchas de sus obras, los que podríamos llamar “tipologías resúmenes”. Elementos escultóricos, cerrajerías, grifos y gárgolas, elementos ornamentales (vegetal, escudo heráldico, grecas o volutas repetitivas, jarrón elevado y jardinería integrada) y elementos arquitectónicos (ménsulas o cartelas, columna enana y elementos formales). Estas tipologías definen y caracterizan a cada una de sus obras, independientes del estilo, con un sello propio que reivindica – según sea el caso –, nuestra cultura, flora o fauna. Entre los distintos elementos artísticos y de ornamento autóctono podemos destacar: rosas, copihues, insectos, pelicanos, gaviotas, búhos, lagartijas y personajes costumbristas chilenos (2012, 111).*

El empleo de flora y fauna local, eco de una corriente de corte revisionista activa en el panorama de la arquitectura latinoamericana por aquellos años que buscaba valorar lo nacional, parece haber ayudado a Kulczewski en su intención de lograr también la identificación de sus usuarios con su propio territorio “a través

**30** Un caso contemporáneo en la comuna de Providencia, y que también ostenta la categoría de Zona Típica o Pintoresca, valga mencionar la población William Noon (1928), obra de Ricardo Larraín Bravo y Víctor Jiménez.

**31** Para mayor información sobre este tema ver: Harris (2014).

de esa emotividad, de la significación cultural, de la historia colectiva y de la memoria personal, el espacio geográfico se hace paisaje, pueblo o paraje, se convierte en *lugar*” (Maderuelo 2008, 17).

Las obras de Kulczewski han gozado de reconocimiento desde el momento de su concreción hasta nuestros días, a tal grado que en las últimas décadas han obtenido la categoría de “Zona Típica o Pintoresca”. Este logro tiene dos aspectos implícitos que vale la pena considerar. El paso de los años permite ratificar que el impacto de estas realizaciones ha trascendido sus límites físicos para proyectarse como ‘lugares’ reconocibles también para los ciudadanos de la gran capital. A la vez, la iniciativa de postular estos conjuntos al Consejo de Monumentos Nacionales no se gestó necesariamente al alero del ámbito académico o gremial, como suele ser lo habitual, sino que fue iniciativa de sus propios residentes.

La organización para obtener la declaratoria de Zona Típica y Pintoresca no es más que el reflejo de una comunidad que desea proteger los atributos sociales y arquitectónicos que ofrece las poblaciones diseñadas por Kulczewski<sup>32</sup>. Las intenciones y el pensamiento

de Luciano Kulczewski se encuentran, de esta manera, vivamente plasmados en la valoración de los residentes, precedentes y actuales:

*La arquitectura, lejos de ser una ciencia, es un hecho fundamental en las vidas humanas: dar vivienda, dar cohesión a la familia, dar un hogar donde se desarrollen las vidas humanas; alegrías, tristezas, penas, todas cobijadas dentro de un ámbito. Y además es un arte. Reúne, así, estas dos condiciones que son sublimes (Luciano Kulczewski citado en Burmeister 1969, s/p).*

Es difícil imaginar un juez inmejorable para valorar los méritos de una residencia que no sea su propio morador. Para Riquelme, Kulczewski es, entre los arquitectos del período premoderno (1996, 11), el que despierta mayor interés tanto en sus colegas como en el público en general, opinión secundada por Pérez de Arce (1997) al decir que pocos realizadores nacionales fueron capaces de generar tal aprecio, agregando: “[e]n estos espacios Kulczewski logra una acogida que pocos arquitectos han tenido en nuestro medio. Al menos desde el espacio de la calle, éstos aparecen como lugares dignamente preservados, evidenciando una *afectividad real*” (78, *el énfasis es nuestro*). Si de lo anterior se puede desprender la importancia de llevar a cabo estudios como este, también es esencial destacar que en el caso del conjunto de calle Delporte, fueron específicamente los valores urbanos y

<sup>32</sup> Para el caso de Providencia, la población Comunidad Keller obtuvo la designación de Zona Típica o Pintoresca por medio del Decreto Supremo n.º 90, de fecha 11 de abril de 1991. Para entonces, solo Palmer (1984) había sugerido, a nivel historiográfico, que las casas de calle Luis Barros Valdés eran autoría de Kulczewski y solo recientemente fue que se identificaron como parte de un conjunto (Harris 2014), motivo por el cual, en apariencia, no habrían sido consideradas en dicha declaratoria. En cuanto a la Población de Empleados Emilio Delporte, parte de ella está incluida en la Zona Típica o Pintoresca denominada Calle Emilio del Porte y entorno calle José Tomás Rider, Decreto Supremo n.º 2875, de fecha 29 de septiembre de 2008. Al igual que en el caso anterior, este conjunto no había sido identificado como tal hasta 2014, lo cual explicaría que

siete de sus residencias quedase excluidas del polígono de la declaratoria (avenida Miguel Claro n.º 1534, 1544, 1556, y calle Manuel Antonio Maira n.º 1115, 1128, 1135 y 1145). Es pertinente aclarar que estas viviendas son las que mayores modificaciones han sufrido con el paso del tiempo, al punto de desvirtuar las características morfológicas que las caracterizaban como parte de la población, como fue señalado en páginas previas.

arquitectónicos apreciados por sus habitantes las razones en las que radican esta categoría de protección, por lo que se pueden descartar aspectos vinculados a la fama mediática que en las últimas décadas ha envuelto a Kulczewski.

## 6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Las propuestas urbanas de Kulczewski son el primer paso para que sus habitantes se reconozcan como pertenecientes a un lugar. Las estrategias empleadas por los arquitectos para llevar a cabo conjuntos residenciales en las comunas pericentrales, organizándolos a partir de pequeñas calles al interior de grandes manzanas, parecía ajustarse perfectamente al espíritu de Kulczewski al aspirar que sus conjuntos se configuraran como microcosmos con un cierto grado de autonomía espacial respecto del contexto circundante. En igual medida, y a diferencia de algunas corrientes que subvaloran los estudios vinculados a los aspectos estilísticos, es pertinente resaltar los elementos ornamentales presentes en los conjuntos. Si se ha mencionado que Kulczewski diseñaba a partir de una acotada variedad de tipos de casa, lo que necesariamente evitaba la monotonía compositiva de sus conjuntos, era en verdad el uso de elementos formales siempre variados con el fin de individualizar cada residencia. Se desprende de las palabras del profesional que esta maniobra estaba al servicio de humanizar la arquitectura y favorecer el sentido de identidad y pertenencia.

Es acertado, entonces, indicar que Kulczewski no solo buscaba que las residencias tuvieran el aspecto de tales, sino que también portaran alguna cualidad distintiva o identi-

taria del conjunto de sus residentes. Entre los elementos que propician esta búsqueda, hemos revisado la configuración y composición de un lugar a partir de la autonomía y la inclusión del espacio dentro de la ciudad (evidenciable incluso en su valoración por residentes actuales), así como el rol político que el propio arquitecto atribuye al manejo ornamental o la dotación de singularidad a las construcciones. Resaltamos el problema de la expresión en Kulczewski dado que lo sitúa en una discusión vigente dentro la modernidad, incluso como un bastión trasatlántico en relación con las discusiones sostenidas en Europa sobre la vitalidad del carácter o el requerimiento de la composición de un lugar.

Como producto asociado a esta investigación se ha realizado un documental audiovisual titulado *Lo particular de lo colectivo* (Chorbadjian y Pacheco 2019), donde se recogen una serie de entrevistas a residentes de la población Emilio Delporte en las que se da cuenta el devenir de la “apropiación” que hicieron de estos espacios<sup>33</sup>. En ese contexto, el aspecto más significativo es que, si bien muchos de los actuales moradores son descendientes de los propietarios originales, estos han sabido mantener viva la comunidad, ahínco favorecido, según la hipótesis de este artículo, por la conciencia de habitar un espacio reconocible como lugar y el carácter que presentan las edificaciones. Aunque debiese ser abordado en un futuro estudio, es plausible afirmar también que tal integración no se percibe con igual evidencia en la Población Caja de Ahorros y este hecho puede radicar en la gestación misma de

<sup>33</sup> Se agradece la cooperación prestada por los residentes de la Población Cooperativa Arturo Prat de Empleados Emilio Delporte: Antonia Peón, Marta Fuenzalida, María Angélica Urbina, Miguel Ángel Larenas.

los conjuntos. Mientras que las cajas de ahorro solían ser entidades estatales más impersonales, en el origen mismo del cooperativismo, por el contrario, estaba arraigada la noción de vida

en comunidad. Mucho antes de formalizar su vivienda, los miembros de una cooperativa, que conscientemente habían optado por la convivencia entre afiliados, trabajaban de una u otra forma juntos para obtener la casa de sus sueños.

## 6. REFERENCIAS

- Aguirre, Max. 2004. "La arquitectura moderna en Chile: El cambio de la arquitectura en la primera mitad del siglo XX. El rol de la organización gremial de los arquitectos (1907-1942) y el papel de las revistas de arquitectura (1913-1941)". Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. <https://oa.upm.es/478/>
- Bannen, Pedro. 2017. Providencia, el arco de la avenida 1897/2013: Diez lecturas sobre la construcción del lugar en tres momentos de la ciudad capital. Tesis doctoral. Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/48505>
- Bannen, Pedro y Carlos Silva. 2016. "Santiago de Chile: comprensión y configuración de una ciudad moderna a partir de la vista de Karl Brunner, 1932". *Estudios de hábitat* 14, n°2, e002.
- Burmeister, Enrique. 1969. "Aportes individuales al desarrollo de la arquitectura chilena: la obra del arquitecto Luciano Kulczewski". Seminario en Historia del Arte, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.
- De Ramón, Armando. 1985. "Estudio de una periferia urbana: Santiago de Chile 1850-1900". *Historia*, n°20, 199-294.
- De Ramón, Armando. 1992. *Santiago de Chile (1541-1991). Historia de una sociedad urbana*. Santiago de Chile: Mapfre.
- Echaiz, René León. 2017. *Historia de Santiago*. Curicó: Nueve Noventa.
- Forty, Adrian. 2000. "Character". *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, 120-131. New York: Thames & Hudson.
- Glosario Ministros y Autoridades Máximas de Vivienda y Urbanismo de América Latina y el Caribe (MINURVI). 2003. [on line], Consulta [6 junio de 2005] disponible en World Wide Web: <<http://www.minvu.cl>>.
- Harris, Ronald. 2016. "Caracterización mediática del corpus productivo de Luciano Kulczewski". *Estética, medios masivos y subjetividades*, Editado por Pablo Corro y Constanza Robles, 185-193. Santiago de Chile: Instituto de Estética, Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Harris, Ronald. 2014. "Luciano Kulczewski, arquitecto. Eclecticismo y procesos modernizadores en el Chile de la primera mitad del siglo XX". Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. <https://oa.upm.es/32703/>

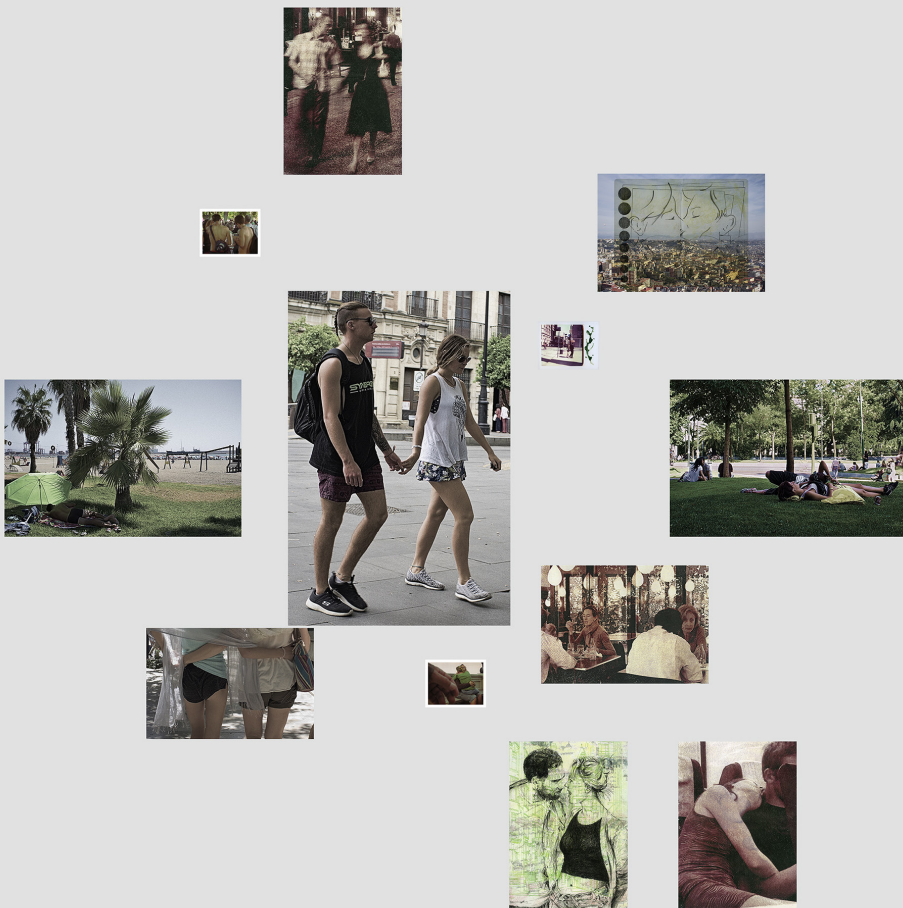


- Hidalgo, Rodrigo. 2005. *La vivienda social en Chile y la construcción del espacio urbano en el Santiago del siglo XX*. Santiago de Chile: Instituto de Geografía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Chorbadjian Javier y Raúl Pacheco. 2019. *Lo particular de lo colectivo* [Documental]. Fondart Nacional.
- Maderuelo, Javier. 2008. *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989*. Madrid: Akal.
- Matzner, Christian. 2012. "Arquitecto Luciano Kulczewski rompe con pre-historicismos en un barrio histórico". En *Entre el río y la cañada*, editado por Soledad Rodríguez-Cano, 110-131. Santiago de Chile: Corporación Patrimonio Cultural de Chile.
- Montaner, Josep María. 2011. *La modernidad superada. Ensayos sobre arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Palmer Trías, Montserrat. 1987. *La Ciudad Jardín como modelo de crecimiento urbano. Santiago 1935-1960*. Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Palmer Trías, Montserrat. 1984. *La comuna de Providencia y la Ciudad Jardín. Un estudio de los inicios del modelo de crecimiento actual de la ciudad de Santiago*. Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Pérez de Arce, Rodrigo. 1997. "Reseña de *La Arquitectura de Luciano Kulczewski*". ARQ, n°35, 77-78.
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome. 2007. "Carácter". *Diccionario de arquitectura: voces teóricas*, 107-125. Buenos Aires: Nobuko.
- Quesada, Fernando. 2014. "Arquitectura parlantes. Edificios con carácter". *Circo M. R., T., n°195*, Madrid, 1-15.
- Recabarren, Javier. 2008. "La migración de las elites hacia el oriente de Santiago: el caso de la comuna de Providencia. 1895-1930". *Revista Encrucijada Americana*, n°1, 141-166.
- Riquelme, Fernando. 1996. *La Arquitectura de Luciano Kulczewski. Un ensayo entre el eclecticismo y el Movimiento Moderno en Chile*. Santiago de Chile: ARQ.
- Rowe, Collin. 1999. "Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX". *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Trad. Francesc Parcerisas. Barcelona: GG Reprints. 63-89.
- Téllez Tavera, Andrés. 1995. "La moda, el estilo, la modernidad y el cambio en la arquitectura doméstica de Santiago, 26 casas en Ñuñoa y Providencia 1935-1950". Tesis de magíster. Universidad Católica de Chile.
- Szambien, Werner. 1993. "Hacia una estética de la percepción. Carácter". *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica. 1550-1800*, traducido por Juan A. Calatrava, 234-264. Madrid: Akal.
- Valenzuela, Carlos. 1996. *Providencia: breve historia de la comuna*. Santiago de Chile: Andujar.

**Ronald Harris Diez** (1962). Académico de pre y postgrado en el Departamento de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (Universidad de Chile) y en el Instituto de Estética de la Facultad de Filosofía (Pontificia Universidad Católica de Chile). Su trabajo se centra en las áreas de Historia, Teoría y Estética de la Arquitectura. Actualmente se encuentra desarrollando, en calidad de investigador responsable, Los proyectos FONDECYT “La vivienda colectiva en Santiago durante la primera mitad del siglo XX: pluralidad y singularidad en la obra de Luciano Kulczewski (1922-1956)” y el FONDART Nacional, Línea Arquitectura / Investigación “Imaginario premodernos en la arquitectura santiaguina: la estética paquebote en la obra de Luciano Kulczewski (1934-1942).”

**Daniel González Erices** (1987). Doctor en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte (Universidad de Chile) y Licenciado en Estética (Pontificia Universidad de Chile). Profesor de la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez e investigador del Centro de Estudios del Patrimonio de esa misma institución. Asimismo, ha sido investigador visitante en el Departamento de Historia del Arte y Arqueología de la Universidad de Columbia (2017-2022) y en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York (2019). Ha participado como investigador responsable y co-investigador en numerosos proyectos y ha sido becario del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, y de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, entre otros. Autor de diversas publicaciones, entre ellas, “Las Horas Gott: un manuscrito iluminado en Chile” (Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Biblioteca Nacional de Chile, 2019).

**Ignacio Veraguas Caripan** (1997). Licenciado en Letras Hispánicas mención en Literatura y Lingüística en la Pontificia Universidad Católica de Chile y licenciado en Estética en la misma universidad. Actualmente es candidato a Magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile. Ha publicado como coautor el libro *Gusto, sabor y saber* (Orjikh, 2022). Fue tesista del Fondecyt Regular n°1180587 “La voz turbada: las pasiones en Arauco domado (1596) de Pedro de Oña. Modelos poéticos, códigos retóricos y visualidad”, cuya investigadora responsable fue Sarissa Carneiro Araujo. También ha participado en simposios y congresos nacionales e internacionales en torno a literatura y teoría e historia del arte, entre los que se encuentra LASA CONOSUR (2018), JALLA (2022).





# DEL ESTETICISMO A LA POSMODERNIDAD: CONTRA LA EFÍMERA MODERNIDAD DEL SXX

SALDAÑA PUERTO, CÉSAR

Universitat Politècnica de Catalunya, Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Barcelona,

*cesar.saldana@upc.edu*

## RESUMEN

La modernidad de la estandarización y el rigor formal compartido, atacada por figuras como Walter Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer, Herbert Marcuse o Arnold Hauser, no sólo es la de la tecnocracia y la hegemonía de la razón instrumental en el caso del fascismo y el estalinismo; también fue clave para el establecimiento de otros discursos totalizadores, como en el caso del contexto institucional de Occidente, donde aún alimenta los mitos que conforman nuestra imagen global del sXX. Un siglo que, sin embargo, y como precisamente se propone remarcar este artículo, estuvo dominado desde sus comienzos por tendencias esteticistas y, en su conclusión, por tendencias posmodernas. La fase de superación del relativismo, y los mitos modernos portadores de la ilusión de esta superación —entre los cuales hay que destacar la imagen del movimiento

moderno construida desde el discurso institucionalizado de la disciplina arquitectónica moderna—, no fueron más que un efímero *tour de force* que, aún hoy, retrasan y dificultan nuestra comprensión del presente.

**Palabras clave:** mitos de la modernidad, movimiento moderno, esteticismo y posmodernidad, romanticismo y manierismo, teoría crítica

## ABSTRACT

The modernity of standardization and standardized formal rigor, attacked by figures such as Walter Benjamin, Theodor Adorno and Max Horkheimer, Herbert Marcuse or Arnold Hauser, is not only that of technocracy and the hegemony of instrumental reason in the case of fascism and Stalinism; it was also key to the establishment of other totalizing discourses, as in the case of the institutional context of the

West, where it still feeds the myths that shape our global image of the 20th century. A century which, however, and as this article intends to highlight, was dominated from the outset by aestheticist tendencies and, at its conclusion, by postmodernism. The phase of overcoming relativism, and the modern myths that bear the illusion of this overcoming —among which we must highlight the image of the modern movement built from the institutionalized discourse of the modern architectural discipline—, were nothing more than an ephemeral *tour de force* that, even today, delay and hinder our understanding of the present.

**Keywords: myths of modernity, modern movement, aestheticism and postmodernism, romanticism and mannerism, critical theory**

## RESUMO

A modernidade da padronização e do rigor formal compartilhado, atacada por figuras como Walter Benjamin, Theodor Adorno e Max Horkheimer, Herbert Marcuse ou Arnold Hau-

ser, não é apenas a da tecnocracia e a hegemonia da razão instrumental no caso do fascismo e do stalinismo; foi também fundamental para o estabelecimento de outros discursos totalizantes, como no caso do contexto institucional do Ocidente, onde ainda alimenta os mitos que compõem nossa imagem global do século XX. Um século que, no entanto, e como este artigo pretende destacar, foi dominado desde os primórdios por tendências estéticas e, no final, por tendências pós-modernas. A fase de superação do relativismo, e os mitos modernos que trazem a ilusão dessa superação —entre os quais devemos destacar a imagem do movimento moderno construída a partir do discurso institucionalizado da disciplina arquitetônica moderna—, não foram mais do que uma efêmera viagem de força que, ainda hoje, atrasam e dificultam nossa compreensão do presente.

**Palavras-chave: mitos da modernidade, movimento moderno, esteticismo e pós-modernidade, romantismo e maneirismo, teoria crítica**

## 1. EL MITO DEL MOVIMIENTO MODERNO COMO SÍNTESIS

Walter Benjamin ([1982<sup>1</sup>] 2013, 74) emprendió su *Obra de los pasajes* partiendo de la convicción de que despertaríamos del sueño del sXX capturándolo en su antecámara: la modernidad de París como “capital del sXIX”. El método de este intelectual desarraigado fue el del coleccionista, el de un compositor de collages históricos. Ha pasado casi un siglo desde que Benjamin emprendiera su *Obra de los Pasajes*. Si, retomando

la misión asignada por Benjamin al historiador como montador materialista<sup>2</sup>, quisiéramos contribuir a desmitificar el sueño en que pudiera encontrarse el sXXI, ¿a qué hilo argumental del sXX deberíamos dirigir nuestra mirada?

<sup>1</sup> Este trabajo no fue publicado en vida de Benjamin, que trabajó en él entre 1927 y su suicidio en 1940.

<sup>2</sup> En “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, escribe: “El historicismo expone la imagen eterna del pasado; el materialismo, en cambio, una experiencia única con él. La eliminación del momento épico a cargo del constructivo se comprueba como condición de esa experiencia” (Benjamin [1937] 1989, 92).

Manfredo Tafuri, acérrimo crítico de la imagen que la disciplina arquitectónica se había hecho de sí misma, respondió a esta pregunta abordando la ambigüedad de las vanguardias de entreguerras y, en particular, del llamado movimiento moderno. En *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico* (1973), y fiel a la premisa metodológica lukácsiana de abordar el objeto de estudio desde el punto de vista de la totalidad, Tafuri ([1973] 1976, 3) se propone un análisis que reconozca “el carácter unitario del ciclo vivido por la cultura burguesa”, para lo cual es necesario “tener presente continuamente el cuadro completo de su desarrollo” (Tafuri [1973] 1976, 3):

*Art as a model of action. This was the great guiding principle of the artistic redemption of the modern bourgeoisie. But it was at the same time an absolute which gave rise to new and irrepressible contradictions. [...] Criticism, problematality, and the drama of Utopia: these were the basic elements forming the tradition of the 'modern Movement'. And inasmuch as it was a project for modelling the 'bourgeois man' as an absolute type, the 'modern Movement' had its own undeniable, internal coherence (even if this is not the coherence recognised in it by current historical study) (Tafuri [1973] 1976, 89-90).*

Como señala Tafuri, la imagen del movimiento moderno como mito institucionalizado difiere de ésta (“crítico, problematidad y el drama de la utopía”), proyectando una larga sombra sobre el sXX, de manera parecida a cómo el humanismo del Alto Renacimiento proyecta (aún hoy) su leyenda sobre el conjunto del sXVI. Colin Rowe también ahondó en lo que hay de

mito en la idea del movimiento moderno como síntesis ilusoria:

*Provisto de una razón bastante independiente de la arquitectura, el edificio moderno se convirtió en la celebración ritual del potencial humano de la sociedad mecanizada.*

*Esta situación era una colosal fantasía; y la intensidad del compromiso que caracterizó a los innovadores de los años veinte puede ser explicada, sin exagerar, en función de su aceptación de la misma. Era una fantasía que proporcionaba a la nueva arquitectura un contenido ético, la equipaba con un especial simbolismo y se hacía altamente instrumental en su éxito popular (Rowe [1973<sup>3</sup>] 1999, 122-123).*

La nueva arquitectura “debía ser auténtica”, esto es, “inevitable”, “predestinada”: “No podía ser una entre otras muchas posibles, sino la única posibilidad”; esto implicaba otorgarle “la pureza impersonal de una técnica”, pero “no sólo en términos de función, estructura y materiales, sino también en términos de un contenido más intangible: ‘el espíritu de la época’” (Rowe [1973] 1999, 124-125). En autores como Nikolaus Pevsner, Siegfried Giedion, o Bruno Zevi, impulsores del mito, encontramos la noción de una “síntesis” (Pevsner [1936] 1977, 147), “estilo del sXX”, fruto de la convergencia en “un movimiento universal”, en un “estilo para el futuro” ligado al “movimiento de masas por venir” (Pevsner [1936] 1977, 175-176)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Aunque “Neoclasicismo y arquitectura moderna I” se escribió en 1956-1957, el ensayo se publicó por primera vez en *Oppositions*, en 1973.

<sup>4</sup> Curiosamente, autores como Pevsner ([1936] 1977, 210) eran conscientes de las dos pulsiones que Rowe identifica

La influencia del mito del movimiento moderno es ubicua en las instituciones que enseñan arquitectura y diseño, de la misma manera que la imagen mítica del Alto Renacimiento<sup>5</sup> condicionó la enseñanza en las academias — que hicieron su aparición, como subraya Hauser ([1964] 1965, 133, 233-234), en el sXVI. Los paralelismos entre el sXVI y el XX como momentos clave en el surgimiento y mutación de lo moderno son lugar común en autores como Tafuri o Hauser, que entendieron el sXVI como origen de muchas de las problemáticas que habrían de eclosionar en el sXX — si bien a una escala mayor, marcada por los medios de producción *de masas*. La tradición humanística del Renacimiento encontró, incluso, continuación en el reformulado humanismo del sXX: por ejemplo, la obra de Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism* (1949), que estudiaba los fundamentos de la arquitectura renacentista desde una metodología que otorgaba mucho peso al análisis formal, fue un libro enormemente influyente en la enseñanza de la arquitectura, contribuyendo, así, a un rumbo formalista (Payne 1998). El mito implícito en el *hombre de Vitruvio* —el control matemático de la forma— se reencarnó en el *Modulor*.

Dirk de Meyer (2010) también rastreó las evoluciones del ideal de arquitecto asociado al mito del movimiento moderno. Las “tradiciones inventadas” (2010, 255) de Wittkower

---

como “incompatibles”: “The Modern Movement in architecture, in order to be fully expressive of the twentieth century, had to possess both qualities, the faith in science and technology, in social science and rational planning, and the romantic faith in speed and the roar of machines”.

<sup>5</sup> Especialmente, la construida por Vasari en sus *Vidas* —cuya dudosa exactitud ha sido más que demostrada en el curso de las últimas décadas. No hay que olvidar que el uso del apelativo *moderno* se remonta a este momento.

y Gombrich proporcionarían, según De Meyer, un relato histórico satisfactorio para el arquitecto moderno, que vería confirmado su rol *revolucionario* como científico social, defensor de la democracia, y visionario capaz de sintetizar los medios técnicos y el espíritu de la época, viéndose éticamente legitimado. El arquitecto no sería un instrumento del *establishment*, un siervo del autoritarismo como los artistas *Beaux-Arts*, sino una suerte de libertador. Huelga decir que el trabajo de Tafuri ya pone de manifiesto la función que desempeñan estos nuevos ideales en las realidades productivas del sXX. El rol revolucionario, junto con el recurso recurrente al aspecto *social*, quedarían, sobre todo, en una revolución de las formas. No es casualidad que Tafuri se proponga, ante todo, desenmascarar la que entiende como premisa fundamental subyacente a todo este ciclo: “la utopía de la forma como vía para recuperar la totalidad humana a través de una síntesis ideal” ([1973] 1976, 48).

## 2. LOS PROCESOS DE INSTITUCIONALIZACIÓN DE LAS CIENCIAS SOCIALES BAJO EL PARADIGMA FORMALISTA DESPUÉS DE LA IIGM

Los procesos de institucionalización académica después de la Segunda Guerra Mundial (de la arquitectura, pero también, significativamente, de la sociología y de la historia del arte) estuvieron bajo la hegemonía del ámbito académico anglosajón, tomando la epistemología de las ciencias naturales como modelo para funda-



mentar metodológicamente las sociales<sup>6</sup>. Esto se tradujo en un *paradigma formalista*, caracterizado por la preferencia por métodos cuantitativos sobre los cualitativos: todo lo susceptible de traducirse a un procedimiento formal acordado, a procesos lógicos, ganó terreno sobre los métodos interpretativos. Las tendencias sistematizantes y objetivistas van unidas, de esta manera, a un antirromanticismo y a un antiutopismo; a la rendición del mundo cultural en su conjunto al poder burocrático de las instituciones bajo la premisa de que todo romanticismo y toda utopía han de desembocar, forzosamente, en mitología, en el tipo de pseudociencia que acompaña al totalitarismo.

Como denuncia Georges Didi-Huberman ([1990] 2010), en el contexto anglosajón se buscó exorcizar todo rastro del pensamiento filosófico germánico (idealismo, misticismo, esteticismo) —constituyendo un ejemplo emblemático de este talante *The Open Society and Its Enemies* (1945), escrito por Karl R. Popper durante la guerra. Así, el pensamiento filosófico, interpretativo, y estetizante (en el sentido

<sup>6</sup> Cobran relevancia figuras como Popper y Gombriich: “[Popper] saw himself as demonstrating the implications of what he referred to as ‘the staggering progress of the natural sciences’ for all forms of knowledge, and expressed a buoyant optimism that scientific philosophy (the issue of developments in logic, mathematics and physics) could reformulate and solve traditional problems” (Hemingway 2009, 299). Zolberg (2012, 4) subraya la interdependencia con las escuelas políticas de la IIGM: “Even though American sociology had its origins in, and continued to look toward European theoretical formulations, by the end of the second world war, with the destruction or undermining of much European scholarship by totalitarian regimes, or under their military occupation, American sociology, along with American science more generally, became the most dynamic and expansive in the world. This growth was a counterpart to the prominence of the United States on the international scene as the champion of western humanist values during the war, and defender of freedom during the Cold War”.

de un hacer reglado, pero no mecánico o sistematizable), fue sacrificado en pos de una mayor precisión filológica. En el caso de la iconología del Instituto Warburg, se relegó al olvido precisamente aquello que atrae hoy el interés sobre Aby Warburg (Rampley 2000; Didi-Huberman [1990] 2010): la obra de Saxl, Wittkower y, en particular, la de Panofsky, no están exentas de su momento heurístico, interpretativo. Sin embargo, como señala Didi-Huberman, se procura que la investigación progrese “hacia una mayor exactitud” ([1990] 2010, 46), quedando el sentido de las imágenes “descifrado según la semiología asegurada —apodíctica— de un diagnóstico médico” ([1990] 2010, 13), en lugar de precipitar múltiples lecturas, como sucedía en los paneles del *Atlas Mnemosyne* de Warburg, que según Didi-Huberman ([2002] 2009, 79) nos recuerda, recuperando su sentido positivo, formaba parte de un proyecto de historia de las imágenes que el propio Warburg describía como “historia de fantasmas para adultos” (*Gespens-tergeschichte für ganz Erwachsene*) ([2002] 2009, 97-98). Donde Panofsky busca la interpretación más *exacta*, Warburg ahonda en la apertura simbólica de las imágenes, facilitando el malentendido feliz a través de las épocas.

Hay correlaciones entre estas transformaciones disciplinares y cómo Nueva York “le robó el arte moderno a París” (Guilbaut 1983, 165-194), pasando a ser la nueva capital de la cultura mundial, y resignificando el legado de las vanguardias europeas. Tanto el expresionismo abstracto como el New Criticism remiten a nociones de validez formalistas<sup>7</sup>. Durante

<sup>7</sup> En *The Cultural Politics of the New Criticism* (1993), Mark Jancovich matiza las diferencias entre posestructuralismo y New Criticism, enfatizando lo que comparten. Sin negar esto, la distinción que esbozamos entre modernidad y

los dorados años cincuenta, ni las ciencias sociales ni las renacidas vanguardias reclamaron en Estados Unidos el tipo de crítica social utópica que, previamente, sus correlatos afincados en el continente habían representado<sup>8</sup>. Pensamos en la súbita transformación de Clement Greenberg del editor marxista de *Partisan Review* al posterior paladín anticomunista del expresionismo abstracto<sup>9</sup>, pero también en el éxito, por ejemplo, de Dalí, que reclamó para sí la etiqueta *surrealismo*<sup>10</sup> bajo unas premisas que se parecían más a las de la mistificación de la realidad a través del dinero (como en Warhol) que a aquel surrealismo comprometido con el marxismo y con contribuir al ocaso de la sociedad burguesa a través de una revolución cultural (Breton y Aragon).

En consonancia con el panorama ins-

posmodernidad —entre New Criticism y movimientos como el deconstructivismo o el posestructuralismo— vendría a subrayar la noción mítica de *verdad* y *objetividad* implícitas en ciertas metodologías e ideas de lo moderno, frente a la *teología negativa* que, en cambio, implican los métodos posmodernos.

**8** El antipositivismo académico supone un asunto ambiguo. Afincado en la esfera cultural germana, buena parte remitía a motivos nacionalistas: es el caso de figuras como Max Weber o Georg Simmel. Pero también encontramos figuras internacionalistas, como Benjamin o la Escuela de Frankfurt.

**9** Greenberg resulta ilustrativo de la evolución de gran parte de la intelectualidad americana de izquierdas: “[...] by the late 1940s he had drawn away from socialism and moved towards an ascendant American liberalism as the best hope for the future. In other words, he had abandoned a marginal position for a more centrist one, whatever qualifications he maintained about the latter. In late 1950, he elected to become a founding member of the American Committee for Cultural Freedom, a subsidiary of the Congress for Cultural Freedom established earlier the same year in Paris for the purpose of combating Communism” (O’Brian, 2008: 5).

**10** Dalí ([1964] 2009, 41) parafraseó al Rey Sol —“¡El surrealismo soy yo!”— de manera similar a Le Corbusier, implícitamente, en “Défense de l’Architecture” (1933).

titucional hegemónico *formalista* que intentamos construir, en los estudios literarios se hizo predominante la crítica inmanente. Como Jerry Zaslove indica a propósito de la progresiva caída en el olvido de Herbert Read después de la guerra:

*Read’s demise can partially be explained by noting the antiromantic formalist biases in literary culture, formulated by the epigones of cultural criticism like Frye, Leavis, Eliot, or the leaders of the American new criticism, like Alan Tate or John Crow Ransom had ensured that any contextual or psychological criticism would not be welcome (Zaslove 1996, 23).*

Zaslove describe la situación cultural como producto del “virulento antisocialismo de la Guerra Fría” y del “estado de ánimo de desesperado acomodo al capitalismo estadounidense patente en la crítica cultural” (1996, 23). *Rigor y conformismo*: es interesante notar cómo una actitud aparentemente guiada por un imperativo categórico moral *rigorista* (el rigor científico) puede estar tan estrechamente relacionada con su opuesto — esto es, con un cierto cinismo conformista, dispuesto a amoldarse a cualquier situación. Si los cincuenta fueron época de *rigor formalista* —que podríamos tildar de *academicista*— en las ciencias sociales, también se acusa a la época de un profundo conformismo, disfrazado de intransigencia revolucionaria, de *radicalismo*, en las artes:

*The hegemony of abstract expressionism after the war, which became the major American discourse about the avant-garde, mirrored the politics at the end of ideology. The futurist world of pop art mimicked suburban conformism and*

*early conceptual and abstract art flirted in a triumphant manner with the successes of British liberalism and American consumerist democracy: both gleamed with a falsely popular, egalitarian facade (Zaslove 1996, 23).*

A pesar de referirse a casos distintos, las críticas de Zaslove a las neovanguardias son, en este punto, idénticas a las que Tafuri hiciera a colación del autoimpuesto rigor “frívolo” ([1980] 1987, 297) de los Whites y del populismo “cínico” ([1980] 1987, 286) de los Grays. Mitos como el del movimiento moderno contribuían, en este contexto, a cimentar la ilusión de que los diversos formalismos posteriores a los años cincuenta, cada vez más ensimismados, estaban desempeñando una función ética y social. No obstante, la gran época de las utopías había acabado. Lo que estos mitos oscurecen, postulando el ilusorio carácter *de síntesis* de las vanguardias, es su carácter irresuelto; esto contribuye a que nuestro presente no busque en ellas *los problemas y las tentativas*, sino las *soluciones (supuestamente) alcanzadas*.

### 3. PREEMINENCIA DE LAS VANGUARDIAS SUSCEPTIBLES DE UNA INTERPRETACIÓN FORMALISTA EN NUESTRA IMAGEN DE LA MODERNIDAD DEL SXX

La hegemonía de estos diversos formalismos ha propiciado que las *mitologías de la modernidad* dominantes en nuestra imagen del sXX enfatizen ciertas posiciones de las vanguardias de entreguerras, elevándolas a periodo heroico, en detrimento de otras. Por un lado, el arte *moderno* es considerado superación del *modernista*, es

decir, *esteticista*; por otro, aquellas vanguardias que exploran los medios formales hasta sus últimas consecuencias (cubismo, neoplasticismo, constructivismo<sup>11</sup>), son presentadas, todavía, a menudo en la enseñanza de la arquitectura y el diseño como el núcleo verdaderamente innovador y moderno, en oposición al carácter formalmente híbrido o decadentista, *impuro*, o literario (es decir: no puramente visual), de expresionismo, dadaísmo y surrealismo — en los que, por otra parte, se advierten signos tempranos de la incertidumbre posmoderna, cuando no un posmodernismo *avant la lettre* (Jameson [1984] 1991, 11-13). Para Pevsner, pionero del mito del movimiento moderno como “estilo universalmente aceptable” para el sXX, los diversos esteticismos suponen un “callejón sin salida” ([1936] 1977, 110-112):

*Symbolism may be a strength and a weakness — an endeavour towards sanctity or an affectation. Cézanne and van Gogh stand on the one side, Toorop and Khnopff on the other, the former strong, self-disciplined, and exacting, the latter weak, self-indulgent, and relaxing. So the one led into a future of fulfilment, that is the establishment of the Modern Movement of the twentieth century, the other into the blind alley of Art Nouveau (Pevsner [1936] 1977, 89).*

De manera similar a Le Corbusier —y, deberíamos añadir, a diversas retóricas totalitaristas (Brott 2017, 210)— Pevsner ([1936] 1977, 95-96) cifra su argumentación en valores como la salud y la entereza moral. Por ejemplo, cuando escribe acerca de la *Madonna* (1895) de Münch,

<sup>11</sup> Por ejemplo, Frampton ([1980] 2007, 1990).

desdeñando su fase más cercana al Art Nouveau:

*The long wavy hair and the sinuous Movement of the figure, the swaying lines in the background, and above all the odd frame with the embryo and the floating spermatozoa, make this work one of the most remarkable instances of Art Nouveau in Painting, original and striking in appearance, independent of tradition, but questionable as to its sanity and vital value. In Munch, a strong, sane, and unsophisticated painter, this was a passing phase. He soon cast off the mannerisms of Art Nouveau and retained only its genuinely decorative qualities for the development of his monumental style (Pevsner [1936] 1977, 95-96).*

El criterio implícito de valor moral remite a una manera de entender la salud como unidad y fortaleza del ser, noción vinculada con la monumentalización de la forma. En *Manierismo*, Hauser ([1964] 1965) señala cómo el arte monumentalizado, presto a vehicular las aspiraciones utópicas (Julio II), tendió a robustecerse en el contexto del desengaño (especialmente, en la segunda mitad del siglo). Dos décadas antes, María Luisa Caturla había observado el mismo desarrollo, estableciendo paralelismos entre la evolución estilística del sXVI y del sXX:

*Decíamos que las rigurosas formas de la segunda mitad del sXVI muestran sorprendente afinidad con la sequía y tiesura actualmente vigentes.*

*[...] Fue señalada ya la condición tendida de los edificios de estos últimos años. Hay que añadir su monotonía, por carencia de*

*acentos: su absoluta desnudez. [...]*

*Se recordará en este punto la fase aquella de Picasso, de formas graves y estáticas, en que pareció querer hacerse un clásico, uno de los más grandes clásicos de todos los tiempos. Poco después, un brusco cambio devolvía a su producción artística todo un surtido de incertidumbres. El Picasso “de las grandes figuras” fue, aunque de pasada, tierra firme del arte. Mas lo incommovible y pétreo de su grandiosa monumentalidad, por el mismo empeño en demostrarla, le delata hijo de una época insegura (Caturla [1944] 2021, 199).*

*Hay, mezclado a las manifestaciones artísticas, actuales, un ingrediente de falacia sin precedentes en la historia del arte. Tan solo en el manierismo apunta alguna que otra vez, haciendo sospechar la más grave perturbación anímica habida antes de hoy (Caturla [1944] 2021, 122).*

También podríamos reparar en que el Adolf Loos más divulgado y estudiado, y mejor comprendido no es el Loos del Chicago Tribune, ni tampoco el del escandaloso Kärntner Bar<sup>12</sup>. No se enfatiza al Loos emparentado con el dadaísmo, sino al emparentado con los estilos de tendencia *racionalista, sintética y purificadora* que vehicularían aquel proceso de monumentalización. Pero Loos aparece, en realidad, como precursor tanto del racionalismo moderno, como de su —supuestamente antitética— posmodernidad. A colación de estas dualidades resulta relevante invocar a Hauser, que insistió en que

<sup>12</sup> En obras clave para la enseñanza arquitectónica (Frampton [1980] 2007, 96-97); pero también, por ejemplo, en Groys ([2010] 2015, 24-27), que enfatiza los “muros blancos” de Sión.

el posrenacimiento —o, como él prefiere denominarlo, manierismo— constituye un estilo dual, al que corresponde una cosmovisión dual, en contraposición a la *integración del mundo en un todo unitario* característica tanto del Alto Renacimiento como del barroco. Frente a las tendencias purificadoras, Hauser ([1964] 1965, 394-395) sitúa en el centro de lo moderno del sXX al dadaísmo y al surrealismo, de la misma manera que sitúa en el centro de lo moderno del sXVI al manierismo:

*El manierismo fue la única fase en el curso del desenvolvimiento que interrumpió la continuidad de esta tendencia [hacia el naturalismo]. En el arte de nuestro tiempo se repite esta incidencia, a no ser que resulte que lo que entonces fue un episodio, esta vez va a conducir a un giro definitivo. [...]*

*El concepto especial del tiempo y del espacio, la fluidez de las fronteras entre ambas categorías, y sobre todo, la impresión de la simultaneidad, surgen en el film como resultado del montaje, es decir, de la interrupción de una unidad de acción por la interpolación de momentos situados fuera de esta continuidad, y de una conexión propia de los temas que no responde a la lógica, ni a la cronología o a la relación causal de los motivos. La esencia del montaje consiste en la relación directa de elementos heterogéneos de la obra, y en este sentido, la técnica del montaje cinematográfico contiene el principio formal de todo el surrealismo, e incluso de todo el nuevo arte. Con independencia del film, la pintura surrealista es el arte en el que, como consecuencia de la contingencia*

*aparente de los objetos representados, resalta de manera más clara el principio del montaje. Este pone de manifiesto, no sólo la naturaleza mixta de la realidad, los distintos grados de realidad en los que se desenvuelve la existencia humana en sus distintos aspectos, no sólo el carácter alógico del ser y la incapacidad del espíritu para dominar sus contradicciones, sino también el carácter de juego que distingue a todo el estilo. De manera más directa que el surrealismo, el montaje produce la impresión de que todas las formas fenoménicas de la existencia son igualmente importantes o insignificantes, y que es más o menos una casualidad cuáles pueden ser los temas de nuestra experiencia, es decir, que el motivo más cuidadosamente escogido puede no ser más que un objet trouvé (Hauser [1964] 1965, 402-403).*

#### **4. LA ELUSIVA SÍNTESIS: CONTINUIDADES ENTRE LOS ESTETICISMOS Y LAS VANGUARDIAS. DE LA OBRA DE ARTE TOTAL AL GRADO CERO DEL LENGUAJE**

En diversos ensayos, Boris Groys ([2010] 2015, 27) reconstruye la transición de la separación tradicional entre arte y artesanía al concepto moderno de diseño, que busca reintegrar arte y vida llevándolos a un “a un grado cero del orden artístico para así alcanzar una unidad”. De Loos a las vanguardias, la voluntad de unir ética y estética constituiría el fundamento principal del diseño moderno: mostrar la esencia, y no la apariencia de las cosas. Así, Groys sitúa inequívocamente en el sXX el punto de inflexión que lleva de la actitud *estética*, basada en concebir

el arte desde la contemplación, inaugurada por Kant, a la actitud *poética*, basada en la producción, inaugurada desde antiguo, y recuperada por las vanguardias. Según Groys ([2010] 2015, 30-31), esto se debe a que es entonces cuando se hacen visibles las consecuencias de la muerte de Dios anunciada por Nietzsche: dada Su ausencia como observador absoluto, el diseño del alma da paso al diseño de la propia imagen a través del cuerpo. Como resultado, en el presente digital hay más individuos interesados en la producción que en el consumo de imágenes, y, por tanto, “en estos días, casi todo el mundo parece estar de acuerdo con que la época en la que el arte trataba de establecer su autonomía —con o sin éxito— está terminada” (Groys [2010] 2015, 37).

Groys reconoce que la finalidad de la estética fue heredada por los constructivistas: si, para Kant, la obra de arte es un intermediario, un medio con el que educar el juicio estético, para luego aplicarlo a la naturaleza, el antiarte de los constructivistas tenía por objeto educar a las masas a apreciar, no la estética de la naturaleza, sino la de la máquina. La *obra de arte total* fue desechada por algunos círculos de vanguardia, pero la visión totalizadora fue, a menudo, heredada, bajo la premisa de un *grado cero del lenguaje*.

Desde un punto de vista muy distinto, Tafuri enfatizó que este grado cero del lenguaje constituye, en realidad, una *crisis del lenguaje*, comenzada a principios de siglo; blindada por el espejismo de una solución ilusoria elevada al nivel de canon, la crisis nunca fue resuelta. Tafuri ([1980] 1987, 286) diagnosticó esto analizando, por un lado, el rigorismo retórico de los *Whites* (Eisenman, Graves, Gwathmey, Hedjuk, Meier), donde *un lenguaje se describe a sí mismo*,

hablando de su propia sintaxis; y, por otro, analizando las ironías de los *Grays* (Stern, Venturi y Scott-Brown, Moore), donde *un lenguaje se devalúa incessantemente a sí mismo en contacto con la realidad*, disolviendo cualquier rigor en el pragmatismo de la comunicación de masas. Tafuri considera estas posiciones como modos complementarios de solipsismo, en los que el lenguaje habla de su propio aislamiento, comparándolos con la situación de principios de siglo: las neovanguardias posmodernas habrían llegado al mismo callejón sin salida que Mallarmé cuando dijo aquel “es la Palabra misma la que habla”, complementario de la constatación de Kraus y Loos “es la hora de que hablen los hechos” (Tafuri [1980] 1987, 286).

La *crisis* aflora del hecho de que el lenguaje, por sí mismo, no proporciona una finalidad última, capaz de superar el relativismo, un ideal que guíe al nuevo humanismo. El movimiento moderno entendido como canon, como síntesis, encontró aquel complemento en una alianza con la técnica. Y ya hemos mencionado, con Rowe, cómo el mito diluía su verdadera naturaleza dual, simulando una aleación, una síntesis prematura entre la tecnología y un intuito espíritu del tiempo, entre estética del ingeniero y lección de Roma, entre lo *sachlich* y el suprematismo. Pero la ilusión de que con ello se lograba una síntesis entre lenguaje y realidad, cultura y tecnología, arte y vida, duró bastante poco. Como caso ejemplar de este dilema, que estallaría de manera definitiva en los años treinta, podríamos recordar la controversia entre Le Corbusier y Karel Teige en torno al uso de las proporciones áureas por parte de Le Corbusier en su Mundaneum, un museo mundial en el marco de un proyecto totalizador que integraba todas las instituciones culturales. Teige denun-

ciaba, en un proyecto aparentemente moderno, el profundo esteticismo formal, y pretensiones totalizadoras historicistas (Saldaña, Ramon, Aloy 2022).

Y es que sucede a menudo con los héroes culturales del sXX que los nuevos horizontes formales, la aparente honestidad para con las posibilidades de la época —el ascetismo de lo abstracto, la supuesta renuncia al estilo, al ornamento; los pronunciamientos a favor de la forma o la poesía puras, la estética del ingeniero, o la ciencia— son precedidos por fases esteticistas: así, Le Corbusier asentaría su nueva arquitectura sobre lecturas idealistas; el Kandinsky simbolista no resulta más místico que el posterior pintor abstracto; y la evolución de figuras tan diversas como Alexander Vesnin, Mondrian, Picasso, Malevich —o, extendiendo nuestra observación a poetas como Paul Valéry o Juan Ramón Jiménez, compositores como Schönberg, o filósofos como Lukács— ilustran el tránsito de una cosmovisión modernista —es decir, esteticista, marcada por una nostalgia de sacralidad, por un intento por reconstituir, a través del arte, la unidad perdida de la cultura— a una cosmovisión propiamente *moderna*. ¿Qué queremos decir cuando hablamos de lo *moderno*?

## 5. DIFICULTADES TERMINOLÓGICAS Y AFINIDADES ENTRE *MODERNISMO* Y *POSMODERNIDAD*

Según el idioma, *modernismo* puede ser sinónimo de *moderno*, o tratarse de su antítesis: el *esteticismo*. El sentido otorgado a estos términos implica, cuando no una esencia, la serie de atributos bajo los que se concibe la modernidad —términos que, por tanto, median en nuestra

manera de concebir nuestro presente. La imagen institucionalizada del movimiento moderno concibe una modernidad hechizada por mitos de síntesis, por la ilusión de haber restaurado, por medios distintos de los del esteticismo —*productivistas* o *clasicistas*— la totalidad de la cultura. Aquella acepción sintética y afirmativa<sup>13</sup> de lo moderno, bajo lo cual se pretende considerar el sXX en su conjunto, oculta lo que se retuvo de la fase modernista —“el criticismo, la problematicidad, y el drama de la utopía”.

La ambigüedad de términos como *modernismo* y *posmoderno* —término que presupone “la familiaridad con lo *moderno*”— ilustra la ambigua situación de la modernidad esteticista de finales del sXIX y principios del sXX, a la que Benjamin dirigió su mirada. Según Perry Anderson ([1998] 2016, 7), estos términos “no nacieron en el centro del sistema cultural de su tiempo, sino en la lejana periferia”. El término *modernismo* se originó en Hispanoamérica, si bien inspirado “en las sucesivas escuelas francesas de los románticos, parnasianos y simbolistas”. La periferia, por tanto, en términos benjaminianos, despertaba de —o caía en— su propia versión del sueño de la metrópolis.

El término *posmodernidad* se consolida de manera plena a partir del influjo de la *teoría francesa* en el ámbito académico anglosajón hegemónico y, en particular, a partir de trabajos como *La condition postmoderne* (1979), de Jean-François Lyotard, a menudo identificado (erróneamente) como inventor del término<sup>14</sup>. No

<sup>13</sup> Utilizamos *afirmativo* en el sentido que Herbert Marcuse le atribuye, donde se aboga por una *cultura negativa* afín a la *dialéctica negativa* de Adorno.

<sup>14</sup> Cusset [2003] 2008, 55, 215. Aunque el libro de Lyotard es de gran importancia para la difusión del concepto, Ihab Hassan ya lo acuñó, en un sentido similar, en 1971 (Cusset [2003] 2008, 216). Anderson ([1998] 2016, 9) se-

obstante, el término *posmodernismo* también fue acuñado en un contexto hispanohablante, por “un amigo de Unamuno y Ortega, Federico de Onís”, en los años treinta — y, precisamente, para contraponer aquella tendencia que “se refugiaba en un discreto perfeccionismo del detalle y del humor irónico”, a aquel *ultramodernismo* que “intensificaba los impulsos radicales del modernismo y los llevaba a una nueva culminación, [...] creando una ‘poesía rigurosamente contemporánea’ de alcance universal” (Anderson [1998] 2016, 8).

Como términos contrapuestos a lo moderno, pueden encontrarse numerosas resonancias y afinidades entre *modernismo* y *posmodernidad*. Así, diversos autores han argumentado que la situación posmoderna comienza antes de la consolidación del propio concepto de posmodernidad. Enfatizando las afinidades entre Georg Simmel y Hauser, Katharina Scherke (2008, 217) señala que en Viena existían “tendencias ya discernibles en torno a 1900, que son hoy día vistas como características del posmodernismo”. Pero tampoco podemos pasar por alto que, ya en 1984, figuras como Fredric Jameson denunciaban los peligros de esta postura:

*Considérese, por ejemplo, la tan extendida postura opuesta, según la cual el posmodernismo en sí mismo es poco más que una nueva fase del modernismo<sup>15</sup> propiamente dicho (cuando no del — aún más antiguo — romanticismo); puede cierta-*

*mente concederse que todas las características del posmodernismo que acabo de enumerar pueden detectarse, a grandes rasgos, en tal o cual precursor modernista (incluyendo precursores genealógicos tan asombrosos como Gertrude Stein, Raymond Roussel o Marcel Duchamp, quienes pueden considerarse sin reservas posmodernistas avant la lettre). Ello, no obstante, lo que este enfoque no tiene en cuenta es la posición social del viejo modernismo o, mejor dicho, el apasionado repudio del que fue objeto por parte de la antigua burguesía victoriana y posvictoriana, que percibió sus formas y su ethos alternativamente como repugnantes, disonantes, oscuros, escandalosos, inmorales, subversivos y, en general, antisociales. Nuestra tesis es que tales actitudes se han vuelto arcaicas debido a una mutación en la esfera de la cultura. [...] Lo que no es sino el resultado de la canonización e institucionalización académica del movimiento modernista en general, que puede fecharse al final de la década de los años cincuenta. Seguramente ésta es una de las explicaciones más plausibles de la emergencia del posmodernismo en cuanto tal, dado que la generación más joven de los años sesenta se enfrenta entonces con el movimiento moderno, situado anteriormente en la oposición, como con una masa de clásicos muertos que, como Marx dijo en cierta ocasión, y en un contexto diferente, “gravitan como una pesadilla sobre la mente de los vivos” (Jameson [1984] 1991, 16-17).*

ñala otro origen paralelo del término, más cronológico que estilístico, en “el octavo volumen, publicado en 1954”, de *A Study of History*, donde “Toynbee denominó ‘edad postmoderna’ (*post-modern age*) a la época que se inició con la guerra franco-prusiana”.

**15** Sin embargo, Jameson usa el término *modernismo* en su acepción anglosajona (equivalente de *moderno*).

El ensayo de Jameson estudia estas diferencias en una profundidad mucho mayor de la que



aquí podemos permitirnos. Nuestro artículo se limita a explorar las implicaciones del mito moderno entendido como *síntesis*, en lugar de como *problemática*. Jameson ([1984] 1991, 17-19) insiste en que los “rasgos ofensivos” del posmodernismo “ya no escandalizan a nadie”, a pesar de trascender “todo lo imaginable en los momentos más extremos del modernismo”, debido a que se “han institucionalizado e incorporado a la cultura oficial de la sociedad occidental”. A pesar de lo acertado de sus palabras, lo que nos interesa es cómo el momento conformista de la posmodernidad, su revolución simulada y meramente formal, descansa sobre el mito institucionalizado de lo moderno. El momento valioso de la posmodernidad, como retorno a la apertura del punto previo a la instauración del mito moderno, pasa por entender que quizás el sXX fue, en definitiva, un siglo posmoderno. La posmodernidad de finales del sXX ha querido presentarse como un evento demasiado original e inédito, cuando en realidad no hizo sino revivir, como señaló Tafuri, la crisis del lenguaje que ya tuvo lugar a principios de siglo —y en París y la Viena *fin-de-siècle* de manera acentuada.

## 6. PARALELOS ENTRE EL XX COMO SIGLO POSMODERNO Y EL XVI COMO SIGLO POSRENACENTISTA

Las conclusiones de Tafuri acerca del sXX no se alejan mucho del diagnóstico que Hauser ([1964] 1965, 34-35) hiciera del sXVI: aunque el sXVI pueda parecer el punto de partida de una determinada *modernidad* (formuladora de un nuevo legado formal coherente y unificado, colmada de las certezas utópicas de un nuevo

humanismo), bajo un examen atento podría decirse que el sXVI fue, en su conjunto, un siglo posrenacentista. El supuesto momento clásico, propiamente moderno y afirmativo, es un frágil y efímero *tour de force* que todavía proyecta su sombra sobre todo el siglo, impidiéndonos ver con claridad que el profundo relativismo y crisis del lenguaje que tenían lugar en la época son la verdadera esencia de lo moderno, el verdadero despertar de la consciencia moderna — que, propiamente, contra el mito de lo moderno que tratamos de derribar, sería la que normalmente entendemos como consciencia *posmoderna* — o, en el caso del sXVI, la consciencia manierista. La modernidad entendida como síntesis, como una nueva cultura unitaria, es siempre históricamente efímera, pero mitológicamente duradera; el siglo del Alto Renacimiento fue, en realidad, el siglo del manierismo (o, como otros autores prefieren decir, del posrenacimiento), de la misma manera que el siglo del arte moderno es, propiamente, y a pesar de los intentos de *restablecer un centro*, un siglo posmoderno.

Por contar con una definición *negativa*, el problema de conceptos como *manierismo*, *romanticismo*, *esteticismo* y *posmodernidad* — contrapuestos a la centralidad afirmativa de *Renacimiento*, *clasicismo* y *moderno*— puede estudiarse conjuntamente como *teología negativa* de la modernidad. La relación entre esteticismo y manierismo ha sido abordada por Hauser ([1964] 1965, 384-385) en diversos puntos de su obra. Como en *La dimensión estética* ([1977] 2007) de Marcuse, en *Manierismo* Hauser cifra sus esperanzas en las tendencias que figuras como Pevsner habían condenado, estableciendo afinidades entre unas y otras:

*El concepto de decadencia, que comienza a sustituir en los años ochenta el del hedo-*

*nismo estético, contiene, empero, también rasgos que no se daban necesariamente en el esteticismo, así, sobre todo, la idea de la decadencia cultural y de la crisis, y la conciencia de hallarse al final de un proceso vital y en vísperas de la disolución de una civilización. Esta conciencia es de esencia en la comunidad entre la concepción del mundo y la idea del arte modernas y el manierismo. Los representantes y portavoces de la decadencia no tenían, desde luego, ninguna idea del manierismo, pero tenían, en cambio, una conciencia más profunda que ninguna generación anterior de hallarse en la última fase de una cultura:<sup>16</sup> de aquí su simpatía sin ejemplo por las viejas civilizaciones, fatigadas y superrefinadas, por el helenismo, por los últimos tiempos de Roma, por el rococó y el estilo de senectud de los grandes maestros. La comprensión de la atmósfera espiritual de estas fases tardías y la valoración de sus obras, no sobrehumanas, pero por eso tanto más asequibles humanamente, es de esencia del sentimiento de decadencia. La embriaguez por la decadencia que ahora se apodera de los hombres, es posible que no fuera completamente nueva en todos sus componentes, pero era más exclusiva y más incontaminada que lo que lo habían sido anteriormente sentimientos análogos. Su conexión con el rousseauianismo, con el hastío vital y con el sentimiento de ruina del romanticismo es innegable, pese a las diferencias e incluso a las oposiciones que median entre la una y los otros (Hauser [1964] 1965, 386).*

<sup>16</sup> Estas palabras resuenan con lo escrito por Fisher (2009, 3-11).

Según Michael Löwy (1984), aún en los años ochenta el romanticismo se encontraba en espera de una definición satisfactoria. El romanticismo, que buscaba, en última instancia, redimir la integridad perdida entre individuo y sociedad, así como entre las disgregadas parcelas de la cultura, sería definido, según Löwy, en base a su oposición al capitalismo. Hauser busca, de manera similar, en el advenimiento del capitalismo moderno, la razón última del arte multiforme del manierismo. Por tanto, se trata de conceptos que, como la *Dialéctica de la Ilustración* (1944) de Adorno y Horkheimer, y a diferencia del mito institucionalizado del movimiento moderno, *problematizan la noción de progreso*<sup>17</sup>.

El posterior nacimiento de la estética como ámbito de conocimiento, derivado de la noción de la autonomía del arte, tendría su preludio en el nacimiento de la teoría artística y del ascenso social de la figura del artista en el sXVI. Según Hauser, esta autonomía sería consecuencia del proceso de racionalización propio del capitalismo, que Max Weber denominó la “burocratización” ([1964] 1965, 130, 135) y “desencantamiento del mundo” ([1964] 1965, 99, 140), siendo su correlato espiritual y sociológico la reificación o cosificación de la cultura y las instituciones, y su correlato psicológico, la alienación del individuo y la resultante psicología del narcisismo, lo grotesco y el humor<sup>18</sup>. Hauser relaciona el confuso conglomerado de movimientos y actitudes que asociamos al manierismo con el romanticismo posterior, entendiendo ambos, en sentido amplio, como

<sup>17</sup> Ver también, a este respecto, *La disputa del positivismo en la sociología alemana* (Adorno et al. [1969] 1973).

<sup>18</sup> Sobre el proceso alienante de institucionalización, véase Hauser ([1964] 1965, 133, 145).

anti-Ilustración. En su vertiente antidogmática, en Pontormo, Brueghel, el Greco o Tintoretto, en Cervantes y Shakespeare, Hauser encuentra un manierismo que, al contrario que el del humanismo academicista, sería un “anti-humanismo” ([1964] 1965, 39), escéptico, cauteloso y crítico ante las conquistas de la Razón.

*La consecuencia de la autonomía de la política y de la idea estatal conquistadas por Maquiavelo, y en medida creciente, las consecuencias de la autonomía en los otros terrenos de la práctica y de la teoría, que van liberándose, poco a poco, de las vinculaciones del dogma eclesiástico, del pensamiento escolástico y del orden económico y social del feudalismo, así como la consecuencia de la emancipación del protestantismo de la Iglesia romana, todo ello puede resumirse en esta palabra: independencia, pero independencia sin libertad, es decir, soledad y aislamiento. Con cada nuevo paso en este proceso, se separa otro campo del cosmos unitario y panpsíquico de la Edad Media, y va haciéndose más próxima la visión atomizada del mundo propia de la moderna cultura, en la que las verdades parciales no se hallan ya en conexión con ninguna verdad central (Hauser [1964] 1965, 110).*

“Las presuposiciones de la Edad Moderna fueron creadas, no, como suele creerse, por el surgir del Renacimiento, sino por su disolución”, dice Hauser ([1964] 1965, 59). El Renacimiento “inventado” por Michelet y Burckhardt, cuyas “conquistas” serían “la lucha contra el espíritu de autoridad y jerarquía, la idea de libertad de pensamiento y de conciencia, la emancipación del individuo y el principio de la democracia”,

interpretación en la que “contrastan, por doquiera, la luz de la Edad Moderna con las tinieblas de la Edad Media”, sería, según Hauser ([1964] 1965, 60), una completa ficción, construida por Michelet y Burckhardt, interesados (sobre todo Michelet) en trazar “el árbol genealógico del liberalismo”. En realidad, empero, como recalca Hauser, ninguno de los grandes maestros de Alto Renacimiento, ni Leonardo, ni Miguel Ángel,<sup>19</sup> ni tampoco Rafael, renunciaban al principio de autoridad, que compartían con el ideal escolástico.<sup>20</sup> Según Hauser ([1964] 1965, 59) “El hombre de la fase clásica del Renacimiento era todavía el ‘hombre viejo’, el heredero de la Antigüedad y de la Edad Media”, moviéndose “prácticamente todavía dentro de los límites del viejo mundo cristiano-dogmático, de pensamientos y sentimientos condicionados por la tradición, dominados por el culto de la autoridad”.<sup>21</sup> En este sentido, Hauser ([1964] 1965, 59) consideraba el Renacimiento como la culminación de la Edad Media, afirmando que “La llamada ‘modernidad del sXVI’ sólo puede predicarse con razón de su fase postclásica”. La nueva síntesis clásica terminaría por encarnarse de manera despótica en el clasicismo de las academias, descartando en buena medida la libertad individual a favor de la sumisión a

<sup>19</sup> El caso de Miguel Ángel es, no obstante, especialmente ambiguo. Véase el análisis hauseriano del Juicio Final de Miguel Ángel, en contraposición al Renacimiento (Hauser [1964] 1965, 200).

<sup>20</sup> Si bien, como enfatiza Agnes Heller ([1967] 1980), se trataría de un principio de autoridad buscado y desarrollado inmanentemente desde la autonomía del individuo, frente a la procedencia externa al individuo del principio de autoridad en la escolástica.

<sup>21</sup> Nótese las afinidades entre este principio de autoridad y el manifestado por Le Corbusier (Saldaña, Ramon, Aloy, 2022).

la institución, y subordinándose a los cánones establecidos en el seno de la recién inaugurada historia del arte:

*La forma en que Cosimo I organiza la producción artística en Florencia, poniéndola al servicio de sus fines políticos, de los fines de la representación cortesana y de la propaganda de la idea de soberanía, anticipa el método que seguirán, más tarde, Luis XIV y Colbert en su política artística.<sup>22</sup> Y también Lebrun tiene su precedente; Vasari desempeña, en efecto, en la Florencia de Cosimo I un papel semejante al del dictador artístico del Rey Sol en Versalles, y muestra un talento organizador casi tan grande como el de Lebrun. Vasari percibe, sobre todo, en toda su extensión, la importancia que revestía la colaboración en equipo para dar una cima a los encargos de una corte fastuosa, insaciable en sus ambiciones artísticas. Estos encargos respondían a las capacidades de Vasari y de sus colaboradores, como, más tarde, responderían a las facultades y a la habilidad de Lebrun y sus colaboradores, que se distinguirían, sobre todo, por su capacidad de adaptación; en ambos casos se trataba, en efecto, más de mantener un nivel cualitativo uniforme y de producir ornamentaciones impecables, que de la creación de obras maestras individuales y únicas. En las circunstancias que reinaban en Florencia, no era posible que se*

*impusieran talentos sobresalientes y singulares, decididos a seguir su propio camino solitario. Los encargos mismos, sobre todo los destinados a la ornamentación del Palazzo Vecchio, eran de importancia y ponían a disposición de los artistas medios materiales desacostumbrados; la libertad artística, sin embargo, sufrió la misma opresión que la libertad política, y el liberalismo de que había disfrutado todavía la generación anterior, era ahora tan poco deseable en cuestiones artísticas como en la vida civil (Hauser [1964] 1965, 232).*

La utopía de una nueva unificación, de una nueva síntesis; los intentos por establecer un nuevo orden, un nuevo humanismo, o un nuevo dogma de lo moderno, no constituyeron, en su institucionalización, operaciones progresistas, sino arcaizantes. A este respecto, es relevante contrastar los pasajes de *Manierismo* en torno al individualismo hecho problemático ([1964] 1965, 62-64), frente al bosquejado por Burckhardt; o su valoración del impersonal, riguroso y formalista manierismo académico —como en Vasari o Juan de Herrera— frente al de aquellas personalidades aisladas, en las que encontramos, en cambio, “vinculación histórica y rebeldía radical” ([1964] 1965, 64)— una formulación, una intuición más exacta de la condición moderna (o, deberíamos decir, posmoderna): la inconclusividad perenne de la concepción estilística como síntoma del abismo ante el que nos sitúa la libertad; o el cultivo del aislamiento ([1964] 1965, 334-335) como fuente potencial tanto de conformismo como de acérrima autocrítica. La autoconsciencia trocada en “fatalidad, aunque también en fuente de renovación y profundización”, como fuente de “los paradigmas más grandiosos de la humanidad occidental”:

<sup>22</sup> Cuyo principio de autoridad absolutista sería modélico, según Le Corbusier. Ver, a este respecto, su *Hommage à un grand urbaniste*, donde aparece Luis XIV ordenando la construcción de Los Inválidos, en *Urbanisme* (1925, 285), y su carta del 14 de diciembre de 1932 al gobernador de Argelia (Bota 2008, 170).

“el escepticismo filosófico como potencia espiritual histórica y como principio gnoseológico moderno”, donde “se convierte en fundamento metodológico del pensar crítico el relativismo psicológico y moral de Maquiavelo, su descubrimiento del fenómeno de la ‘ideología’ y de la ‘racionalización’ en un sentido desvelador y psicoanalítico” (Hauser [1964] 1965, 64). En los peligros de la cultura academicista que tenía por modelo al Alto Renacimiento, en los peligros de la modernidad concebida como dogma, Hauser ([1964] 1965, 261) percibe un preludio de los peligros del programa, en principio racionalista, de la Ilustración.

## 7. ALGUNAS CONCLUSIONES PARA LA ENSEÑANZA INSTITUCIONALIZADA DE LA ARQUITECTURA Y EL DISEÑO

Hemos desarrollado algunas sugerencias del ensayista marxista Arnold Hauser en relación con el problema de la modernidad — ligado, en última instancia, al problema del arte de masas y de la educación a través del arte. Hauser incita, pocas veces explícitamente, a pensar que la solución de este complejo se encuentra en dos conceptos interrelacionados: por un lado, en la existencia de una intelectualidad *outsider*, desarraigada, huérfana de tradición y marco institucional en el que apoyarse, pero libre también de las trabas y límites impuestos por las convenciones de ese contexto protector;<sup>23</sup> y, por otro, en la creciente importancia de las formas de producción basadas en el collage,

asimilables, en muchos aspectos, a lo que en el contexto posmoderno se definió como *posproducción* (Bourriaud [2002] 2007). El montaje, collage, *patchwork* o posproducción conlleva la afirmación del fragmento, cuya autonomía no excluye, sino que implica una polivalencia, la convivencia de diferentes sustancias:<sup>24</sup>

*Los artistas y escritores del manierismo, no sólo tenían conciencia de las contradicciones insolubles de la vida, sino que las acentuaban, e incluso las agudizaban; preferían aferrarse a estas contradicciones irritantes, que ocultarlas o silenciarlas. La fascinación que ejercían en ellos la contradictoriedad y la equivocidad de todas las cosas era tan intensa, que convirtieron en fórmula fundamental de su arte la paradoja, con la cual aislaban en una especie de cultivo puro la contradicción y trataban de perpetuar su insolubilidad (Hauser [1964] 1965, 43).*

Por otra parte, el sujeto desligado de instituciones y convenciones, o en relación fluida con ellas, debe recurrir al montaje para restablecer su control sobre el proceso productivo, posibilitándolo como proceso creativo. En un mundo de especialización y marcos metodológicos acotados, sólo el *outsider*, mediante el montaje, es capaz de reclamar para sí la totalidad del proceso creativo. Esta manera de entender la solución a la fragmentación del mundo moderno a través de su reunificación en el pastiche es, en muchos sentidos, diametralmente opuesta a la noción de una refundación sistemática del mundo en una nueva totalidad unitaria — pro-

<sup>23</sup> Se trata de una visión que retoma algunas nociones desarrolladas por Karl Mannheim en *Ideología y utopía* (1929), si bien moderándolas, de tal manera que el resultado es asimilable a lo expuesto por Marcuse ([1977] 2007).

<sup>24</sup> Ver los pasajes en los que Hauser habla sobre el montaje en relación a Cervantes ([1964] 1965, 342-343) y Shakespeare ([1964] 1965: 365).

yecto más afín a ciertas visiones heredadas de lo moderno, institucionalizadas a finales de los años cincuenta:

*La época del manierismo [...] es en efecto, sin duda, una época dominada por las convenciones más impersonales, más rígidas y más mecánicas; pero sin embargo, lo convencional es sólo un aspecto de su arte, el cual nos muestra, junto a los productos más uniformes, las creaciones más originales, más peculiares y más audaces. [...] El valor artístico de estas obras traspasa, con mucho, las fronteras de las fórmulas que se hallan en su base; las convenciones a las que se someten, son los soportes directos de su valor. Los artistas de la época no necesitan superar el carácter estereotípico de los medios artísticos dados ni el formulismo del lenguaje formal corriente, sino que las convenciones mismas se hacen productivas en ellos. El genio habla el mismo idioma que el ignorante; la originalidad se siente libre y se mueve sin obstáculo, incluso dentro de los límites más angostos de comunicación (Hauser [1964] 1965, 25-26).*

¿Qué implicaciones tiene lo expuesto para la enseñanza institucionalizada de la arquitectura? Hauser subraya los vínculos entre los procesos de sistematización y de institucionalización, y la creación de dogmas; frente a esto, se declara partidario de lo heterodoxo, de lo *outsider*. Hauser tiene en común con Benjamin el interés por aquellas aparentes periferias en las que, no obstante, se encuentran las claves más o menos escondidas de tendencias latentes en el panorama total. En su ensayo “Sobre el concepto de historia”, Benjamin ([1942] 1989, 181) recuerda que

Flaubert sabía de la nostalgia necesaria para resucitar a Cartago — es decir, a los vencidos. Como Tafuri, Hauser enfatiza el “criticismo”, la “problematicidad” y el “drama de la utopía” en su búsqueda de la identidad moderna, entendida como ciclo que comienza en el sXVI y se extiende hasta nuestros días.

Las resonancias que esto pueda tener al abordar la enseñanza de la arquitectura, su posible actualidad, radica, en primer lugar, en que, en lugar de enfatizarse las *soluciones*, ubicuas en la bibliografía básica, relacionadas con el conocido mito del movimiento moderno, los docentes enfatizamos los *problemas* sempiternamente irresueltos como lugar desde el que construir lo que hay en común en las distintas latitudes de lo moderno. En segundo lugar, debería enfatizarse el carácter ilusorio de las soluciones que guiaron a las demás, lo que implica poner el acento en las debilidades e incongruencias (más que en las estables virtudes) de los afamados maestros (figuras como Wright, Mies, Le Corbusier, Gropius, Aalto, o Kahn). En tercer lugar, y estrecha conexión con ello, se hace necesario que la docencia ahonde en aquellas otras figuras que debatieron con éstas, y cuyo carácter tradicionalmente secundario puede deberse más a haber perdido un debate (que hoy bien podría inclinarse en sentido opuesto), que al carácter objetivamente secundario de sus escritos. Por volver sobre un ejemplo ya citado, la historiografía de la controversia entre Teige y Le Corbusier en torno al Mundaneum, ya desde el conocido artículo de George Baird (1974) en *Oppositions*, tendió a dar la razón unánimemente a Le Corbusier en su defensa del *arte* como esfera diferenciada — discurso, cuando menos, conservador si tenemos en cuenta la evolución de las teorías del arte a lo

largo del sXX, culminando en una disolución de los límites entre lo popular y la *alta* cultura. Hoy, en un contexto en que los medios digitales resultan un hecho ubicuo, siendo posible la comprensión de toda actividad de diseño como *posproducción* de elementos y planteamientos preexistentes, las tesis de Teige ([1924] 1999) en “Poetismo” encuentran renovada vigencia.

Se hace necesario seguir interrogando cómo las actividades académicas y museísticas institucionalizan unas vanguardias que, en su día, resultaban una actividad minoritaria, y seguir explicitando el contenido mitológico que, en estos contextos, conferimos a expresiones como *movimiento moderno*.

## REFERENCIAS

- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. (1944) 1998. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta, Madrid.
- Adorno, Theodor W., Popper, Karl, Dahrendorf, Ralf, Albert, Hans, Pilot, Harald, y Habermas, Jürgen. (1969) 1973. *La disputa del positivismo en la sociología alemana*. Grijalbo, Barcelona.
- Anderson, Perry. (1998) 2016. *Los orígenes de la posmodernidad*. Akal, Madrid.
- Baird, George. 1974. “Architecture and Politics: A Polemical Dispute, 1933”. *Oppositions*, no.4, 79-82.
- Benjamin, Walter. (1937) 1989. “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”. En: *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Taurus, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter. (1942) 1989. “Sobre el concepto de historia”. En: *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Taurus, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter. (1982) 2013. *Obra de los pasajes* [vol.1]. Abada, Madrid.
- Bota, David. 2008. *Notas sobre (des)función en arquitectura*. Tesis doctoral. UPC.
- Bourriaud, Nicolas. (2002) 2007. *Postproduction. Culture As Screenplay: How Art Reprograms The World*. Lukas & Sternberg, New York.
- Brott, Simone. 2017. “The Le Corbusier Scandal, or, was Le Corbusier a Fascist?”. *Journal of Comparative Fascist Studies*, no. 6, 196-227. <https://doi.org/10.1163/22116257-00602003>
- Caturla, María Luisa. (1944) 2021. *Arte de épocas inciertas*. Fundación de Amigos del Museo Nacional de Escultura.
- Cusset, François. (2003) 2008. *French Theory*. University of Minnesota Press.
- Dalí, Salvador. (1964) 2009. *Diario de un genio*. Tusquets, Barcelona.
- De Meyer, Dirk. 2010. “Mannerism, modernity and the modernist architect, 1920–1950”. *The Journal of Architecture*, 15:3, 243-265, <http://dx.doi.org/10.1080/13602365.2010.486565>

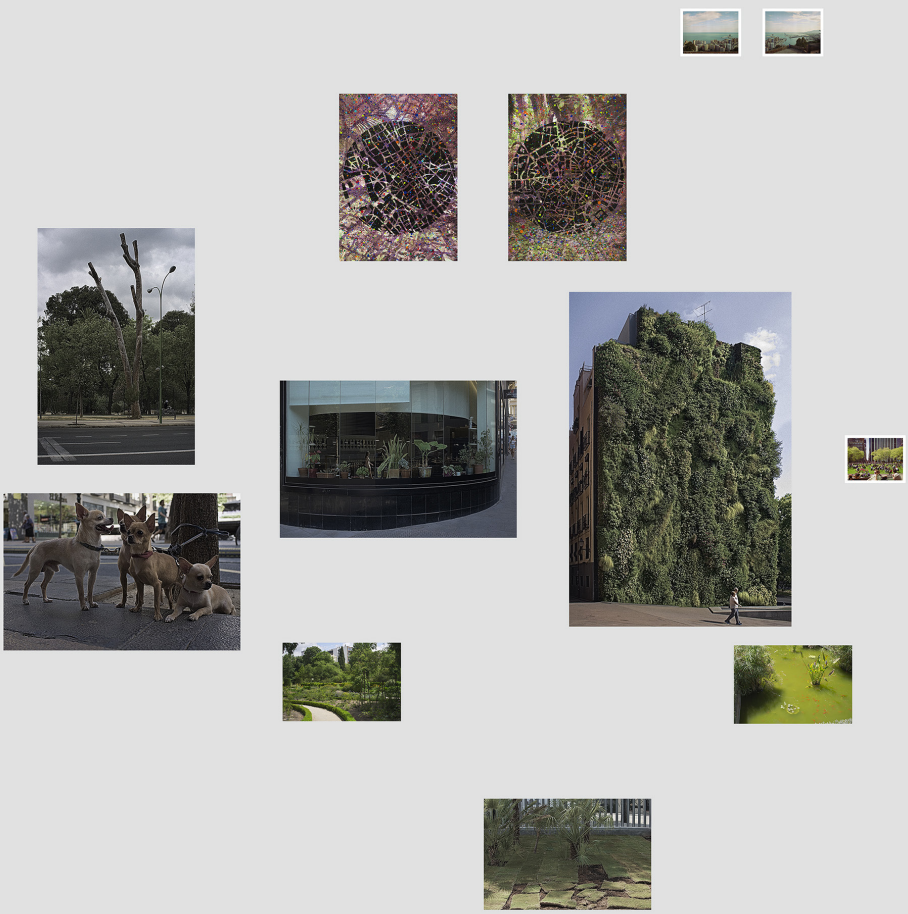
- Didi-Huberman, Georges. (1990) 2010. *Ante la imagen: Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Cendeac, Murcia.
- Didi-Huberman, Georges. (2002) 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada, Madrid.
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Zero Books.
- Frampton, Kenneth. (1980) 2007. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Frampton, Kenneth. 1990. "Rappel à l'ordre, the case for the tectonic". *Architectural Design*, v.60, n.3-4, 19-25.
- Guilbaut, Serge. 1983. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. The University of Chicago Press, Chicago, London.
- Groys, Boris. (2010) 2015. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, Buenos Aires.
- Hauser, Arnold. (1964) 1965. *Manierismo: la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Guadarrama, Madrid.
- Heller, Agnes. (1967) 1980. *El hombre del Renacimiento*. Ediciones Península, Barcelona.
- Hemingway, Andrew. 2009. "E. H. Gombrich in 1968: Methodological Individualism and the Contradictions of Conservatism". *Human Affairs*, vol. 19, no.3, 297-303. <https://doi.org/10.2478/v10023-009-0043-7>
- Jameson, Fredric. (1984) 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Löwy, Michael. 1984. "Figures of Romantic Anti-Capitalism". *New German Critique*, No.32 (Spring-Summer), 42-92.
- Le Corbusier. 1925. *Urbanisme*. París: Les Éditions G. Crès.
- Marcuse, Herbert. (1977) 2007. *La dimensión estética: Crítica de la ortodoxia marxista*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- O'Brian, John. 2008. "Greenberg on Hauser: The Art Critic as Book Critic". *AE: Canadian Aesthetics Journal*, Vol.14.
- Payne, Alina A. 1994. "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism". *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol.53, no.3 (Sep.), 322-342 <http://www.jstor.org/stable/990940>
- Pevsner, Nikolaus. (1936) 1977. *Pioneers of Modern Design*. Penguin Books.
- Rampley, Matthew. 2000. *The Remembrance of Things Past: On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Harrassowitz, Wiesbaden.
- Rowe, Colin. (1973) 1999. "Neoclasicismo y arquitectura moderna I". En: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Saldaña Puerto, César, Ramon Graells, Antoni y Aloy Bibiloni, Guillem. 2022. "Défense de l'Architecture y la dialéctica ideológica del movimiento moderno: Karel Teige y Le Corbusier, 1920-1930". *Temporánea*, 3. <https://doi.org/10.12795/>



TEMPORANEA.2022.03.04

- Scherke, Katharina. 2008. "Sozialpsychologische und ästhetische Konsequenzen des großstädtischen Lebens: Georg Simmel und Arnold Hauser im Vergleich". En Károly Csúri, Zoltán Fónagy, Volker A. Munz (Ed.), *Kulturtransfer und kulturelle Identität: Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*, 217–226. Praesens Verlag, Viena. [http://acta.bibl.u-szeged.hu/17019/1/ost\\_studien\\_003\\_217-226.pdf](http://acta.bibl.u-szeged.hu/17019/1/ost_studien_003_217-226.pdf)
- Tafuri, Manfredo. (1973) 1976. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. MIT Press.
- Tafuri, Manfredo. (1980) 1987. *The Sphere and the Labyrinth*. MIT Press.
- Teige, Karel. "Poetism". (1924) 1999. En: Dluhosch, Eric; Švách, Rostislav (eds.). *Karel Teige/1900-1951*. MIT Press, 64-72.
- Zaslove, Jerry. 1996. "Shall Act: We Shall Build: The Nomadism of Herbert Read and the Thirties Legacy of a Vanished Envoy of Modernism". En *Recharting the thirties*, ed. Patrick J. Quinn. Susquehanna University Press, 17-39.
- Zolberg, Vera L. (1990) 1997. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press, 1997.
- Zolberg, Vera L. 2012. "The Sociology of the Arts". *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly. Oxford University Press, New York.

**César Saldaña Puerto** es arquitecto, doctorando y profesor asociado en el Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación; Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB); Universitat Politècnica de Catalunya Barcelona Tech (UPC). Sus líneas de investigación son filosofía e historia del arte, teoría e historia de la arquitectura, teoría crítica. Publicación relevante: Saldaña Puerto, C. (2022). Arnold Hauser (1892-1978) y la gestación de Manierismo (1964): la precariedad económica del intelectual independiente. *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, (10), 27–54. <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.30470>



# LA SOCIEDAD Y LA COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA, DESDE LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA

VICENTE DÍAZ-GARCÍA\* Y MARÍA LÓPEZ DE ASIAIN\*\*

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Arte, Ciudad y Territorio, Escuela de  
Arquitectura, España,

\*[vicente.diaz@ulpgc.es](mailto:vicente.diaz@ulpgc.es) y \*\*[maria.lopezdeasiain@ulpgc.es](mailto:maria.lopezdeasiain@ulpgc.es)

## RESUMEN

Tradicionalmente, historia, teoría y crítica son los tres campos en los que se ha movido el área de composición arquitectónica en paralelo al proyecto arquitectónico como práctica compositiva<sup>1</sup>. En este artículo se propone la inclusión de un cuarto campo, la sociedad, no específico del área de composición, pero sí pendiente de consolidación respecto a su relevancia en arquitectura y urbanismo, por lo que su inclusión desde el ámbito teórico conceptual de la composición se considera clave. Se plantea su introducción en el área de composición archi-

tectónica desde la traducción<sup>2</sup>, entendida como proceso mediador en términos comunicativos y de transmisión de la información y relacionada con la participación ciudadana específicamente, como elemento que caracteriza el ámbito o la intervención compositiva. Abordándola también de una manera amplia, rica y extensa culturalmente, vinculada al campo de las artes tales como la pintura, escultura o la música y en la que el arquitecto, como compositor, vincula y establece relaciones entre partes de una manera compleja, que garantiza una propuesta de ma-

---

**1** No es objeto de este artículo entrar en debate composición / proyectación arquitectónica tal y como lo entienden autores como Allegue (2015) o Purini según Agrasar (2009), se pretende abordar otro tipo de acepción relacionada con la comunicación y transferencia a la sociedad desde la composición arquitectónica, quizás más cercana a la afirmación de De Prada (2008) que reflexiona sobre la composición como síntesis o conjunción, afirmando por tanto que los arquitectos siempre 'componen'.

---

**2** En este texto utilizaremos la palabra traductor en lugar de mediador, en tanto en cuanto la mediación, especialmente en el campo de las ciencias sociales, suele estar más vinculada con la resolución de conflictos, sin embargo, la traducción, al igual que sucede con la arquitectura, se interesa no sólo por abrir la puerta a la resolución de conflictos presentes, sino también por visibilizar situaciones aparentemente no conflictivas, pero que requieren ser revisadas desde nuevas miradas críticas.

yor riqueza teórico conceptual así como espacial y perceptiva, que el conjunto de las partes.

La complejidad del momento actual, los requerimientos sociales o las mayores exigencias a las que se enfrentan la arquitectura y el urbanismo, hacen necesario complementar la disciplina con nuevas propuestas que tienen sus implicaciones tanto en términos de dimensión pedagógica, como institucional o disciplinar y profesional. En este sentido, se plantea la creación de nuevos perfiles profesionales que, complementando los existentes, sean capaces de abordar requerimientos como la multidisciplinariedad, o la mediación.

Se muestran tres ejemplos que abordan la participación ciudadana desde tres perspectivas: la académico/educativa, la institucional/disciplinar y la profesional. En todos ellos se requiere la figura del arquitecto como compositor o traductor, jugando un papel de mediación, complementario al del arquitecto dedicado a la historia, la teoría o la crítica e incluyendo la dimensión vinculada a la sociedad.

**Palabras clave: Composición, participación, mediación, arquitectura, sociedad.**

## ABSTRACT

Traditionally, history, theory and criticism are the three fields in which the area of architectural composition has moved in parallel to the architectural project as a compositional practice<sup>1</sup>. This article proposes the inclusion of a fourth field, society, not specific to the area of composition, but pending consolidation regarding its relevance in architecture and urbanism, so its inclusion from the conceptual theoretical field of composition is considered a key point. Its intro-

duction from translation is proposed in the area of architectural composition<sup>2</sup>, understood as a mediating process in terms of communication and transmission of information and related to citizen participation specifically, as an element that characterizes the scope or compositional intervention. It should be understood in a broad, rich and extensive culturally way, linked to the field of arts such as painting, sculpture or music and in which the architect as composer, links and establishes relationships between parts in a complex way, which guarantees a proposal of greater conceptual theoretical as well as spatial and perceptible richness, than the set of parts.

Nowadays complexity, the social requirements or the greater demands faced by architecture and urbanism, make it necessary to complement the discipline with new proposals that have their implications both in terms of pedagogical, institutional or disciplinary and professional dimensions. In this sense, the creation of new professional profiles that, complementing the existing ones, are capable of addressing requirements such as multidisciplinarity or mediation is proposed.

Three practical examples dealing with participation from three perspectives are shown: from the academic/pedagogical dimension, from the institutional/disciplinary dimension and from the professional one. In all of them, the figure of the architect as composer or translator is required, playing a role of mediation, complementary to that of the architect dedicated to history, theory or criticism and including the dimension linked to society.

**Key words: Composition, participation, mediation, architecture, society.**

## RESUMO

Tradicionalmente, a história, a teoria e a crítica são os três campos em que a área da composição arquitetônica se moveu em paralelo ao projeto arquitetônico como prática composicional<sup>1</sup>. Este artigo propõe a inclusão de um quarto campo, a sociedade, não específico da área de composição, mas pendente de consolidação quanto à sua relevância na arquitetura e urbanismo, de modo que sua inclusão no campo teórico conceitual da composição é considerada fundamental. Propõe-se a sua introdução na área da composição arquitetônica a partir da tradução<sup>2</sup>, entendida como um processo mediador em termos de comunicação e transmissão de informação e relacionado especificamente com a participação cidadã, como elemento que caracteriza o campo ou intervenção composicional. Compreendê-lo de uma forma ampla, rica e extensa culturalmente, ligada ao campo das artes como a pintura, a escultura ou a música e na qual o arquiteto como compositor, liga e estabelece relações entre partes de uma forma complexa, o que garante uma proposta de maior riqueza teórica conceptual, bem como espacial e perceptiva, do que o conjunto de partes.

## 1. INTRODUCCIÓN

En la ya larga tradición de la arquitectura hemos asistido a la aparición de diferentes eslabones de una larga y compleja cadena en relación con los requisitos que van surgiendo y cuya contestación nos permite participar en la creación de la ciudad y de la propia arquitectura. Resulta recurrente, ya desde las primeras propuestas y enfoques diferenciales, la reflexión sobre la necesidad de crear perfiles técnicos y/o profesionales adecuados para cada nuevo requerimiento:

A complexidade do momento atual, as exigências sociais ou as maiores exigências com que a arquitetura e o urbanismo se deparam, tornam necessário complementar a disciplina com novas propostas que têm as suas implicações tanto em termos de dimensão pedagógica, como institucional ou disciplinar e profissional. Neste sentido, propõe-se a criação de novos perfis profissionais que, complementando os existentes, sejam capazes de responder a requisitos como multidisciplinaridade ou mediação.

São apresentados três exemplos que abordam a participação dos cidadãos a partir de três perspectivas: académica/educativa, institucional/disciplinar e profissional. Em todos eles, é necessária a figura do arquiteto como compositor ou tradutor, desempenhando um papel de mediação, complementar ao do arquiteto dedicado à história, teoria ou crítica e incluindo a dimensão ligada à sociedade.

**Palavras-chave: Composição, participação, mediação, arquitetura, sociedade.**

*“La aparición de esta figura (se refiere al capataz de la obra) es importante puesto que, gracias a ella, podemos inferir que el arquitecto, en tiempos de Alberti, ya no era el que necesariamente tenía que velar por el seguimiento y cumplimiento material de la obra. ¿Se estaba dividiendo el trabajo de la profesión? Donde antes bastaba uno, ¿Son ahora necesarios dos? ¿Dos arquitectos o, más bien, un arquitecto y un traductor y vigilante de las ideas del arquitecto en la obra?” (Vélez 2021, 49)*

Teniendo en cuenta las múltiples interpretaciones que van a tener los tratados de arquitectura, incluidas aquellas a partir de Alberti, Fabio Vélaz se pregunta “¿Guarda esto alguna relación con el hecho de que comience a hablarse de la arquitectura y del arte de construir?” (Vélaz 2021, 49).

Queremos por tanto recuperar, o hacer énfasis en la figura del traductor (el dibujante Miguel Gallardo diría traductecto<sup>3</sup>) encargado de mediar entre el conocimiento arquitectónico y una ciudadanía que en las últimas décadas, particularmente las tres décadas que van de 1980 a 2010, se habría visto relegada por la propia disciplina a jugar un papel de mera espectadora. El ya consolidado oficio del teórico y el crítico de la arquitectura, puede ser complementado por otro nuevo perfil, proponemos llamarlo agente de participación ciudadana, diferenciado de los anteriores, pero también de los arquitectos creadores o proyectistas. La participación aparece relacionada directamente con la inteligibilidad de la práctica arquitectónica, y diferenciada claramente del proyecto. Se trata de la incorporación de los temas sociales, éticos y políticos también en la práctica de la arquitectura, en este caso desde la composición arquitectónica<sup>4</sup>. Al igual que la crítica encontró

su lugar diferenciado dentro de la arquitectura, también la dimensión social, y con ella, la participación ciudadana, lleva décadas reclamando ser un eslabón más de la cadena, con un espacio propio y diferenciado de otras tareas que ya tienen ese largo recorrido.

## 2. ANTROPOTECTURA

En el campo de la arquitectura y más claramente en el campo del urbanismo se percibe desde hace ya más de medio siglo la importancia de dar “un paso atrás”. Autores como John Turner (1990), Giancarlo de Carlo (Charitonidou 2021), Christopher Alexander (1976), Aldo Van Eyck o Lucien Kroll (Senem Türkkul 2022), al acercarse a la participación ciudadana no dudaron en recurrir al campo de la antropología, que contiene esos elementos reflexivos (ese paso atrás) relacionados con una ciudadanía que, particularmente en el caso de la arquitectura y el urbanismo, demasiadas veces se ha considerado más espectadora que actora.

En “Nunca fuimos modernos”, Bruno Latour afirmaba: “seguir de manera continua el gradiente que lleva de las existencias inestables a las esencias estabilizadas y a la inversa” (Latour 2007). Quién se ha enfrentado a un proyecto sabe lo complejo que resulta ir, precisamente, de esas existencias inestables contenidas en los programas de intervención, a las esencias estabilizadas de los edificios ya terminados.

Para el antropólogo Ángel Díaz de Rada (2011) lo que caracteriza a la antropología es “traducir las esencias estabilizadas en procesos

<sup>3</sup> El dibujante Miguel Gallardo (1955-2022), se definía a sí mismo como tradujante, porque, según él, sólo ponía “en imágenes lo que los demás piensan en palabras”. En arquitectura, los/as traductectos/as también dedicarían la mayor parte de su tiempo a traducir, o componer (poner junto), en forma de proyectos lo que los/as demás nos dicen o nos inspiran, un papel bastante alejado de la figura del artista creador.

<sup>4</sup> Se aborda la problemática desde la composición arquitectónica como disciplina de referencia en el acercamiento teórico conceptual de la arquitectura, lo cual no presupone que no sea pertinente desde muchas otras áreas disciplinares como proyectos o urbanismo, desde las cuales también se han desarrollado experiencias.

en curso, esto es, en existencias inestables”<sup>5</sup>, o sea, convertir los objetos en gradientes u objetos en proceso gradual de formación. Complementando la idea de que “los antropólogos deseamos dar un paso atrás”, podemos afirmar que los arquitectos deseamos dar “un paso adelante”. Si para Díaz de Rada, “El arte del antropólogo obliga a poner en crisis provisionalmente el objeto, adentrarse en “un saber de cuasi objetos, devenires, objetos que no han llegado a ser...”, la arquitectura sin embargo se situaría antes del objeto, si consideramos a los edificios como tales.

La mercantilización del verbo habitar, que ha llegado a confundirse con el sustantivo hábitat, deparó durante la segunda mitad del siglo XX una progresiva objetivación (cosificación) del espacio doméstico, convirtiendo, en el peor de los casos, a la vivienda en un valor de cambio, impulsando en la arquitectura la eliminación u ocultación de la diferencia y la

expulsión de lo distinto (Han 2017, 67). Las tipologías de vivienda que han proliferado en las grandes ciudades apenas han experimentado cambios sustanciales desde las primeras décadas del pasado siglo.

Más allá de esa vivienda como un objeto, existe en la misma palabra objeto una segunda raíz etimológica que remite a la objeción, a la negación, en su procedencia del verbo latino *obicere*<sup>6</sup>, esto es, “arrojar contra”, “reprochar” o “recriminar”.

*La experiencia de lo presente como obicere es probablemente más original que la noción de lo presente como objeto. En el caso de la noción, el sujeto representante se apodera del objeto representado. El objeto se le entrega. Aquí el objeto sufre la pérdida de gran parte de la negatividad que tiene el mismo como contrapuesto. La mercancía como objeto de consumo carece por completo de la negatividad del obicere*

Composición	Paso atrás (analítico)	Paso adelante (prospectivo)
Obicere (objeto/estático)	Historia	Teoría
Obicere (objeción/dinámico)	Crítica	Traducción (Participación)

Tabla 1. Diferentes nociones del término ‘obicere’ en relación con una acepción estática/dinámica y/o una acepción más analítica o más prospectiva. Aunque no de forma concluyente, podemos establecer por un lado una relación entre la historia y la teoría con la acepción del obicere más estática, y por otro lado la crítica y la participación con la acepción del obicere más dinámica. En el otro eje también se podría relacionar la historia y la crítica con dar un paso atrás, como acostumbra la antropología, y la teoría y la participación con dar un paso adelante propio de la arquitectura.

**5** A modo de ejemplo Díaz de Rada remite al tránsito que lleva desde conceptos que se utilizan como objetos, como “identidad, patrimonio, subjetividad, objetividad, verdad, naturaleza, cultura, teoría, museo, formal” a conceptos que designan gradientes, como “identificación, patrimonialización, subjetivación, objetivación, producción de lo que se entiende por verdad, naturalización, producción de cultura, teorización, museificación, formalización”.

**6** Objeto: procedente del latín *objectum*, derivado de *obicere* ‘poner delante (de algo)’, ‘oponer’, ‘proponer’. De la familia de echar ‘hacer que alguna cosa vaya a parar a alguna parte’, del latín *jactare* ‘arrojar, lanzar’, ‘agitar’. Del mismo origen que *jactar* (V.), ha mantenido las acepciones básicas del latín. A la misma familia etimológica latina pertenecen adjetivo, conjetura, inyección, inyectar, jet, objeto, proyectar, proyecto, sujetar, sujeto y trayecto. Todos ellos son derivados latinos basados en el verbo *jacere*, de la idea de ‘arrojar, echar’, en sentido literal o figurado.

*re. En cuanto mercancía no me reprocha nada, no me acusa, no se me contrapone. Más bien se quiere amoldar a mí y agrardarme, sonsacarme un 'me gusta'. Lo que caracteriza la percepción actual, es la ausencia de contradicción y enfrentamiento (Han 2017, 67-68).*

Si cambiáramos ese presente, del que nos habla Han, por la vivienda o el habitar, estaríamos afirmando que “la experiencia de la vivienda como obicere es probablemente más original que la noción de vivienda como objeto”. Se trata de introducir esa negación, enfrentamiento o rechazo frente a un habitar cosificado, estático, o de una vivienda mercancía o moneda.

Tal vez la experiencia del confinamiento, casi a nivel planetario, entre marzo y mayo de 2020, provocado por el peligro de contagio ante el Coronavirus, nos permitió reflexionar sobre nuestras viviendas como nunca antes lo habíamos hecho. Ese habitar contra algo (en este caso contra el contagio que se produce en el contacto con el otro) nos llevó a observar nuestro entorno con una nueva mirada. Nos dimos cuenta de que en nuestras viviendas no todo vale, más allá del valor que les diéramos en el mercado de objetos. Los espacios de intimidad, de desconexión, de contacto con el exterior (el orden terreno, o de la tierra, en la filosofía tardía de Heidegger<sup>7</sup>), tendrían que poder equilibrar aquellos otros espacios fluidos, diáfanos, conectados digitalmente (el orden digital). Se estaría potenciado de esta forma el sentido del habitar relacionado con el obicere.

<sup>7</sup> “El mundo pierde cada vez más la negatividad de lo contrario. el medio digital acelera este desarrollo. el orden digital es opuesto al orden terreno, al orden de la tierra. Precisamente la filosofía tardía de Heidegger se ocupa del orden terreno.” (Han 2017, 68)

Por otro lado, dicha situación nos ha enfrentado igualmente a las relaciones escalares de la arquitectura, de nuevo de una manera mucho más intensa, directa, inmediata. Mostrándonos los vínculos, hasta ahora intuidos, pero nunca reconocidos socialmente de lo local con lo global, con lo planetario (Verdaguer Viana-Cárdenas y Velázquez Valoria 2016); lo micro y lo macro en toda su plenitud; el entendimiento de las consecuencias más allá de las intenciones del objeto, que de nuevo nos hablan de contradicción e incluso enfrentamiento.

Desde esta reflexión se propone una manera complementaria de entender la figura del arquitecto, desde el ámbito de la composición arquitectónica y reivindicando su capacidad o potencial como compositor y/o traductor, como agente de relación, de participación, vínculo facilitador de la relación arquitectura-sociedad para una transición en proceso que pueda ir transformando y adaptando la arquitectura a la realidad cambiante que en la actualidad se está produciendo.

### 3. UN RECORRIDO LLENO DE TRADUTECTOS O ARQUITECTOS TRADUCTORES

En este inicio del año 2023 hemos conocido el fallecimiento del arquitecto argentino Rodolfo Livingston, a los 92 años. También en 2022 nos dejaron figuras como el estadounidense Christopher Alexander, el belga Lucien Kroll o el mexicano Carlos González Lobo. Esto nos lleva a acercarnos de manera somera a esos arquitectos que a lo largo de toda su trayectoria han formado parte de ese eslabón no siempre reconocido de arquitectos volcados con la ciu-



dadanía, esto es, arquitectos traductores. Es innegable en todos ellos su interés por las ciencias sociales y particularmente por la antropología (Martín Hernández et al. 2018).

Al recorrido de Díaz García (2008) realizado en 2008 por el tratamiento que la historiografía arquitectónica había dado a la participación ciudadana, debemos sumarle en los últimos años un posicionamiento oficial propicio para el impulso de dicha participación desde el compromiso con la sociedad. En los Objetivos de Desarrollo Sostenible primero y posteriormente las Agendas Urbanas Española, Europea o Mundial, tanto desde instancias nacionales como internacionales se aboga por un impulso a la participación ciudadana. En ese impulso entran muchos arquitectos que encuentran en esa cercanía a las ciencias sociales una forma de desarrollar sus capacidades '*compositivas*' de navegar en una sociedad compleja (López de Asiain y Latapié Sére 2014).

En América Latina podemos encontrar un primer grupo de profesionales relacionado con la gestión y producción social del hábitat (Martín Hernández et al. 2018). Se trata de arquitectos que en su quehacer profesional añaden la tarea del arquitecto comprometido con el habitar, con el entorno edificado o con las personas que habitan, al tiempo que realizan una labor de transferencia y traducción hacia la sociedad. Es necesario hacer referencia a la labor de Rodolfo Livingston, recién mencionado, quien ilustra sus publicaciones con las fotos de las familias con quienes trabajaba, frente a las fotos de las propias obras de arquitectura, entendiendo que lo relevante era la relación que las familias establecían con su vivienda gracias a la labor del arquitecto como mediador, traductor, del diseño que de éstas deseaban

realizar. En su libro 'Arquitectos de familia: El método. Arquitectos de la comunidad' (Livingston 2021), plantea la necesidad de trabajar con todos los miembros de una familia, sea cual sea la edad, en un proceso de construcción del proyecto de diseño y/o mejora de la vivienda partiendo del ideario soñado por los mismos y del debate y discusión sobre las posibilidades viables de realización de cambios en la misma. En el ámbito urbano, utiliza estrategias semejantes para trabajar con comunidades participativamente, ejerciendo de traductor-mediador entre el lenguaje constructivo-arquitectónico y la realidad del diseño urbano deseado y consensuado. Otras figuras como Carlos González Lobo y María Eugenia Hurtado, traspasan las convenciones arquitectónicas proyectuales diseñando con comunidades indígenas, desde sus necesidades así como sus posibilidades, acercándose antropológicamente a realidades culturales completamente diferentes a la propia (González Ortiz 2004). O bien reivindican la integración social como objetivo irrenunciable a través de las políticas públicas mediante la participación con las comunidades, como Víctor Saúl Pelli (Martín Hernández et al. 2018) desde el concepto de la 'producción social del hábitat' enunciado por Gustavo Romero Fernández et al. (2018).

En el contexto europeo, este perfil ha sido más académico tanto en el entorno anglosajón como en el entorno hispano. Figuras como Walter Segal, quien defiende la figura del arquitecto como activista social (Gierszon 2014) o teóricos como Jeremy Till, Doina Petrescu (Blundell Jones, Petrescu, y Till 2013) o Patsy Healey (2003) han abordado el tema desde la arquitectura; mientras que en España podemos encontrar a Julián Salas, desde un en-

foque basado en la habitabilidad básica (Salas Serrano 2002), Josep María Llop, desde la planificación participativa con su 'Plan Base' (Llop Torné 2018), Esteban de Manuel Jerez, desde su acercamiento teórico conceptual a la gestión social del hábitat (De Manuel Jerez 2010) o bien Santiago Cirugeda con sus Recetas Urbanas (2011), como importantes exponentes de este impulso a la misma.

También debemos señalar que hemos encontrado muy pocos arquitectos que hayan realizado el esfuerzo por combinar ambos mundos, esto es, la arquitectura y la antropología, como también ha podido suceder con respecto a otras ciencias sociales. Es el caso de John Turner en los años 1960 o de Peter Kellett y Julián Salas, ya en los años 1990 (Kellett, Toro, y Haramoto 1994) y 2000 (Salas Serrano 2016). En ambos casos, se produce una doble confluencia, por un lado entre el mundo de la antropología y el mundo de la arquitectura y, por otro lado, en el establecimiento de vasos comunicantes entre el entorno anglosajón y el mundo latinoamericano.

#### 4. CASOS PRÁCTICOS

En materia de casos prácticos se han desarrollado numerosos acercamientos, de los que comentaremos tres. Se trabaja en tres ámbitos, el primero desde la dimensión pedagógica, relacionado con la docencia de la arquitectura y la posibilidad de formar a ese arquitecto traductor desde el área de composición arquitectónica, sin excluir la posibilidad y necesidad de que también se haga desde otras áreas de conocimiento, en el que hablaremos de un proyecto de innovación educativa desarrollado en los últimos cuatro años. El segundo, desde la dimensión

más institucional o disciplinar, con un enfoque antropotécnico (relación entre lo humanístico y lo técnico) en el que hablaremos de la posibilidad de intervenir en la ciudad y la arquitectura con herramientas, en ocasiones propias de la antropología, que potencien la figura de arquitecto traductor. En este caso se presentan los programas de participación ciudadana como un nuevo eslabón en la cadena de elaboración del planteamiento y el urbanismo. El tercero, desde la dimensión profesional, la acción propositiva, la investigación-acción (López Medina 2010), la intervención en la ciudad y más concretamente en el barrio, como unidad social que debe propiciar modelos de gestión interdisciplinar componiendo nuevas maneras de organizar y desarrollar procesos participativos<sup>8</sup>.

#### 4.1 LA DIMENSIÓN PEDAGÓGICA: EL PRESUPARTY

La asignatura optativa de quinto curso de arquitectura *'Hábitat y desarrollo'*<sup>9</sup> (Martín Hernández y Díaz-García 2017) trata de acercar al estudiante a los *márgenes, bordes, límites o fronteras culturales, disciplinares o del pensamiento arquitectónico y urbano*; en dos bloques temáticos. En el primero se construye el discurso sobre las *'otras' arquitecturas* como una mirada hacia otras culturas y otras realidades socioeconómicas con especial incidencia en el tema de la *habitabilidad básica*; en el segundo se abordan los *mecanismos de la participación ciudadana en*

<sup>8</sup> Algunas de las estrategias planteadas por López Medina abordan dicha complejidad compositiva en el trabajo con actores y desarrollo de procesos tal y como se ha podido comprobar en algunas experiencias estudiadas y analizadas (aún pendientes de publicación).

<sup>9</sup> Plan de estudios de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

*el urbanismo y la arquitectura*, y su incidencia en una gestión social del hábitat. Como *ejes transversales* a los dos bloques se propone el manejo del *pensamiento complejo* y *las técnicas de participación ciudadana*.

Este primer ejemplo, tiene que ver con la formación de este nuevo perfil de arquitecto, y ha sido desarrollado a lo largo de cuatro convocatorias de proyectos de innovación educativa, entre los años 2018 y 2022, implicando a los alumnos de hábitat y desarrollo de arquitectura en colaboración con alumnado de diferentes disciplinas de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y del Área de Participación Ciudadana del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria (Díaz-García y López de Asiain 2022). Si bien ya se ha contado el desarrollo de estos proyectos en el que se producía la confluencia del aprendizaje-servicio, con los presupuestos participativos, en este artículo queremos destacar el papel desempeñado por los estudiantes de arquitectura, así como el tipo de propuestas que consideramos innovadoras para la formación del arquitecto.

Como nos encontramos en un entorno educativo, se sobreentiende que la relación con las situaciones reales a las que se enfrentan las propuestas del alumnado de último curso de arquitectura deben pasar necesariamente por diferentes filtros y garantizar que no existe la posibilidad de injerencia en el entorno profesional. Dichos filtros se constituyen en la práctica en una triple validación de las propuestas que empieza, en primer término, con las correcciones y la evaluación que hacemos los profesores de la asignatura a lo largo del curso. En segundo lugar, al tratarse de propuestas que se presentan a los presupuestos participativos, existe una nueva validación, un nuevo filtro, que es

realizada por los técnicos municipales de los diferentes departamentos afectados por dicha propuesta. Una vez superada esta segunda fase, nos encontramos el tercer y definitivo filtro en el momento de la votación ciudadana.

Con respecto a las iniciativas, sin duda las presentadas por las asociaciones y colectivos en colaboración con alumnos de arquitectura están más elaboradas que las que estos colectivos presentan por su cuenta. Además de contar con uno o dos paneles de desarrollo, las propuestas de los alumnos también van acompañadas con material audiovisual que sintetiza la propuesta<sup>10</sup>. Este último documento va más allá del propio lenguaje arquitectónico, acercándose al lenguaje de la comunicación, esto es, una traducción de la propuesta urbana a un lenguaje más sencillo y accesible para la ciudadanía.

Otra de las cuestiones que queremos destacar es el carácter de anteproyecto de los documentos presentados. Las propuestas en ningún caso se plantean como soluciones que vayan a materializarse en la realidad. En ese sentido se parecen mucho a los concursos de ideas, que, aun cuando resulten seleccionados, no implican su ejecución posterior. En el caso de los presupuestos participativos, las propuestas ciudadanas sirven para obtener la financiación, pero no son la alternativa formal que finalmente se va a llevar a cabo. Esto quiere decir que, a nuestros alumnos les proponemos que presenten diferentes alternativas para los lugares de

<sup>10</sup> Algunas de las propuestas pueden visualizarse en: Presuparty [https://www.esdrujulo.es/blog/2022/12/01/221201\\_presuparty\\_2021/](https://www.esdrujulo.es/blog/2022/12/01/221201_presuparty_2021/), [https://www.esdrujulo.es/blog/2022/12/01/221201\\_presuparty\\_2020/](https://www.esdrujulo.es/blog/2022/12/01/221201_presuparty_2020/), [https://www.esdrujulo.es/blog/2022/12/01/221201\\_presuparty\\_2019/](https://www.esdrujulo.es/blog/2022/12/01/221201_presuparty_2019/), [https://www.esdrujulo.es/blog/2022/12/01/221201\\_presuparty\\_2028/](https://www.esdrujulo.es/blog/2022/12/01/221201_presuparty_2028/)

intervención, de modo que también pueda incluirse en el proyecto el paso del tiempo.

Es muy interesante esta desconexión entre el proyecto presentado por nuestro alumnado para conseguir la financiación y el proyecto que finalmente se va a llevar a cabo por parte del ayuntamiento, ya sea por elaboración de sus propios equipos técnicos o por un encargo profesional. Este hecho evita cualquier injerencia de la labor pedagógica en el contexto profesional y refuerza esa labor de transferencia que debe tener la universidad en la sociedad.

#### **4.2 LA DIMENSIÓN INSTITUCIONAL/ DISCIPLINAR DESDE LO ANTROPOTÉCNICO: LOS PROGRAMAS DE PARTICIPACIÓN CIUDADANA**

El segundo ejemplo remite a una condición disciplinar redefinida a través de la figura profesional, denominada Agente de Participación Ciudadana y que tiene un claro encaje en la labor de traducción entre dos mundos muy alejados entre sí, el de la vida cotidiana y el mundo de la planificación, del urbanismo o de la ordenación del territorio. Los Programas de Participación Ciudadana (PPC) se proponen como una unidad mínima de participación ciudadana (un quantum de participación) en diferentes temas que afectan a la ciudad. Dentro de ellos, la figura del/la agente de participación ciudadana sería aquel/la profesional encargado/a de la intervención en dichos PPC. Con esta iniciativa, institucional y disciplinariamente, proponemos que la arquitectura en colaboración con la antropología y otras ciencias sociales, se abra a nuevas oportunidades laborales en torno a la participación ciudadana, contribuyendo además a aumentar la interacción entre los dife-

rentes actores que intervienen en la ciudad y el territorio<sup>11</sup>. Desde el área de composición arquitectónica, resultaría entonces fundamental formar al alumnado en este perfil, trabajar los fundamentos y capacidades de este desde el conocimiento de las bases teórico-conceptuales que lo apoyan y desarrollan históricamente.

El PPC es una figura ya contenida en el ordenamiento urbanístico y territorial de comunidades como Cataluña (artículo 22, Decreto 305/2006, de 18 de julio, por el que se aprueba el Reglamento de la Ley de urbanismo) o el País Vasco (artículo 108 de la Ley 2/2006 del Suelo y Urbanismo del País Vasco). En Canarias, aparece en el Reglamento de Planeamiento y en la propia Ley 4/2017, de 13 de julio, del Suelo y de los Espacios Naturales Protegidos de Canarias, concretamente en su Capítulo II dedicado a la Participación Ciudadana.

Siguiendo los Planes de Acción propuestos por las Agendas Urbanas, con los PPC se trata de plantear una intervención de innovación social en diferentes conflictos, problemas o simplemente espacios de la ciudad, como los barrios, contribuyendo al impulso de estrategias a medio y largo plazo. Se utilizará para ello el potencial endógeno existente, aportando valor añadido, introduciendo innovación social y desarrollando prácticas sostenibles, éticas y sociales. El equipo técnico, además de "...mediador/a cultural o colaborador/a en la resolución de problemas y necesidades de las comunidades con las que trabaja" (Sánchez Molina 2009, 34) debe ir más allá, problematizando

<sup>11</sup> Un ejemplo de referencia estudiada que cumple ampliamente con los objetivos definidos por el enfoque que aquí se desarrolla es el Programa de Participación ciudadana "La Isleta Participa" (2021). Mas información <https://www.esdrujulo.es/laisletaparticipa/>

lo que solemos entender por ‘normalidad’. Tal y como afirma el colectivo Paisaje Transversal la figura tradicional del técnico (véase antropólogo o arquitecto) debe encaminarse “...hacia la posición del mediador, agente capaz de poner en diálogo perspectivas divergentes y a menudo contrapuestas, de transformar las reclamaciones vecinales en estrategias propositivas, y de implementar nuevas herramientas y canales de diálogo, que agilicen los procesos y eviten la actual descoordinación entre diferentes Áreas de Gobierno, así como entre éstas y la ciudadanía.” (Paisaje Transversal 2019).

El PPC operará con una metodología participativa, empleando, en primer lugar, técnicas de obtención de información cuantitativa y cualitativa sobre la realidad de partida. Para ello, se combinará la etnografía, que busca desvelar y comprender un contexto sociocultural concreto, con otras técnicas de participación ciudadana específicamente diseñadas para intervenir en la ciudad, en el territorio, en la arquitectura o el urbanismo. Se trata de conocer de una forma más objetiva la situación actual, el marco histórico, geográfico, político, etc, así como las previsiones de futuro. Pero también, de forma más cualitativa se trata de acercarnos a la percepción, opiniones, discursos y anhelos tanto de la ciudadanía (vecinas y vecinos), como del personal técnico y político implicado. Tal y como concluyen Lewis y Gardner: “la perspectiva antropológica por lo general retiene una significativa dimensión local, o al menos, una que comienza con las percepciones y perfiles individuales y luego busca encontrar conexiones y vínculos entre la experiencia y las realidades más amplias. Los antropólogos pueden describir cómo actúan, piensan y sienten las personas mientras el mundo cambia.” (Gardner y Lewis 2003).

En definitiva, se trata de establecer espacios de confianza en los que se propicie el intercambio de información, el debate o la toma de decisiones. Esta labor de mediación debe abarcar, por un lado aspectos urbanísticos, ambientales y arquitectónicos, y por otro lado aspectos sociales y de antropología aplicada o bien, antropología de orientación pública (Gimeno Martín 2008). Son precisamente los aspectos prospectivos (de futuro) y sociales (de interacción entre actores) los que aportan un valor diferencial a este PPC. La tarea no consiste sólo en aplicar una metodología participativa, sino en crear a partir de ella diferentes escenarios de futuro que permitan la visibilización de problemas latentes, avanzando hacia la resolución de conflictos o hacia una mayor implicación ciudadana en la gestión de la ciudad.

#### **4.3 LA DIMENSIÓN PROFESIONAL DESDE EL ÁMBITO ESPACIAL: LAS INTERVENCIONES. EL CASO DEL BARRIO DE LA ISLETA**

El tercer ejemplo es algo más reciente y se despliega en diferentes acciones y propuestas que se han desarrollado en los últimos años en el barrio de La Isleta y que han implicado siempre, igualmente, un modelo de profesional de la arquitectura más cercano al terreno de las ciencias sociales y la antropología y vinculado al ámbito de la investigación-acción (López Medina 2010). Los objetivos de desarrollo sostenible y las Agendas Urbanas están dando un mayor protagonismo a estas otras figuras disciplinares híbridas que deben ser capaces de lidiar con modelos alternativos de gestión, como las cooperativas, que se mueven entre lo público y lo privado. En estos modelos cooperativos, la

figura del intermediario o mediador, ‘traducto’, resulta fundamental para acometer con una base técnica suficiente las labores de gestión vinculadas al propósito de intervención urbana o edificatoria en los barrios.

Se trata de desarrollar procesos participativos que sirvan de impulso a modelos cooperativos posibles en la gestión del espacio, el tiempo y los recursos, en la escala barrial o local. La base teórica sería aquella definida por las ‘*cooperativas vecinales*’ propuestas desde la Universidad de Málaga por el equipo de investigación liderado por Carlos Rosa-Jiménez (Rosa-Jiménez, Márquez-Ballesteros, y Navas-Carrillo 2017; Rosa Jiménez et al. 2018; Rosa-Jiménez y Nebot 2019, 2021). Concretamente se estudian prototipos de cooperativas, que abarcan seis campos de intervención (espacios colectivos, vivienda, construcción/mantenimiento, energía, movilidad y temas sociales). La finalidad de la iniciativa consiste en avanzar en modelos de cogestión de los espacios, tiempos y recursos existentes en los barrios, impulsando el cooperativismo sin ánimo de lucro como forma de gestión público-privada.

El caso de estudio en la Isleta es un trabajo en desarrollo desde hace más de 15 años con continuas experiencias de investigación, acción e intervención en el barrio. En 2008 se desarrolló un primer proyecto denominado ‘*La Isleta Participa*’<sup>12</sup> y desde entonces se han abordado y desarrollado múltiples iniciativas. La última acción fue el año 2021 con la celebración de los talleres Plan Base/Plan Barrio en los que se pudieron elaborar unas propuestas de futuro en colaboración con dos equipos dirigidos por

los arquitectos Josep María Llop (Plan Base (2018)) y Pedro Lorenzo (Plan Barrio (Lorenzo Galligo y López Mena 2020)). No es objeto de este artículo detenerse en cada una de estas propuestas, sino señalar que la figura del arquitecto que se reclama en este caso no es la del teórico de la arquitectura, ni la del crítico de arquitectura y mucho menos la del arquitecto proyectista. La figura que se reclama desde estas experiencias es la del arquitecto traductor, el ‘traducto’ o ‘agente de participación ciudadana’, agente compositor, vinculador, traductor, relacionador, tejedor estratégico de entendimientos entre técnicos, ciudadanía y políticos desde la arquitectura. Frente al discurso previo, en este caso, el objetivo final de estos casos es el participar en el desarrollo y propuestas de intervención concretas en un barrio o ciudad, sin embargo, el papel del arquitecto sería el de traductor para la correcta gestión de estos procesos participativos, no el de ejecutor proyectista.

## 5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En la vela olímpica tradicional, el campo de regatas estaba conformado por un triángulo con tres balizas situadas de forma que se pudieran aprovechar las mejores condiciones para la práctica de la vela. Fue a partir de la Olimpiada de Seúl en Corea del Sur en 1988, cuando el comité olímpico de vela decidió introducir una cuarta baliza que, aunque empeoraba las condiciones óptimas para la navegación, sin embargo, acercaba la regata a la costa, donde se encontraba el público. Así pues, en su relación con la sociedad, una mayor participación ciudadana condicionó la evolución de la práctica de la vela. De la misma manera, la práctica de

<sup>12</sup> No se debe confundir con el Proyecto de Participación ciudadana ‘*La Isleta Participa*’ desarrollado en 2021 al que ya nos hemos referido anteriormente.

la composición arquitectónica y sus tres balizas tradicionales, la historia, la teoría y la crítica, pueden experimentar una cierta transformación cuando hagamos el esfuerzo de acercarlas a la gente. La cuarta baliza, la sociedad, desde su vínculo con la participación, que aquí proponemos, sería desarrollada por un profesional que, teniendo conocimientos de historia, teoría y crítica de la arquitectura, tendrá también que poner en práctica una respuesta a la sociedad acompañada de la metodología y las técnicas de participación ciudadana adecuadas para poder desarrollar su tarea adecuadamente.

Carlos Verdaguer nos habla del arquitecto “como traductor de deseos y necesidades; mediador y facilitador de procesos; catalizador de situaciones o conector entre sujetos e intereses” (Verdaguer Viana-Cárdenas 2015). Se plantea por tanto el trabajar como agentes de participación ciudadana en procesos de construcción o de reposición de viviendas y en el diseño urbano como interlocutores entre los diferentes actores: beneficiarios/as, técnicos, políticos, etc. Se trata también de poner en práctica la capacidad para gestionar la complejidad y capacidad para comunicarla, hacerla accesible; capacidad adquirida a lo largo de los cursos de proyectos, urbanismo, construcción o instalaciones, y que nos permite integrarnos en equipos multidisciplinares con herramientas válidas para la toma conjunta de decisiones. Para ello el arquitecto deberá abordar dicha complejidad dando un paso atrás, en ocasiones con herramientas de la antropología tal y como hacen John Turner (1990), Christopher Alexander (1976) o Lucien Kroll (Senem Türkkul 2022); abordando el gradiente de las existencias inestables (Sendra y Sennett 2021) a las esencias estabilizadas cíclicamente (Latour 2007) y traduciéndolas (Díaz

de Rada 2011) desde su complejidad y desde sus contradicciones o enfrentamientos.

Esta arquitectura de carácter social pone a las personas, a las comunidades y a la sociedad, por delante del objeto arquitectónico, lejos ya de una arquitectura de la imagen y del espectáculo, relacionada con arquitectos estrella (Sudjic 2007), que ignoraba importantes variables como la economía, la sostenibilidad, la participación ciudadana o la ecología.

En los países del sur o en la cooperación al desarrollo, las prácticas arquitectónicas incorporaron hace años el uso de materiales, tecnologías, procesos o instrumentos que respondían a las lógicas locales, integradoras y vinculadas a las necesidades básicas y sus satisfactores, con temas relacionados con la sociedad a la que servían (González Ortiz 2004; Salas Serrano 2002; Livingston 2021; Pelli 2010). Esta arquitectura social propone por un lado, un acercamiento de nuestra disciplina al resto de disciplinas técnicas y sociales, pero también propicia una apuesta decidida por el diálogo con la sociedad, con los/as habitantes de las ciudades (Martín Hernández et al. 2018). Ya no se trata de un problema que afecta a las capas más pobres o marginadas. Todos/as estamos implicados en el problema planteado en este nuevo milenio por esa ciudad considerada ya como indiscutible hábitat del ser humano (López de Asiain y Latapié Sére 2014; Verdaguer Viana-Cárdenas y Velázquez Valoria 2016; De Manuel Jerez 2002; De Manuel Jerez y López Medina 2017).

Desde los tres enfoques enunciados, la dimensión pedagógica, la institucional o disciplinar (antropotécnica) y/o la dimensión profesional, lo que se está reivindicando y demandando en numerosas y diferentes convo-

catorias como perfil técnico es esa figura del llamado ‘Agente de Participación Ciudadana’ que deberá realizar una labor entre lo social y los urbanístico/arquitectónico. Desde la presente reflexión, más académica, se entiende dicho perfil técnico como el arquitecto mediador, el ‘traducto’ o arquitecto-traductor, destacando el importante papel que puede desempeñar en los equipos multidisciplinares que intervienen en este tipo de iniciativas urbanas y reivindicando su formación teórico conceptual profunda que le permitirá ‘componer’ la realidad social y urbana desde el entendimiento de la complejidad de los procesos para favorecer el debate, la discusión y el diálogo urbano, con o sin intervención arquitectónica posterior derivada.

Al trabajar dicho perfil arquitectónico desde un pensamiento complejo que requiere un trabajo multidisciplinar, el acercamiento a disciplinas sociales tales como la antropología, se muestra como una opción necesaria, recurrente y complementaria. Como se planteó al inicio de este artículo, las ciencias sociales destacan por tener la capacidad de dar ese paso atrás necesario para conocer y comprender un problema y ponernos en disposición de intervenir sobre el. Sin embargo, los arquitectos podemos complementar ese trabajo dando un paso adelante, en la formulación de alternativas posibles desde nuestra capacidad prospectiva y mirando hacia un futuro siempre en cambio y evolución.

## 6. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

- Agrasar Quiroga, Fernando. 2009. “Del tipo a la idea. Herramientas teóricas del proyecto arquitectónico moderno y contemporáneo”. En *Anais dos Seminários PROJETAR*. Grupo de Pesquisa em Projeto de Arquitetura e Percepção do Ambiente.
- Alexander, Christopher. 1976. *Urbanismo y participación; el caso de la Universidad de Oregón*. Barcelona, España: Gustavo Gili, S.L. Colección Punto y Línea.
- Allegue Fernández, Xose Santiago. 2015. “Mirar, pensar, dibujar... Estrategias proyectuales en la arquitectura del siglo XX. Una aproximación pedagógica.”
- Blundell Jones, Peter, Doina Petrescu, y Jeremy Till, eds. 2013. *Architecture and Participation*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203022863>.
- Charitonidou, Marianna. 2021. “Revisiting Giancarlo De Carlo’s Participatory Design Approach: From the Representation of Designers to the Representation of Users”. *Heritage* 4 (2): 985-1004. <https://doi.org/10.3390/heritage4020054>.
- Cirugeda, Santiago. 2011. “Reusando la ciudad, ocupando esqueletos urbanos, creando redes”. *Revista de Arquitectura* 17 (24): 41. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2011.26912>.
- Díaz-García, Vicente J., y María López de Asiain. 2022. “Aprendizaje-servicio en la docencia de la arquitectura: presupuestos participativos y los Objetivos de Desarrollo Sostenible”. *ACE: Architecture, City and Environment* 16 (48): 0-1. <https://doi.org/10.5821/ace.16.48.10528>.



- Díaz de Rada, Ángel. 2011. "Etnografía y técnicas de investigación antropológica: guía didáctica".
- Díaz-García, Vicente J. 2008. "Participación Ciudadana y Vivienda. El Programa de Autoconstrucción de la Junta de Andalucía", 502.
- Gardner, Katy, y David Lewis. 2003. "La antropología aplicada. Antecedentes históricos". En *Antropología, desarrollo y el desafío posmoderno*. Mexico: El Colegio Mexiquense.
- Gierszon, Mateusz. 2014. "Architect-activist. The socio-political attitude based on the works of Walter Segal". *Journal of Architecture and Urbanism* 38 (1): 54-62. <https://doi.org/10.3846/20297955.2014.893629>.
- Gimeno Martín, Juan C. 2008. "Antropología (s) de orientación pública: "asomarse unos centímetros más allá del borde, ahí donde la perspectiva se amplía ligeramente"". En *Antropología de orientación pública: visibilización y compromiso de la antropología*, 247-75. Ankulegi.
- González Ortiz, Humberto. 2004. "Arquitectura en precario. La propuesta de Carlos González Lobo". *CIENCIA ergo-sum* 11 (1): 117-24.
- Gustavo Romero, Fernández, José U. Salceda Salinas, Javier Hernández Alpizar, y Ulises Castañeda Carmona. 2018. "El diseño participativo. De la crítica a la praxis". En *Visiones del Hábitat en América Latina*, 125-37. Reverté.
- Han, Byung-Chul. 2017. *La expulsión de lo distinto*. Herder Editorial.
- Healey, Patsy. 2003. "Collaborative Planning and Perspective". *Planning Theory* 2 (2): 101-23. <https://doi.org/10.4324/9780203186152-14>.
- Kellett, Peter, Alejandro Toro, y Edwin Haramoto. 1994. "Cambios iniciados por los habitantes y transformaciones en la vivienda social: teoría y práctica en el contexto chileno". *INVI*, 3-16.
- Latour, Bruno. 2007. *Nunca fuimos modernos: ensayo de antropología simétrica*. Book. 1ª edición. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Livingston, Rodolfo. 2021. *Arquitectos de familia: El método. Arquitectos de la comunidad*. Nobuko.
- Llop Torné, Josep M. 2018. "Plan Base – Urbanismo inclusivo: Derecho al Plan como base del Derecho a la Ciudad." *Planur-e*, n.º 12: 0-5.
- López de Asiain, Maria, y Marc Latapié Sére. 2014. "Propuestas para el empoderamiento de los ciudadanos; Participación social ante el cambio climático desde un enfoque arquitectónico y urbano". En *Memoria del XXXVI Encuentro de la Red Nacional de Investigación Urbana, AC. Cambio climático y expansión territorial*, editado por Reyna Valladares Anguiano y Martha E. Chávez González, 281-301. Mexico: Programa Editorial de la Red de Investigación Urbana.
- López Medina, José M. 2010. "Metodologías participativas para la gestión social del hábitat". *Hábitat y Sociedad* 1 (1): 83-103. <https://doi.org/10.12795/rea.2017.i34.06>.

- Lorenzo Galligo, Pedro, y Germán López Mena. 2020. "Procesos de gestión social para la mejora barrial: la experiencia de la metodología PLAN BARRIO". *QRU: Quaderns de Recerca en Urbanisme*, n.º 10: 156-87.
- Manuel Jerez, Esteban De. 2002. «Formar arquitectos ciudadanos: El Aula Arquitectura, ciudad y desarrollo». *I Congreso Universidad y Cooperación al Desarrollo: Educación para el Desarrollo en la Universidad*, n.º 1: 1-8.
- . 2010. «Construyendo triángulos para la gestión social del hábitat». *Hábitat y Sociedad*, n.º 1: 13-37. <https://doi.org/10.12795/HabitatySociedad.2010.i1.02>.
- Manuel Jerez, Esteban De, y José M. López Medina. 2017. "Dinamizar la regeneración urbana desde la escala barrial: aprendizajes y transferencias del proyecto Barrios en Transición". *Ciudades*, n.º 20 (septiembre): 21-44. <https://doi.org/10.24197/ciudades.20.2017.1-24>.
- Martín Hernández, Manuel J., y Vicente J. Díaz-García. 2017. "Hábitat y desarrollo. Explorando caminos de innovación educativa en arquitectura" *Hábitat y Sociedad*, n.º 10: 113-28. <https://doi.org/10.12795/HabitatySociedad.2017.i10.07>.
- Martín Hernández, Manuel J., Vicente J. Díaz García, Rolnik Raquel, Josep M. Montaner Martorell, y Jorge Sainz Avia. 2018. *Visiones del hábitat en América Latina: participación, autogestión, habitabilidad*. Editado por Reverté.
- Paisaje Transversal. 2019. *Escuchar y transformar la ciudad: Urbanismo colaborativo y participación ciudadana*. Los Libros De La Catarata.
- Pelli, Víctor S. 2010. "La gestión de la producción social del hábitat". *Hábitat y sociedad*, 39-54.
- Prada, Manuel De. 2008. *Arte y composición*. Buenos Aires: Nobuko.
- Rosa-Jiménez, Carlos J., María J. Márquez-Ballesteros, y Daniel Navas-Carrillo. 2017. "Hacia un nuevo modelo de gestión y autofinanciación de la regeneración de barriadas obsoletas". *Ciudades* 20 (20): 45-70. <https://doi.org/10.24197/ciudades.20.2017.26>.
- Rosa-Jiménez, Carlos J., y Nuria Nebot. 2019. "Cooperativas vecinales para el envejecimiento activo en barriadas obsoletas: implicaciones en la mejora del mercado de alquiler". En *XIII CTV 2019 Proceedings: XIII International Conference on Virtual City and Territory: "Challenges and paradigms of the contemporary city"*: UPC, Barcelona, October 2-4, 2019, 1-14. Barcelona: Centre de Política de Sol i Valoracions, CPSV / Universitat Politècnica de Catalunya, UPC. <https://doi.org/10.5821/ctv.8649>.
- . 2021. "Viabilidad económica de las cooperativas vecinales para el envejecimiento activo: Málaga como caso de estudio". *ACE: Architecture, City and Environment* 15 (45): 1-13. <https://doi.org/10.5821/ace.15.45.10368>.

- Rosa Jiménez, Carlos J., María J. Márquez-Ballesteros, Alberto E. García Moreno, Manuel R. García-López, y Daniel Navas Carrillo. 2018. "Recoba: Collaborative Management Model for the Regeneration of Obsolete Neighborhoods". En *I Jornadas de Periferias Urbanas*, 410-27. Sevilla.
- Salas Serrano, Julián. 2002. "Latino America: Hambre de Vivienda". *Invi* 17: 58-69.
- . 2016. *De HÁBITAT II a HÁBITAT III. Construyendo con recursos escasos en Latinoamérica*. Ministerio. Madrid, España: Ministerio de Fomento, Gobierno de España. <https://doi.org/10.12795/HabitatySociedad.2017.i10.19>.
- Sánchez Molina, Raúl. 2009. "Del colonialismo al transnacionalismo: contextos y aplicaciones de la Etnografía en la Antropología social y cultural". En *La Etnografía y sus Aplicaciones: Lecturas desde la antropología social y cultural*, N.º 2, 13-54. Madrid, España: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Sendra, Pablo, y Richard Sennett. 2021. *Diseñar el desorden*. Comercial Grupo ANAYA, SA.
- Senem Türkkul. 2022. "A Habitable Domestic Space: Lucien Kroll and his Participatory Methods". Middle East Technical University.
- Sudjic, Deyan. 2007. "India's Urban Shift". *Urban India: Understanding the Maximum City*, 2007.
- Turner, John C. 1990. *Redescubrir el grupo social: una teoría de la categorización del yo*. Ediciones Morata.
- Vélez, Fabio. 2021. *Arquitectura, historias de un equívoco*. Casimiro.
- Verdaguer Viana-Cárdenas, Carlos. 2015. "Conocimiento ciudadano e investigación urbanística". *Cuadernos de Investigación Urbanística*, n.º 100 (junio): 142-45. <https://doi.org/10.20868/ciur.2015.100.3181>.
- Verdaguer Viana-Cárdenas, Carlos, y Isabela Velázquez Valoria. 2016. "Participación y paradigma ecológico. La participación como opción ineludible para la sostenibilidad urbana". En *La participación en la construcción de la ciudad*, editado por Jaume Blancafort & Patricia Reus, 13-15. Cartagena: CRAI Ediciones.

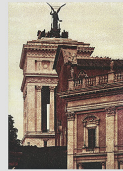
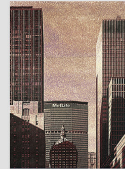
### **Vicente Díaz García**

es doctor arquitecto por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (2008) con la tesis *Vivienda y participación ciudadana. El programa de autoconstrucción de la Junta de Andalucía*, 1988-2007. Especialización en Cooperación al desarrollo de asentamientos precarios por la Universidad Politécnica de Madrid (2001). Miembro del grupo de investigación URSCAPES y profesor contratado doctor en el Departamento de Arte, Ciudad y Territorio en la UPLGC desde 2015. Imparte docencia en las asignaturas "Arquitectura doméstica" y "Hábitat y desarrollo". Con numerosos artículos científicos en revistas internacionales, así como presentaciones en congresos de recono-

cido prestigio internacional en materia de arquitectura, participación ciudadana y gestión social del hábitat.

**María López de Asiain Alberich**

es doctora europea en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña. Arquitecta por la Universidad de Sevilla. Desarrolla su línea de investigación vinculada a la sostenibilidad en arquitectura y urbanismo, inicialmente desde el enfoque bioclimático y medioambiental y posteriormente incorporando aspectos tanto económicos (economía alternativa, ciclo de vida de materiales) como sociales (involucración y participación ciudadana para la calidad de vida). Esta línea siempre ha sido complementada transversalmente con la investigación específica en metodologías educativas innovadoras. Le interesa específicamente el marco Iberoamericano como localización específica de sus investigaciones y la transferencia America-Península Ibérica y viceversa. Ha publicado numerosos artículos científicos en revistas internacionales, así como en congresos de reconocido prestigio internacional en materia de arquitectura, medioambiente y sostenibilidad.





# A PROPÓSITO DEL MUDÉJAR: ROMANTICISMO, PROTECCIÓN MONUMENTAL E IDENTIDADES HISTÓRICAS

LOURDES ROYO NARANJO\*; ÁNGELA LAGUNA BOLÍVAR\*\* Y  
GONZALO DÍAZ-RECASENS MONTERO DE ESPINOSA\*\*\*

\*Universidad de Sevilla, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas,

\*\*Universidad de Sevilla, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas,

\*\*\*Universidad de Sevilla, Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio,

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Sevilla, España,

\*lroyo@us.es, \*\*angela.laguna1989@gmail.com, \*\*\*gdiazrecasens@us.es

## RESUMEN

El mudéjar se considera un estilo asentado dentro de la heterogénea realidad que conformó el arte medieval español, si bien, *a priori* puede parecer una forma artística admitida en las etiquetas de la Historia del Arte más tradicional, nace dentro de un contexto muy concreto, como es el Romanticismo y la aparición de términos como el Historicismo, buscando aproximarse a períodos previamente denostados de la Edad Media. Una nueva forma de agrupar monumentos contruidos tras la conquista castellana, una lista que trataba de dar respuesta a una compleja realidad histórica nacional, a partir de la formación de una clara construcción *ex-novo*, que carecerá con el paso del tiempo de un desarrollo lineal y evidente. Partiendo de investigaciones que tratan el tópico desde una nueva perspectiva histórico-artística, así como también aquellos tratados más tradicionales, el mudéjar consti-

tuye un caso particular de estudio, instaurado en el ideario patrimonial gracias a ilustres personajes como José Amador de los Ríos en el S. XIX. Este artículo plantea ese proceso de edición y transformación que la arquitectura nacional acomodó como consecuencia de los cambios que el Romanticismo ofreció en relación a la protección monumentos y cómo, el caso del mudéjar supone un hecho singular en nuestro país para tratar de catalogar y salvaguardar el arte medieval islámico, en una búsqueda constante de esa anhelada identidad nacional. Una etiqueta cargada de convencionalismos que se exponen y revisan en este escrito para una mejor significación dentro de su contexto, aludiendo a aquellos estudios que ayudarán a darnos una idea global del término y arrojar luz sobre el mismo.

**Palabras clave:** Mudéjar, Romanticismo, historicismo, monumentos

**ABSTRACT**

*Mudéjar* is considered a settled style inside the heterogeneous reality of Spanish Medieval Art, even so, in a first approach could seem a permitted label inside the most traditional Art History development, actually it was created in a very specifically context, with Romanticism and Historicism, within the intention of get close to other previous periods from the Middle Ages that were previously rejected. A new way to classify the monuments that were built after the christian conquest as well as an intention to give some answers to the complex national historical reality that gave new ideas about constructions but without a clear development inside the traditional Art History timeline. Inside some traditional and new historical and artistic perspectives, mudéjar style constitutes a particular case of study that was established by José Amador de los Ríos during the XIXth century. This article contemplates the process of edition and transformation that national architecture did with Romanticism in relationship with the heritage conservation and how *mudéjar* was a singular style to try a first classification and protection of Islamic Medieval Art as a constant research for a longed national identity. A label with many conventionalisms presented and revised for a better signification inside its context, referring to different studies that will try to give a global idea of the term and update the topic to modern academic references.

**Key words: Mudéjar, Romanticism, Historicism, monuments**

**RESUMO**

O mudéjar é considerado um estilo estabelecido na realidade heterogênea que compunha a arte medieval espanhola, embora a priori possa parecer uma forma artística admitida nos rótulos mais tradicionais da História da Arte, nasceu em um contexto muito específico, como é o romantismo e o surgimento de termos como historicismo, buscando aproximar períodos antes tachados de Idade Média. Uma nova forma de agrupar os monumentos construídos após a conquista castelhana, uma lista que procurou responder a uma complexa realidade histórica nacional, partindo da formação de uma clara construção ex-novo, a que faltará um desenvolvimento linear no tempo e evidente. Partindo de estudos recentes que abordam o tema numa nova perspectiva histórico-artística, bem como daquelas mais tradicionais, o mudéjar constitui um caso particular de estudo, estabelecido na ideologia patrimonial graças a personagens ilustres como o José Amador de los Ríos no S. XIX. Este artigo apresenta esse processo de edição e transformação a arquitetura nacional acomodou como consequência das mudanças que o Romantismo ofereceu em relação à proteção dos monumentos e como o mudéjar é um caso singular na Península Ibérica para tratar de catalogar e salvaguardar a arte medieval islâmica, numa procura constante dessa ansiada identidade nacional. Trata-se dum termo carregado de convenções e que são expostas e revisadas para uma melhor definição no seu contexto, à vista dos estudos recentes que têm discutido este estilo e que ajudarão na atualização e esclarecimento a este respeito.

**Palavras-chave: Mudéjar, Romantismo, historicismo, monumentos**



## INTRODUCCIÓN

A lo largo de la Historia, la captación y representación de la realidad ha sido considerada como uno de los objetivos clave en la constante evolución que los movimientos artísticos han protagonizado en el tiempo. La propia arquitectura se ve sumida hoy en día en un marco de análisis y revisión teórica y conceptual íntimamente vinculada al mundo del arte, la filosofía y en determinados aspectos, a la literatura. Tal es así que el estudio de la historiografía artística del S. XIX supone una interesante ventana a esas transformaciones sobre los conceptos asentados en la Historia del Arte más tradicional y que han demandado nuevas consideraciones en el panorama académico más reciente. Tal es el caso del que se proclamó como “estilo mudéjar”, una denominación institucionalizada por el historiador José Amador de los Ríos en su discurso para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1859 (Amador de los Ríos, 1872) y que se ha venido aplicando como apelativo para etiquetar aquellos monumentos medievales construidos tras la conquista cristiana con claras referencias al pasado islámico.

Sin duda, una evidente conexión planteada con las pretensiones que el Romanticismo como corriente artística y literaria aportó al panorama histórico-artístico español. En el resto de Europa, se evidenciaron reconocimientos cargados de sentimentalismos y valores cercanos a lo identitario, así los monumentos medievales se convirtieron en ejemplos de una arquitectura nacional, de raigambre puramente cristiana. Especialmente remarcable serán las alusiones a las catedrales góticas, como ocurrirá con Goethe y Victor Hugo en *Nuestra Señora de París* (González-Varas, 2018, 34) (Fig. 1).



Fig. 1 Nuestra Señora de París. Ilustración de la portada de la edición original de 1831. Victor Hugo. James Cummins Bookseller.

Aunque el origen y desarrollo del romanticismo español ha sido bastante estudiado en su aspecto literario, no puede decirse lo mismo de la dimensión estética y patrimonial de los monumentos y obras de arte, así como de su conservación. (Hernández, 1998). Tras la Revolución Francesa, la manera en la que la sociedad consideró la arquitectura cambió de forma trascendental para la conservación de monumentos: un edificio pasó de ser un mero contenedor construido a identificarse con los valores propios del país y de su historia, más allá de los valores que pudieran representar estos monumentos<sup>1</sup>, palacios o iglesias fundamentalmente. Atenderemos al origen y nacimiento del término “patrimonio histórico”, convertido en “patrimonio nacional”, de disfrute social. En este contexto, el “historicismo romántico” aportará una nueva manera de abordar los periodos históricos,

<sup>1</sup> Debemos recordar en este proceso, cómo en el año 1795 Alexandre Lenoir inauguró el “museo de los monumentos franceses” en las dependencias del antiguo convento de los Petits-Augustins (Garric, 2016, 242).

dejando de lado el clasicismo predominante en pos de un escalamiento de los valores y estilos de la Edad Media. Un panorama donde Europa comenzará a mirar hacia un contexto histórico cristiano y occidental, poniendo en valor sus monumentos y ensalzando el periodo en obras como las de Chateaubriand y su “*Genio del cristianismo*”<sup>2</sup>.

España recibirá las influencias del movimiento romántico algo más tarde, a partir de la Guerra contra Napoleón y el reinado de Fernando VII empezarán a introducirse aquellos cambios vinculados con este nuevo movimiento artístico y patrimonial. Cabe destacar la configuración de *Comisiones de Monumentos*<sup>3</sup> para un inventario y mayor control de los bienes del país tras las desamortizaciones, un auge de las publicaciones artísticas periódicas para tratar de hacer llegar ese conocimiento al público y la influencia de esa nueva concepción histórica que llevará a ensalzar el patrimonio medieval para su puesta en valor y restauración. Sin embargo, la España medieval no siguió los mismos

cambios artísticos que el resto del continente, ya que el país contaba con un amplio patrimonio andalusí materializado en monumentos como mezquitas, alcázares y palacios a lo largo y ancho del territorio. España empezaba a ser consciente de que su Edad Media “no era como las demás”, generando una enorme confusión entre los historiadores y críticos de la época, los cuales trataban de etiquetar y definir los monumentos construidos tras la conquista, donde la prevalencia del arte islámico será tan evidente que, incluso se llegarán a confundir estilos y cronologías<sup>4</sup>.

Tal circunstancia derivó en que la propia idiosincrasia histórica del país truncara los intentos por vincular ese “arte gótico nacional” a la Historia del Arte más genérica, puesto que lo gótico era representativo en ciertas zonas, pero luchaba en importancia con el arte islámico que reclamaba su espacio dentro de la Historia del Arte nacional. De este modo, los historiadores trataron de introducir arquitecturas singulares como ejercicio de puesta en valor y difusión de un período definido como la Edad Media, siendo conscientes de la fuerza que el pasado andalusí tenía, pero a la vez, tratando de incluirlos desde una óptica cristiana y castellanocentrista. Es ahí donde aparece el crítico Amador de los Ríos y su discurso sobre el mudéjar, el cual cumplió (o pareció que cumplía) con los requisitos que los investigadores del XIX andaban buscando:

**2** Durante el XIX, muchos filósofos creerán en la recuperación de los valores sociales y religiosos medievales para conformar la sociedad del momento, como será el caso de Chateaubriand, escritor ultracatólico que, con su obra, *El genio del cristianismo* (1802) quería recuperar los valores de la Edad Media como la plasmación del espíritu cristiano mediante la arquitectura gótica (Hernando, 1995, 113).

**3** Las primeras Comisiones de Monumentos (1844) se crearán durante el reinado de Isabel II y serán dependientes de la Real Academia. Dichas comisiones supondrán un primer intento de control de los bienes inmuebles de nuestro país, dividiéndolos por provincias y realizando inventarios para catalogar el patrimonio arquitectónico sus distintos bienes, especialmente delicado tras las contiendas contra Napoleón y los carlistas. Dentro de la misma iniciativa, otro ejemplo para tratar de proteger los edificios serán las primeras declaraciones de “Monumentos nacionales”, sobre todo como una forma de proteger el patrimonio religioso de posibles ataques y del abandono tras las desamortizaciones. (Laguna Bolívar, 2020, 65).

**4** Un buen ejemplo del empleo del término en un documento oficial será el borrador para el inventario del Museo Arqueológico de Córdoba, manuscrito por Rafael Romero Barros (Romero Barros, 1883) donde cataloga las piezas por estilos, incluyendo dentro del “Arte cristiano” las de “estilo mudéjar”. Reseña en dicho inventario una pieza de “cerámica mudéjar” procedente del antiguo convento de San Jerónimo. Por la descripción que plantea y el lugar dónde se encontró, podría tratarse de una cerámica andalusí rebautizada con ese nuevo estilo.

una definición, características y desarrollo del estilo. No obstante, si realizamos un estudio pormenorizado del valor que adquirió entonces su texto, podremos comprobar cómo el historiador cordobés arrojó muchas más sombras que luces en sus palabras, en un intento por esclarecer cuáles fueron realmente las bases del estilo mudéjar.

Las publicaciones que trataron sobre esta definición empezaron a aparecer con posterioridad al discurso emitido por José Amador de los Ríos<sup>5</sup>. La academia de la época llegaría a construir un cliché acerca del término y los prejuicios que se abordaron en el discurso, tales como la superioridad cristiana, la idea de que el arte mudéjar se hizo por esta población, así como una falta de consenso en cuanto al mismo (Kume, 2016).

Por tanto, el principal objetivo de este artículo se convierte en una revisión del término, en primer lugar, insertándolo en su contexto histórico y cultural y en los cambios que aportó a la arquitectura, centrándonos de manera más específica en su tutela patrimonial. Por otro lado, mediante la lectura y análisis de fuentes primarias, así como de diferentes estudios y artículos que han desarrollado una investigación sobre el “mudéjar”, se ejecutará una revisión crítica de su definición y configuración como forma artística dentro de un contexto historiográfico. Con todo ello, se pretende abordar un estudio histórico del XIX analizando y valorando las diferentes maneras con las que se trató dicho arte medieval y, de esta forma, poder arrojar nuevas perspectivas ante un canon artístico proclamado como fue el “mudéjar” y que ha presentado particularidades

en su inclusión y desarrollo en la Historia del Arte tradicional.

## MÉTODO

La metodología empleada parte del desarrollo de un tema de investigación mucho más amplio que versa sobre el *constructo* patrimonial que se desarrolló a lo largo del XIX, y que centra su interés en el conocimiento de un proceso donde se formularon las primeras las nociones vinculadas a la intervención monumental y definición más actual de patrimonio, con el cambio de titularidad de los bienes artísticos y monumentales conseguido por el nuevo régimen político que emanaría de la Revolución francesa.

Dentro de dicho proceso investigador, se plantea un contexto estético que precisa de una revisión teórica, donde los conceptos aportados por el Romanticismo atrajeron a la consideración de los monumentos y, en especial, a aquellos cambios y decisiones que se tomaron a nivel estético y artístico, y que afectaron de forma directa a los mismos, es en ese momento donde el acercamiento al estudio del mudéjar cambió la forma de abordar su significado.

Uno de los trabajos que ha aportado una visión genérica de esas transformaciones acaecidas durante el XIX lo constituye la tesis de Silvia García Alcázar sobre la restauración monumental en España (García Alcázar, 2009) donde se plantean aquellos episodios históricos que afectaron directamente a la protección monumental en el país, así como también del desarrollo de las disciplinas de restauración en diferentes monumentos españoles, especialmente aquellos vinculados al pasado medieval. En el caso que nos concierne, los capítulos de-

<sup>5</sup> Texto pronunciado el 19 de junio de 1859 (Amador de los Ríos, 1872).

dicados al patrimonio andalusí han sido de utilidad para poder comprender el alcance que las nuevas teorías de restauración tuvieron en los monumentos. Por otro lado, y de forma mucho más general, la obra de Ignacio González-Varas (González-Varas, 2018) supone un escrito muy completo acerca de los inicios de la disciplina de la conservación de bienes culturales y cómo empezó su desarrollo en el siglo XIX en España, acercando temáticas particulares como las desamortizaciones, las Comisiones de Monumentos o la aplicación de las nuevas teorías de restauración en la arquitectura.

A la revalorización de los monumentos españoles contribuyeron los estudios impulsados desde la propia Academia o desde la Escuela de Arquitectura de Madrid, pues a una u otra institución pertenecieron los principales responsables de las Bellas Artes como José Amador de los Ríos, quién además ostentaría el cargo de secretario de la Comisión Central de Monumentos. También destacaron en este ejercicio José Caveda, quien fuera miembro de la Academia de San Fernando y autor del *Ensayo histórico de los diversos géneros de Arquitectura empleados en España* o la figura de José de Madrazo, colaborador de la obra *Monumentos Arquitectónicos de España* en la que se analizaban los Monumentos a partir de la secuencia de planos, alzados, cortes, restauraciones etc. Importantes figuras que junto a Aníbal Álvarez y Antonio de Zabaleta facilitan la introducción de las teorías de Viollet-le-Duc dándolas a conocer en los artículos del Boletín Español de Arquitectura editada por la propia Escuela de Madrid. Asimismo, asumen un papel especial las diversas publicaciones que surgen al unísono con el desarrollo de la litografía como fuera el *Seminario Pintoresco Español, Recuerdos*

y *Bellezas de España o España Artística y Monumental*. En estas revistas colaboran escritores afamados tanto académicos como profesores de la Escuela, pero su mérito principal estriba en las láminas intercaladas en el texto con reproducciones de edificios en ruinas o abandonados, y que fueron tomados como modelo y referente sentimental para su recuperación monumental.

En cuanto a tratados centrados sobre el Romanticismo en nuestro país visto desde la óptica de la teoría del arte, destacamos las publicaciones con un largo recorrido, pero con una información valiosa para entender el juicio en torno a dicho contexto. Especialmente reseñables son los tratados sobre *Romanticismo y teoría del arte en España* (Henares Cuéllar, 1982) o la obra de Javier Hernando sobre el pensamiento romántico en España (Hernando, 1995). De forma más concreta, la divulgación de los conceptos artísticos en el Romanticismo supone un punto de vista significativo para el desarrollo de la investigación, es por ello que la obra de Francisca Hernández resulta esencial por su especialización en prensa artística de la época (Hernández Hernández, 1998).

Por otro lado, el proceso de análisis e investigación ha llevado al estudio de diferentes autores, quienes a partir de sus escritos y publicaciones intentaron organizar los movimientos artísticos que se desarrollaron en la Edad Media. Dentro de ese movimiento romántico, volvemos a citar a José Amador de los Ríos, o sus estudios acerca de la población y la lengua hebrea (Gómez Crespo, 1978), así como de las inscripciones árabes de los monumentos (Amador de los Ríos, 1880).

Sin embargo, el texto que mayor fascinación y discusión suscita en el mundo académico es su discurso *“El estilo mudéjar en la*

*arquitectura*" (Amador de los Ríos, 1872). Dicho texto motivó un significativo interés entre los historiadores puesto que se constituyó como un primer intento de acercamiento a formas artísticas que no habían sido debidamente estudiadas, así como un conato de institucionalización a la hora de organizar los períodos artísticos medievales de nuestro país mediante la etiqueta del mudéjar.

La divulgación y el empleo del término mudéjar resulta curiosa e impresionante, sobre todo porque en muy poco margen de tiempo (unas décadas), otros autores ya asumieron el término en su vocabulario y lo formalizaron en textos como inventarios y catálogos de Museos y Colecciones. Un ejemplo muy claro lo tenemos en el manuscrito para el inventario del Museo Arqueológico de Córdoba por Rafael Romero (Romero Barros, 1883). Un proceso investigador que no hizo más que aumentar el interés por el empleo de esta nomenclatura autoprotoclamada como oficial por Amador de los Ríos y cuyos ecos inundan manuales de Arte, cartelería turística y diferentes estudios del ámbito académico.

Existirían, por tanto, dos tendencias dentro de la investigación académica acerca del término mudéjar: por un lado, aquellos investigadores como Torres Balbás, María Jesús Viguera o Rafael López Guzmán, que asisten a una asimilación del término, si bien López Guzmán propone en su tratado ciertas revisiones del mismo. Por otra parte, recientemente se ha asistido a un proceso de cambio en el ámbito académico en el cual dicho término ya no se reconoce como tal, sino que se ha llegado a cuestionar su uso y su viabilidad incluso como método para la definición de una arquitectura propia. Es en este momento donde los trabajos

de Juan Carlos Ruiz Souza o Elena Paulino se convierten en una revelación a la hora de afrontar este contexto decimonónico (Ruiz Souza, 2011). Gracias a su lectura, revisitar el discurso de Amador de los Ríos ha supuesto un cambio de perspectiva y de las expectativas a esperar de dicho texto, así como una nueva forma de abordar la visión en la evolución de los términos artísticos, esencialmente hemos sintetizado este cambio de óptica en comprender que el mudéjar debe ser considerado una continuidad y no una ruptura, tal y como se ha considerado este estilo en la historiografía más tradicional.

Comprender el término mudéjar supone abarcar una serie de visiones ancladas en un momento histórico y cultural, representativo del S. XIX, que si bien trataron de ampliar las miras en torno a su definición patrimonial, no dejaron de lado clichés, prejuicios y miradas sesgadas que lo único que hicieron fue tratar esta arquitectura tan singular de forma parcial, sin comprender su procedencia ni la sociedad en la que se desarrolló, abogando por un discurso centrado en la superioridad del poder cristiano del pueblo castellano, extendiendo en el tiempo los convencionalismos que se han venido aplicando al pasado islámico de España. Desde esta visión, ahora sí, podemos centrar los artículos cuyos resultados investigadores plantean una mirada hacia lo mudéjar fruto de un contexto histórico y cultural, destacando tanto sus singularidades como sus carencias (Paulino Montero, 2022), así como la búsqueda de esa identidad española que tanto se ansiaba en el XIX (Kume, 2016). Una identidad que se tratará de deconstruir y comprender más allá de la simple etiqueta del estilo mudéjar, entendiendo el empleo del arte islámico en un contexto castellano como un encomio por parte de la sociedad

cristiana, pero, sobre todo, como ese canon de continuidad (Feliciando y Ruiz Souza, 2017).

Es evidente que no se pueden dejar de lado los estudios que abordan el mudéjar desde una perspectiva más tradicional. Especialmente reseñables son las revistas de la Real Academia de Córdoba que, en sendos números de 1978 y 2019 han dedicado la temática de sus artículos a este estilo particular, así como los tratados generales sobre “Arquitectura mudéjar” (López Guzmán, 2016). Una balanza que ayuda a comprender principalmente que el acercamiento al mudéjar se puede emprender de dos formas: desde una perspectiva continuista que mantiene los preceptos abordados desde el Romanticismo en cuanto a Historia del Arte se refiere o desde un acercamiento rupturista que trata de comprender las divergencias que se iniciaron con el discurso y las nociones que planteó el mudéjar en el XIX y que de algún modo han distorsionado el acercamiento a la historiografía artística peninsular.

De esta manera y mediante el estudio del contexto y sus autores fundamentales, además de la aproximación a las distintas publicaciones antes referidas, se llevará a cabo un compendio sobre los aspectos generales del Romanticismo y sus cambios en materia de patrimonio, el surgimiento de la etiqueta del mudéjar y un repaso general de los títulos más recientes para poder conformar una revisión crítica de este tópico histórico.

## RESULTADOS

Los primeros resultados de la investigación contribuyen a establecer una serie de vínculos entre diferentes características que el Romanticismo aportó a la protección monumental, así

como a la consideración de las arquitecturas del período medieval. Dentro de dicho análisis y junto a las particularidades que el Romanticismo aportó a la salvaguarda de los monumentos, la configuración del término mudéjar como una “nueva forma” de clasificar la arquitectura se muestra como un debate historiográfico a tener en cuenta para poder comprender el desarrollo de las teorías de protección monumental, así como en la difusión de las manifestaciones artísticas medievales que tuvieron su momento de auge durante el XIX.

Como se ha expuesto en apartados anteriores, el nacimiento de la salvaguarda de los monumentos hunde sus raíces en la Revolución Francesa de 1789. Tras las revueltas provocadas, muchos de los edificios que se destruyeron con las protestas contenían una fuerte vinculación con estamentos de poder (iglesias y palacios principalmente) (González-Varas, 2018, 33) y por ello, el gobierno francés tratará de proteger y conservar ese patrimonio para evitar su desaparición. En el caso español, la Guerra contra Napoleón y especialmente las desamortizaciones sucedidas a lo largo del XIX generarán problemáticas a la hora de conservar esos bienes adquiridos por el estado. La falta de una política de conservación preventiva (García Alcázar, 2009, 90) afectará a conventos e iglesias provocando su derribo. Es por esto que durante el reinado de Isabel II se crearán Comisiones de Monumentos que tratarán de controlar mediante inventario los bienes inmuebles del país<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> José Amador de los Ríos será designado secretario de la Comisión de Monumentos en 1845 (la comisión se había creado apenas un año antes) y como uno de sus primeros cometidos se le ordenará redactar una suerte de “memoria” donde reflejaría el estado de conservación de los monumentos españoles, haciendo especial hincapié en la condición de ruina que éstos sufrían (Gómez Crespo, 1978, 37).

Dentro de esa nueva tendencia de protección monumental, jugará un papel significativo el cambio sobre el concepto de la Historia. El tiempo pasado dejará de considerarse una sucesión de capítulos estancos y sin conexión para pasar a reflejarse como un proceso:

*“han sido las etapas pasadas las que han conducido al presente y sólo una civilización o cultura llega a plasmarse porque con anterioridad le han precedido otras.”*  
(Hernando, 1995, 113).

Sin embargo, aunque se tratará de valorar todos los períodos históricos por igual, el rechazo del academicismo anterior hacia todo lo que se saliera de los cánones clásicos hizo que los historiadores románticos volcaran la balanza en favor de un estudio más pormenorizado de la Edad Media y sus manifestaciones artísticas. Asimismo, la concepción de la Historia desde un punto de vista más sentimental (no sólo científico) aportará un vínculo marcadamente emocional hacia los monumentos, que pasarán a ser contenedores de ideales en un periodo concreto (García Alcázar, 2011, 199). Para Europa en general, ese *redescubrimiento* histórico supondrá un acercamiento hacia períodos como el gótico. Es por ello que la conservación de grandes catedrales como Nôtre-Dame o la Catedral de Colonia ya no solo supondrán mantener y representar un período histórico, sino también los valores que estos mismos conllevan (García Alcázar, 2009, 69).

El caso español constituirá un ejemplo particular en cuanto a esa búsqueda de identidades históricas medievales. Los historiadores (tanto extranjeros como nacionales) eran conscientes de la idiosincrasia particular que España ofrecía en cuanto a patrimonio ar-



Fig.2 Algún lugar de Córdoba (porch of an ancient mosque), David Roberts. Fondo Biblioteca Nacional España.

quitectónico. Por un lado, los viajeros del XIX (Fig.2) empezaron a descubrir las ciudades españolas y a plasmarlas en sus libros de viaje, fascinados por el ingente patrimonio andalusí, especialmente significativo en las capitales andaluzas<sup>7</sup>. Por otra parte, los primeros estudios e inventarios sobre monumentos empezaban a acoger dicho patrimonio para su conservación y restauración<sup>8</sup>. Es por ello que esa valoración hacia la Edad Media se extenderá incluso hacia esas manifestaciones consideradas más “exóticas”, como será el caso del patrimonio islámico.

<sup>7</sup> Estos testimonios sobre los primeros turistas del XIX suponen, por un lado, una crítica velada al estado de abandono de los edificios y, por otro, una divulgación singular de los monumentos del país. Para un acercamiento a estos testimonios recomendamos la lectura del título “Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde Carlos III hasta 1855” (Robertson, 1984).

<sup>8</sup> En el caso nacional, los monográficos ejecutados por artistas como Genaro Pérez Villaamil y su “*España artística y monumental*” (Pérez Villaamil, 1842-1850) constituirán un primer intento de inventario y salvaguarda de los monumentos, así como para las investigaciones más recientes se configura como una aproximación mucho más realista hacia las representaciones de los edificios que ayudan a conocer el estado en el que estos primeros eruditos se los encontraron.

La progresiva difusión de estos monumentos a lo largo del XIX generará también un papel decisivo en la formulación y posición que llegarán a ocupar dentro de la Historia del Arte del siglo XX. La problemática principal vendrá a la hora de tratar de introducir esa arquitectura islámica dentro de las líneas de tiempo de la Historia del Arte occidental, especialmente en los siglos donde la conquista cristiana comenzó a tomar territorio andalusí y los límites entre el patrimonio cristiano y musulmán se comenzaron a difuminar entre sí, tomando una serie conexiones particulares y generando una arquitectura muy singular, especialmente remarcable en casos como Toledo, Sevilla o la propia ciudad de Córdoba. Es en este momento cuando entra a escena la figura de José Amador de los Ríos<sup>9</sup> y adquiere protagonismo en el desarrollo del denominado estilo mudéjar para la Historia del Arte español. Dicho estilo mudéjar se institucionalizará a partir del discurso del historiador para entrar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1859.

La nomenclatura aludiría no sólo al estilo propiamente, sino también a la población mudéjar, un vocablo cuya semántica árabe, “*mudayyan*”, significa “aquél al que se le ha permitido quedarse” (Kume, 2016, 348). Es un concepto acuñado para describir a los habitantes

de la península que, tras la conquista cristiana pudieron continuar manteniendo tradiciones y costumbres bajo el poder de la corona castellana y que se extendió para etiquetar estas manifestaciones artísticas. Una consideración que provocó a su vez una confusión asentada en la historiografía, dónde la generalización parecía aludir a que estos aparejadores eran mudéjares y que de ahí daba nombre al estilo (Kume, 2016, 348). El propio Amador de los Ríos atribuye la formación de este estilo a los mudéjares (López Guzmán, 2016, 24), así como también se le acusa de problemáticas por indefinición y falta de pautas para describir el estilo<sup>10</sup>.

Pero lo que verdaderamente desconcierta nada más empezar el desarrollo del discurso, es que el propio autor da por sentada su definición con la siguiente frase:

*“Permitidme que no me detenga á fijar menudamente sus peculiares caracteres, cuando á ninguno de vosotros puede ser desconocidos” (Amador de los Ríos, 1872, 33)*

Se puede reconocer en esta frase que Amador de los Ríos está instaurando con su discurso una etiqueta que ya llevaba tiempo protagonizando los debates académicos de la época, de ahí que no crea conveniente detenerse en su definición.

<sup>9</sup> José Amador de los Ríos (Baena, 1818- Sevilla 1878) fue un historiador, político y escritor considerado una de las figuras más importantes del panorama cultural del XIX (Gómez Crespo, 1978, 29). Estudiará en Córdoba y Madrid y complementará su formación literaria en Sevilla. En su traslado a la capital será designado secretario de la Comisión de Monumentos y ejercerá el cargo de director del Museo Arqueológico Nacional en 1868 (RAH, s/f). Entre algunas de sus obras dedicadas al patrimonio está su “*Sevilla pintoresca*” donde desarrolló una descripción de los edificios más importantes de la capital andaluza y, a su vez, lanzó proclamas en pos de la conservación de algunos de sus edificios (Gómez Crespo, 1978, 35).

<sup>10</sup> Este es uno de los inconvenientes que todos los investigadores aluden como el principal obstáculo para considerar el mudéjar un arte institucionalizado, puesto que el propio discurso que debería organizarlo y marcar unas pautas estéticas sobre una definición y características generales queda completamente difuso. Para una mayor aproximación recomendamos la lectura del siguiente artículo: Paulino Montero, Elena. 2022. “Repensando el mudéjar desde el siglo XXI. El canon hispánica que no fue. En *Repensando el canon. Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano*, editado por Javier Martínez de Aguirre y Ángel Fuentes Ortiz, Madrid: Sílex, 171-191.



Sin embargo, sí que haría alusión a esa “mezcla” de arquitectura cristiana y decoración islámica que se ha venido empleando para la definición del término, aludiendo a una “*fusión del arte árabe y arte cristiano*” (Amador de los Ríos en López Guzmán, 2016, 24).

Amador de los Ríos vendría a institucionalizar en su discurso un tópico que historiadores y arqueólogos utilizaban desde hacía años (Paulino Montero, 2022, 177) y que ocasionó ciertas discrepancias entre colegas de profesión, como podemos comprobar en la propia contestación al discurso a Pedro de Madrazo (Amador de los Ríos, 1872). Un escrito que se dedicó a extender una visión donde destaca la prevalencia de la historia cristiana sobre lo musulmán usando términos como “Reconquista”, o hablando de la batalla de las Navas de Tolosa como un episodio que “*libró a Occidente de la servidumbre y la barbarie*” (Amador de los Ríos, 1872, 11).

Con toda esa serie de tópicos instaurados sobre la Edad Media española, se introduce a tratar introduce una serie de características generales sin llegar a ningún tipo de consenso, simplemente aludiendo a que los edificios que justifican su discurso serían una combinación de dicha arquitectura cristiana y árabe (Amador de los Ríos, 1872, 14). Con todo ello, se dispone a describir las sinagogas de Toledo, el Alcázar de Segovia y el Palacio de los Ayala, también ubicado en esta última ciudad, para terminar, confirmando que, si bien estos monumentos “se dejaron seducir” por ornatos de corte musulmán, la “*triumfante cultura de los vencedores*” (Amador de los Ríos, 1872, 15) terminó instaurándose en el territorio, especialmente en Andalucía.

Como respuesta a una necesidad acaecida en el S. XIX ante la búsqueda de identidades nacionales, Amador de los Ríos trató de dar una respuesta al deseado “arte nacional” que cualquier estado anhelaba con el Romanticismo. Si bien *a priori* pudiera parecer que este término sea inocuo, es evidente que el historiador se hallaba profundamente influenciado por las ideologías y los condicionantes histórico-religiosos de una época donde se asimiló secularmente la unidad católica (Urquizar Herrera, 2009-2010, 214). Partiendo de esta percepción, se comprende el tono condescendiente durante todo su discurso, hasta incluso podría defenderse como lo habitual, si bien encontramos a otros autores que tratarán de abordar el tema de forma completamente distinta<sup>11</sup>.

Los juicios acerca de este nuevo término no tardarían en llegar, la propia contestación al discurso de Amador de los Ríos arrojaría más desconcierto que consenso en torno a la etiqueta del mudéjar. Pedro de Madrazo responde con una réplica al historiador cordobés volviendo a hacer alusión a un desarrollo de la Historia de España en la Edad Media, manteniendo el tono de su colega para con el arte y la población musulmanas. Si bien en un primer momento Madrazo termina declarando que el concepto “mudéjar” es un término mucho más acorde que el mozárabe para la arquitectura poste-

<sup>11</sup> El caso más evidente lo encontramos en las descripciones brindadas por Rafael Romero Barros en su “*Córdoba monumental y artística*” (Romero Barros, 1892) donde el autor alude a la historia de Al-Ándalus como triunfo y a la toma de los cristianos como una pérdida:

“*El santo celo de los reyes, preladados y próceres cristianos, el tiempo, la guerra, el fanatismo y la ignorancia de ¿consumo?, han de ir cercenando á la hermosa Ciudad del islamismo, las ricas joyas, que al través de las revueltas é invasiones que sufrió en época anterior á esta conquista, aun ostenta reductoras y brillantes en un espléndido atavio*” (Romero Barros, 1892, 109).

rior a la conquista cristiana, sigue una confusa clasificación de algunas de las iglesias de este período, tomando como ejemplo algunos templos de Córdoba como San Lorenzo (Fig. 3) o la Magdalena, aludiendo a su estilo imitando el arte islámico, llegando incluso a plantear si estos edificios pudieron ser templos mozárabes construidos en periodo andalusí. Aunque en la contestación al discurso de 1859, y dentro de un contenido apoyo al término, acaba por afirmar la superioridad del término mudéjar por ser más preciso históricamente, unos años después cambiaría completamente el tono de su respuesta. Llegaría a confirmar que “*decir, pues, estilo mudéjar, es no decir nada determinado y definido*” (Urquizar Herrera, 2009-2010, 207), incluso se retractó en su favor hacia el uso del término en artículos como el publicado en *La ilustración española y americana*, en el cual dejaba claro el origen “mauritano y morisco” del estilo y la poca definición que tenía el mismo<sup>12</sup>.

Los debates en torno a la adecuación, significación y límites que podía tener el término nacieron prácticamente desde el discurso de Amador de los Ríos para extenderse hasta la actualidad académica. En el desarrollo de las diversas deliberaciones en torno al término, se puede comprobar cómo existen dos vías para su acercamiento: por un lado, un grupo de investigadores que continúa con el empleo del término de forma más tradicional (si bien también plantean ciertos compromisos con el término) y por otra parte, un grupo de académicos mucho más rupturistas que buscan deconstruir el

tópico y los convencionalismos históricos en torno al mismo.

La aparición del discurso en la Real Academia resonó en el ambiente erudito de la época, sin embargo, el término mudéjar acabó instaurándose tanto en los estamentos museísticos como entre los historiadores, especialmente a lo largo del siglo XX, escritos en torno a este tópico se dedicarán a ensalzar la obra de Amador de los Ríos y continuará extendiendo los tópicos que aludían en su discurso<sup>13</sup>.

Asimismo, diferentes historiadores como Juan de Contreras o Gonzalo Borrás han intentado valorar el peso que el arte islámico tenía en el desarrollo del estilo mudéjar, yendo más allá del simple carácter ornamental y pensando en una definición más propia, alejada de los formulismos de la historia del Ochocientos<sup>14</sup>.

La figura de Amador de los Ríos y su importancia dentro de las administraciones museísticas y culturales de nuestro país facilitará el uso y extensión del término, especialmente en el ámbito de la arqueología. Existen una serie de tratados que han continuado con la línea y el empleo del mudéjar como un término adecuado para la etiqueta de monumentos medievales en España, no obstante, nos resulta significativo resaltar la otra cara del debate, una serie de pu-

<sup>12</sup> Madrazo, Pedro 1889. “Penitencias. Errores bibliográficos”. *La ilustración española y americana*, VIII, 111, referenciado en Urquizar Herrera, Antonio. 2010. “La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo XIX”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Ha del Arte*, nº 22-23: 201-216, 207.

<sup>13</sup> El Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes n.99. de 1978 dedicó su ejemplar a la figura de José Amador de los Ríos en el centenario de su fallecimiento. Una compilación de artículos que tratan las temáticas histórico-artísticas de su protagonista con la misma tónica que venía empleando el autor, sin abordarlo desde una supervisión más crítica. Así como el número 19 de la revista *Al-Mulk*, publicada en 2021, donde se hace una revisión del tópico del mudéjar desde distintas ópticas, literarias, artísticas y arqueológicas.

<sup>14</sup> Para una aproximación a este tema recomendamos la lectura del primer capítulo del título: López Guzmán, Rafael (2016). *Arquitectura mudéjar*. Madrid: Cátedra.



Fig. 3 Iglesia de San Lorenzo, Córdoba (marzo de 2021). Autoría propia.

blicaciones más recientes dónde se ha tanteado el mudéjar desde un punto de vista diferente, apostando por una aproximación más crítica hacia los dilemas que plantea el término.

Centrándonos de manera concreta en el texto original publicado en 1872, el principal inconveniente que se puede comprobar es la indefinición que asume el propio “mudéjar”, así como la heterogeneidad que presentaban los edificios adscritos al mismo. Dentro de la Historia del Arte más tradicional, la base de cualquier canon artístico radica en ser la ejemplificación de un modelo (Paulino Montero, 2022, 184) pero el carácter híbrido del mudéjar nunca permitió llevar a cabo tal acción. Si bien el mudéjar ha tratado de introducirse en la Historia del Arte como un término más, su asumido carácter popular, la falsa creencia del empleo de materiales de poca calidad y sobre todo, la falta de “grandes artistas del mudéjar” ha provocado que se terminara subyugando a los criterios del arte occidental (Kume 2016), sin tratar de encontrar aquellos, o cuestionar por qué se debería regir un arte de este tipo por parámetros tradicionales.

A pesar de estas problemáticas, se ha intentado organizar el mudéjar de diferentes modos como es por tipologías de edificios o el más aceptado en las últimas décadas, por zona geográfica (López Guzmán, 2016, 37). El auge de este empleo a lo largo del siglo XX hizo también que el turismo y los estamentos culturales vieran la oportunidad de ejemplificar con el mudéjar un reclamo para sus destinos, creyendo que realizaban una exaltación del arte islámico, cuando en realidad se estaba podía caer en una trivialización del mismo. Dicho reclamo aludiría a la necesidad de una promoción por parte de las instituciones para vender esas “Ciudades

de las Tres Culturas”, un signo de convivencia ideal que trata de hacer disfrutar de Andalucía “*la bella tierra musulmana y judía, pero sin judíos ni musulmanes*” (Tremlett en Kume, 2016 352).

Para poder comprender el alcance del proceso, consideramos imprescindible el estudio de los propios textos generados en el XIX. Esta labor ayuda sobremanera a comprender que el empleo del mudéjar no fue, ni mucho menos, una sencilla aproximación a un momento histórico, sino que su determinación y constitución supusieron el reflejo de un pensamiento y una época muy concreta como fue el siglo XIX y que no debe resultar exento de una actualización académica.

Por otro lado, la visión triunfalista y progresista de la Historia del Arte ha provocado una necesidad de falsa evolución, aludiendo a los elementos del arte andalusí como algo estanco que precisan mejora o que necesitarían de esa hibridación junto con el “cristianismo triunfante” (Urquizar Herrera, 2010, 211) para su posible desarrollo. Una idea que no hace sino continuar con la percepción lineal del Arte y que podría obedecer a la falta de herramientas para poder analizar ese patrimonio que se sale por completo de las manifestaciones más tradicionales, como períodos satélites que simplemente se adhieren de forma secundaria a las “verdaderas” formas del arte occidental.

## CONCLUSIÓN

El Romanticismo es un periodo cultural y artístico estudiado ampliamente en el ámbito de la literatura, la historia y el arte, pero que requiere de nuevas revisiones capaces de poner en valor el trabajo realizado en materia de protección

monumental. El Romanticismo fue sin duda un momento histórico en el que surgen y se asumen ideas y términos que de manera muy concreta y dirigida definieron culturalmente un período cultural que la historiografía artística aceptó de manera sistemática, y de la que urge plantear un nuevo acercamiento, al menos en términos relacionados a su propia construcción y aplicación en materia de protección patrimonial.

El contexto histórico en el que se mueve esta investigación es muy complejo y en muchas ocasiones se hace difícil un acercamiento mucho más actual a estudios que versan sobre el S. XIX. Sin embargo, al tratarse de un estudio vinculado con la construcción patrimonial, se puede llegar también a generar un debate enriquecedor y actualizado de ciertos tópicos, como es el caso de la configuración del mudéjar y su consideración dentro del mundo académico. Un término que, como la arquitectura, sufre de transformaciones y ediciones constantemente.

El siglo XIX en general, pero especialmente en nuestro país, es un momento heterogéneo y cambiante que marcó profundamente los elementos artísticos que lo componían. Un resultado de ese ambiente histórico artístico será el mudéjar, un ejemplo de peculiaridad histórica que resulta muy significativo en esta investigación. El mudéjar como estilo es un hecho que desde hace unos años viene cambiando en cuanto a valoración y sobre todo como modelo *per se* dentro de la Historia del Arte. La cantidad de contradicciones que el propio término posee y su tratamiento a lo largo de la historia hacen necesaria un acercamiento global y una revisión crítica del mismo.

Uno de los elementos esenciales para poder conocer de primera mano los testimonios de la época es el estudio de los textos originales

y de sus autores para saber por qué decían y opinaban de esa manera, con el fin de integrar esos discursos dentro de las tendencias estéticas que el Romanticismo trajo consigo. Un hecho que puede parecer obvio pero que, en muchas ocasiones, especialmente en ambientes de divulgación, no se lleva a cabo.

Quizás uno de los objetivos más acuciantes sea justamente la necesidad de empujar a acercar el concepto del mudéjar de forma mucho más global, tratando de mencionar el término en su contexto y haciendo una alusión, más o menos extensa, de los debates y significados que esta denominación posee en el ambiente histórico artístico. Con especial hincapié en tratar de cambiar esa naturaleza peyorativa en la cual se fraguó el “estilo” hacia un reajuste en la esencia de la cual parte el concepto, cambiando el modo de acercamiento que se ha venido trabajando de una idea de “estilo ruptura” hacia una continuidad.

*Deconstruir* el significado del mudéjar para volver a apreciarlo valorando el peso que Al-Andalus tuvo en la cultura visual española. En este ámbito, los trabajos de Juan Carlos Ruiz Souza han ayudado significativamente a transformar la noción y acercamiento al estilo mudéjar desde una perspectiva histórica mucho más abierta. Especialmente relevantes son las consideraciones en torno a los espacios arquitectónicos que hace el profesor en algunos de sus artículos, donde alude directamente a la emulación de espacios de tradición islámica y su asimilación por parte de la nobleza castellana<sup>15</sup>, así como evitar el uso de una etiqueta

---

**15** Curiosamente, los investigadores que han continuado con el empleo del término de forma tradicional también aluden y valoran el empleo de espacios de la arquitectura islámica (especialmente en la arquitectu-

meramente popular, más allá de los convencionalismos en torno a materiales y formas constructivas. Un ejemplo de lo más evidente será el alcázar erigido por Pedro I en Sevilla y especialmente su salón del trono, así como la emulación de *qubbas* como espacios de culto funerario en catedrales como la de Burgos<sup>16</sup>.

---

ra civil) superando así el concepto de un estilo islámico meramente ornamental (de Contreras en López Guzmán, 2016, 32).

**16** Para una mejor aproximación a este tópico recomendamos la lectura del siguiente artículo: Ruiz Souza, Juan Carlos. 2019. "Hispania, Al-Andalus, and the Crown of Castile: Architecture and Constructions of Identity". En: *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries: Another Image*, coord. por Borja Franco Llopis, Antonio Urquizar Herrera: 121-138.

## REFERENCIAS

Álvarez Rodríguez, María Victoria. 2014. "La revista "El Arte en España (1862-1870)" y su papel en la evolución de la historiografía arquitectónica española". *Norba: Revista de arte*, N° 35: 131-149.

Álvarez Rodríguez, María Victoria. 2016. "La difusión de los presupuestos románticos a través de dos revistas artísticas decimonónicas: El Artista (1835-1836) y The Germ (1850)". *Boletín de arte*, N° 37: 61-70.

Álvarez Rodríguez, María Victoria. 2017. "Romanticismo y romanticismos en los grabados de la revista artística "No Me Olvides" (1837-1838)". *De arte: revista de historia del arte*, I, N° 16: 151-165.

Amador de los Ríos, José. 1872. *El estilo mudéjar en arquitectura / discurso de José Amador de los Ríos, leído en Junta Pública de 19*

Comprender, no sólo el mudéjar, sino todos los cambios ocurridos para con el patrimonio durante el siglo XIX supone una manera de contextualizar y poner en valor un período donde la arquitectura vio reescritos muchos de sus valores y procedimientos, las huellas de sus transformaciones históricas son también un pasado de vital importancia para comprender los acercamientos que se emplean para su estudio y divulgación actual. Una acción que inició el camino de la conservación patrimonial que llega hasta nuestros días y de la cual administración e investigadores somos deudores.

*de junio de 1859*; [y contestación de Pedro de Madrazo]. Publicado junto con otros 13 discursos en el vol. I. Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde el 19 de junio de 1859: tomo I. (pp. 1-73). Madrid: Imprenta de Manuel Tello. Acceso 22/08/2022. [http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos\\_ingreso/Amador\\_de\\_los\\_Rios\\_Jose-1872\(2\).pdf?PHPSESSID=d92328dc6162d7c7412289e3c13580e8](http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/Amador_de_los_Rios_Jose-1872(2).pdf?PHPSESSID=d92328dc6162d7c7412289e3c13580e8).

Amador de los Ríos, Rodrigo. 1880. *Inscripciones árabes de Córdoba*. Madrid: [s.n.], Imprenta de Fortanet. Acceso 26/03/2019. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1015229>.

- Biografía Amador de los Ríos, Real Academia de la Historia. Acceso 09/01/2023.  
<https://dbe.rah.es/biografias/7115/jose-amador-de-los-rios-y-serrano>.
- Feliciano, María Judith y Ruiz Souza, Juan Carlos. 2017. "Al-Andalus and Castile. Art and Identity in the Iberian Peninsula". En *Renaissance and Baroque Architecture. Part II. Global Geographies and European Internationalism. Iberia, Spanish Italy, the Ottomans, and Latin America*. Editado por Alina Payne, 1-31. Nueva Jersey, John Wiley & Sons, Inc., doi: <https://doi.org/10.1002/9781118887226.wbcha019>.
- García Alcázar, Silvia. 2009. *La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-la Mancha.
- García Alcázar, Silvia. 2011. "La huella romántica en la restauración monumental decimonónica en España." *Anales de historia del Arte*, Volumen Extraordinario: 197-210.
- Garric, Jean-Philippe (2016). "Alexandre Lenoir et Charles Percier : un compagnonnage oublié". En Geneviève Bresc-Gautier, Béatrice de Chancel-Bardelot (dir.) *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, Paris, Hazan: 241-250.
- Gomez Crespo, Juan 1978. "José Amador de los Ríos en el panorama cultural del siglo XIX". *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, n.99: 29-49.
- González-Varas, Ignacio. 2018. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra.
- Henares Cuéllar, Ignacio. 1982. *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid: Cátedra.
- Hernández Hernández, Francisca. 1998. "Las revistas románticas españolas y su visión del patrimonio arqueológico". *Complutum* 9: 231-254.
- Hernando, Javier. 1995. *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid: Cátedra.
- Herrero Romero, Sebastián. 2017. *De lo original a lo auténtico. La restauración de la Mezquita-Catedral de Córdoba durante el siglo XX*. Córdoba: Cabildo Catedral de Córdoba.
- Honour, Hugh 1996. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Forma.
- Kume, Junjo, 2016. *El arte mudéjar en la Historia del Arte Español: en busca de una identidad. XVIII Jornadas de Historia del Arte*, Madrid.
- Laguna Bolívar, Ángela. 2020. *Rafael Romero Barros y la construcción patrimonial de Córdoba en el siglo XIX*. [Trabajo Fin de Máster Inédito]. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/100710>
- López Guzmán, Rafael (2016). *Arquitectura mudéjar*. Madrid: Cátedra.
- Paulino Montero, Elena. 2022. "Repensando el mudéjar desde el siglo XXI. El canon hispánico que no fue". *Repensando el canon. Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano*, editado por Javier Martínez de Aguirre y Ángel Fuentes Ortiz, Madrid: Sílex: 171-191.

- Pérez Villaamil, Genaro. 1842-1850. *España monumental y artística*. París: Alberto Hauser, 1842-1850 (Imprenta de Fain y Thunot). Acceso 9/01/2023. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=11442>.
- Robertson, Ian. 1984. *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde Carlos III hasta 1855*. Barcelona: Serbal.
- Romero Barros, Rafael. 1883. *Manuscrito del Inventario para el Museo Arqueológico de Córdoba* [Papel]. Colección Familia Romero de Torres (Caja 4/6). Archivo Histórico Provincial de Córdoba.
- Romero Barros, Rafael. 1883. *Manuscrito del prólogo para el inventario del Museo Arqueológico de Córdoba* [Papel]. Colección Familia Romero de Torres (Caja 4/6). Archivo Histórico Provincial de Córdoba.
- Romero Barros, Rafael. 1884. "La sinagoga de Córdoba, hoy ermita dedicada al culto bajo la advocación de San Crispín". Edición digital a partir de *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 5: 234-264. Acceso 10/12/2022. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-sinagoga-de-crdoaba-hoy-ermita-dedicada-al-culto-bajo-la-advocacin-de-san-crispn-0/>.
- Romero Barros, Rafael. 1892. *Córdoba monumental y artística*. Edición facsímil con introducción por M. Mudarra Barrero, 1991. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.
- Royo Naranjo, Lourdes y Laguna Bolívar, Ángela. (2022). "El ideario romántico en la construcción patrimonial de la ciudad de Córdoba. Aportaciones para una interpretación de su contexto turístico-cultural". *ERPH revista electrónica de patrimonio histórico*, N°31, 87-112. Doi: <https://doi.org/10.30827/erph.vi31.23450>.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2011. "Arquitecturas aljamiadas: Al-Andalus y la Corona de Castilla en la Baja Edad Media. Asimilación, conservación y creatividad artística. *Al-Andalus: paradigma y modernidad* coordinado por Emilio González Ferrín: 105-128. Sevilla: Fundación Tres Culturas del Mediterráneo.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2016. "Los estilos nacionales y sus discursos identitarios: el denominado estilo mudéjar". *La Historia del Arte en España: devenir, discursos y propuestas*, A. Molina Martín: 197-216. Polifemo: Madrid.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2016. "Al-Andalus e Hispania en la identidad del arte medieval español. Realidad y desenfoque historiográfico". En: *Identidades cuestionadas: Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (SS. XIV-XVIII)*, B. Franco Llopis, B. Pomara Saverino, M. Lomas Cortés, B. Ruiz Bejarano (eds.): 375-394. Valencia: Universitat de València.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. 2019. "Hispania, Al-Andalus, and the Crown of Castile: Architecture and Constructions of Identity". *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries: Another Image*, coord. por Borja



Franco Llopis, Antonio Urquizar Herrera:  
121-138.

*Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Ha del  
Arte, nº 22-23: 201-216.

Urquizar Herrera, Antonio. 2010. “La  
caracterización política del concepto  
mudéjar en España durante el siglo XIX”.

Ventura Molina, Miguel (coord.). 2021. *Revista  
Al-mulk* nº19, Real Academia de Córdoba,  
Córdoba.

**Lourdes Royo Naranjo** es profesora titular de Universidad en el Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Málaga, también posee el Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad de Sevilla. Realiza su tesis doctoral en la ETSA de la Universidad de Sevilla: Málaga 1930-1980. Turismo, desarrollo, arquitectura. La aventura de la Modernidad, donde aborda el conocimiento en torno a la historia patrimonial de la Costa del Sol, así como el estudio de su formación urbana. Ha realizado diferentes estancias predoctorales y postdoctorales a nivel internacional, así ha participado en numerosos Congresos y publicaciones. Es directora del grupo de investigación HUM1050 donde es responsable de un proyecto de investigación acerca de metodologías de intervención en torno a los espacios urbanos del río Guadalmedina en Málaga.

**Ángela Laguna Bolívar** es licenciada en Historia del Arte y posee un Máster en Educación Secundaria Obligatoria por la Universidad de Córdoba. En 2018 cursó el Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico por la Universidad de Sevilla y desde su realización está vinculada al Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas donde, junto con su tutora Lourdes Royo Naranjo, lleva a cabo su tesis doctoral basada en la construcción patrimonial de la ciudad de Córdoba durante del siglo XIX. Asimismo, forma parte del Grupo de Investigación HUM1050 “GAP Grupo de Acción Patrimonial: Arquitectura, Lugares, Turismo y Género” de la Universidad de Sevilla, donde está llevando a cabo comunicaciones y diferentes participaciones en congresos. Actualmente compagina su labor de investigación trabajando como Guía Oficial de la Junta de Andalucía en la ciudad de Córdoba, donde es Intérprete del Conjunto Monumental Mezquita-Catedral de Córdoba.

**Gonzalo Díaz-Recasens Montero de Espinosa** Arquitecto ETSA 2003. Es Doctor Internacional por Universidad Politécnica de Madrid en 2016, E.I. en Universtät der Künste, Berlin 2014. Forma parte del Grupo de Investigación HUM1050. Fue profesor asociado en el Departamento de Proyectos de la ETSA entre 2007-2013 y actualmente es profesor en el Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la ETSA desde febrero 2020. Ha sido además profesor invitado en distintos Másters y Seminarios de posgrado internacionales y ha sido miembro de reconocido prestigio COAS de los tribunales de evaluación de PFG de la ETSA 2018. Como Investigador, ha realizado distintos trabajos y publicaciones como “The Berlin Hauptstadt competition” Revista IDPA-02 o el Proyecto de Investigación “La ciudad peatonal” IDPA-02 Premio a la Investigación XIII Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo (CSIC 2016). Ha participado como ponente en distintos Workshops y Talleres tanto a nivel nacional como internacional.



# LA PROYECTACIÓN POR LAYOUTS EDITABLES.

EL CASO DE BRUTHER

FEDERICO GASTAMBIDE

FADU Udelar, Montevideo, Uruguay

*federicogastambide@gmail.com*

## RESUMEN

La planta ha sido probablemente la pieza que dominó históricamente la representación en arquitectura. Orden y control, grillas, ejes y patrones reguladores, entre otros, han garantizado un presunto equilibrio y orden conceptual del proyecto. La planta es una abstracción que ordena y que permite entender un proyecto. En el presente se asiste a una concepción más tensa de la planta, en que se presupone la organización de usos contingentes al mismo tiempo que se conciben. Los dibujos que organizan los usos expresan continuidades, posiciones y relaciones, enlaces y categorías o superposiciones, son diagramas que manifiestan la mecánica de los potenciales (y cambiantes) usos. Esta lectura permite ver a la arquitectura como un elemento adaptativo en el que nunca se comienza desde cero, el origen es un momento reactivo, es la reinterpretación de algún otro diagrama que

se retoma, que se formatea hacia otros usos. Al respecto pareciera repetirse en varias oficinas de arquitectura un modo de proyectación híbrido analógico-digital denominado layouts editables. Éste afirma el valor de un cierto oficio más operativo y acelerado, distante de las concepciones paramétricas y procesuales más recientes. Este modo presupone que el proyecto no tiene pretensiones totalizadoras y no es definitivo o cerrado. Sus creadores asumen que el proyecto se transformará, se reconfigurará y quizá solo podrá realizarse parcialmente, tal concepción se acerca a una cierta sumisión creativa. En tal caso emerge la dificultad de la crítica de explicar un proyecto que en poco tiempo será otro.

**Palabras clave:** **Proyectación, Layout editable, Edición, Formato, Oficio**

**ABSTRACT**

Floor Plan has probably been the drawing piece that historically dominated architectural representation. Order and control, grids, axes and leader's patterns, among others, have guaranteed a presumed balance and conceptual order of the Project. The Floor plan is an abstraction that orders and allows understanding of a project. Nowadays, there is a stretched definition of the floor plan, in which is presupposed that current uses get organized parallel in time that they are conceived. Drawings that organize uses display continuities, positions and relationships, links, categories or overlays, they are diagrams that show the operations of the potential (and changing) uses. This reading enable to see Architecture as an adaptive element in which starts is never from scratch, the origin is a reactive moment, it is the reinterpretation of some other diagram that is taken up again and formatted for other uses. About this, a hybrid analogic-digital way of projecting called editable layouts seems to be repeated in several architecture offices. This projecting mode claims the value of a more operative and accelerated profession, distant from the most recent parametric and process based conceptions. This implies that the Project does not have all- comprehensive aspirations and is not definitive or closed. Its authors assume that Project will be transformed, reconfigured and perhaps only partially realized, such a conception approaches a certain creative subjugation. Here arise the difficulties of explaining a project that shortly will be another.

**Keywords:** Architectural Design, Editable Layout, Edition, Format, Metier

**RESUMO**

A planta provavelmente foi a peça que historicamente dominou a representação na arquitetura. Ordem e controle, grades, eixos e padrões regulatórios, entre outros, garantiram um suposto equilíbrio e ordem conceitual do projeto. A planta é uma abstração que ordena e que permite entender um projeto. Atualmente, há uma concepção mais tensa da planta, na qual a organização dos usos contingentes é assumida ao mesmo tempo em que são concebidos. Os desenhos que organizam os usos expressam continuidades, posições e relações, vínculos e categorias ou sobreposições, são diagramas que manifestam a mecânica dos usos potenciais (e mutáveis). Esta leitura permite-nos ver a arquitetura como um elemento adaptativo em que nunca se parte do zero, a origem é um momento reativo, é a reinterpretação de algum outro diagrama que se retoma, que se formata para outros usos. Nesse sentido, um modo de projeção híbrido analógico-digital denominado layouts editáveis parece se repetir em diversos escritórios de arquitetura. Isso afirma o valor de um certo ofício mais operativo e acelerado, distante das concepções paramétricas e processuais mais recentes. Esta modalidade pressupõe que o projeto não tenha pretensões abrangentes e não seja definitivo ou fechado. Seus idealizadores assumem que o projeto será transformado, reconfigurado e talvez apenas parcialmente realizado, tal concepção se aproxima de uma certa submissão criativa. Nesse caso, surge a dificuldade da crítica em explicar um projeto que em pouco tempo será outro.

**Palavras chave:** Projeção, Layout Editável, Edição, Formato, Ofício

## INTRODUCCIÓN

*“Vivimos condenados a una pantalla. Pasamos el día frente a ella, generando contenido que, en mayor o menor medida, será consumido a través de los múltiples canales que nos muestra... Todo, absolutamente todo a golpe de click. Nuestra práctica profesional y artística discurre a través de ellos”. Giráldez e Ibáñez Ferrara (2020, 9)*

El siguiente texto intenta develar algunas preguntas de partida: ¿cómo proyectan efectivamente gran parte de los arquitectos contemporáneos más allá de sus relatos? Los modos proyectuales contemporáneos reales de los principales estudios de diverso tamaño, ¿cuán estudiados son por el campo intelectual dominante de la arquitectura?

Ciertamente la arquitectura de las primeras décadas del siglo XXI puede reconocerse por una diversidad de prácticas profesionales que utilizan los medios digitales y la comunicación:

*“estas prácticas y formatos operan en un escenario a través de las fisuras presentes en este para expandir los campos de acción, las realidades invisibilizadas y desde ahí, construir nuevas problemáticas. Todos estos formatos, muchos de ellos populares, han sido y son constantemente cuestionados o invisibilizados desde la Academia, la crítica, y la práctica profesional por su falta de rigor o atentado contra los principios clásicos de lo que debe o no hacerse” (Giráldez López e Ibáñez Ferrera 2020, 16).*

No se trata sólo de la arquitectura paramétrica focalizada en el form finding o en el diseño generativo con frecuentes resultados formales complejos. Seguramente parte importante de los arquitectos proyectistas operan con medios digitales de un modo híbrido analógico-digital. Sus procesos proyectuales suelen evidenciar aspiraciones de legibilidad. Los proyectos suelen presentarse a la vez en versiones filtradas, editadas, frecuentemente inacabadas y adaptativas, cuestión sobre la que se volverá.

Se podría concebir la arquitectura contemporánea como un sistema operativo. Este en informática aplica como conjunto de programas o secuencias de acción abiertas que gestiona el hardware y provee servicios a tales programas. Algunos autores aplican esta idea a la arquitectura, más allá de su modo proyectual más tradicional, moderno e incluso paramétrico. Al respecto, Luz Carruthers plantea: “Un sistema operativo es un programa que da función al programa y determina sus cualidades y potencialidades” (Carruthers 2021, 71).

Dentro de la proyectación arquitectónica entendida como un sistema operativo contemporáneo, se propone aplicar la categoría de layout editable que se utiliza como parte del léxico frecuente de muchos estudios de diseño. Este refiere a una cualidad fáctica – proyectual a modo de método. La expresión inglesa layout refiere a los modos distribuidos de un diseño. Su uso extendido a la arquitectura parece más neutro y con menor carga semántica que la de una planta asociada a una idea generadora y fuerte. En determinados programas de computación, la práctica de editar un layout refiere a un momento del diseño en que se ajustan contenidos, formatos y espaciados para su mejor comunicación. Su aplicación a la arquitectura

podría referir, no al diseño generativo, sino a una acción frecuente propia de un diseñador nativo digital, incluso de quien no conoce o práctica el diseño generativo.

## CONSTRICCIONES TEÓRICAS Y ANALÍTICAS

La temática en estudio referida a los modos de proyectación híbridos analógico-digitales antes referidos evidencia pocos antecedentes teóricos directamente asociados. Seguramente ello se debe a su condición mixta, ni exclusivamente de base paramétrica, ni analógica con convicción sobre el valor de la geometría y de la arquitectura como producto formal completo y acabado.

Como antecedente, con cierta espesura histórica y claves de interés, cabe recordar los estudios de Christopher Alexander, y su pasaje, desde la confianza en la generación lógica del diseño, expresado en su Ensayo sobre la síntesis de la forma (Alexander 1966) a su posterior Lenguaje de patrones (Alexander et al 1977). En este último ensayo, que integra una trilogía mayor de publicaciones, este autor da un giro en su enfoque y apela a un elenco muy profundo de patterns definidos a partir de una sutil aproximación antropológica. Asimismo, cabe mencionar a John Habraken y su teoría de los soportes (Habraken 1972). Esta última teoría propone definir elementos estructurales –incluso no estructurales– que habiliten cambios en los usos, que en su planteo original se asociaba a las adaptabilidades gracias a una fuerte participación social. Ambas conceptualizaciones de los 60 y 70 sólo nutren lateralmente al estado de la cuestión en estudio, con sus operativas fácticas. Estas invitan a sensibilidades, miradas e

interpretaciones de nuevo cuño, en parte más distanciadas de los anteriores antecedentes. Al respecto cabe detenerse en algunos aportes recientes que se ponderan de especial interés.

Por una parte, Alejandro Zaera Polo, en su texto titulado Ya bien entrado el siglo XXI. ¿Las arquitecturas del post-capitalismo? (Zaera Polo, 2016) propone una brújula política de la arquitectura contemporánea en la que reconoce el rol de las prácticas en tiempos de Internet y sus públicos–fantasma. En especial, este autor subraya que en varias tendencias de la proyección: “... la forma no es algo que se construye –como en el parametricismo– sino que es algo anterior al proyecto y tiene que ser excavada y re-ensamblada” (Zaera Polo 2016, 264).

Este escrito tiene un explícito talante provocador más analítico que crítico, explícitamente inspirado en las taxonomías temporales, históricas y entonces prospectivas, planteadas por Jencks (1975) en su libro titulado Arquitectura 2000. Sin perjuicio de ello, las observaciones de Zaera Polo son sutiles respecto a las estrategias proyectuales contemporáneas, la circulación viral de proyectos e imágenes, y las lógicas de la actividad profesional de las redes sociales como Instagram.

Por otra parte, diversos pensadores del campo del diseño más jóvenes, como Steyerl, Tomaso Ferrando, Scavnicky, Liñán, Weisman, Giráldez e Ibáñez Ferrara, entre otros, participaron de un trabajo mayor titulado Nuevos formatos, nuevos imaginarios (Giráldez López e Ibáñez Ferrera 2020). En sus diversos ensayos se esbozan claves descriptivas e interpretativas muy sugerentes. Bergman señala que “nuestra vida pasa mientras hacemos scroll” (Giráldez López e Ibáñez Ferrera 2020, 9). La arquitectura no está ajena a ello, y discurre

por una serie de dispositivos y medios de comunicación que generan múltiples contenidos, desde los programas de creación en sí mismo, hasta las publicaciones en redes sociales, apps, stories, videojuegos, memes o plataformas de streaming. En las prácticas de muchos estudios contemporáneos no hay proyecto material sin su fantasma virtual subido a la nube. Tampoco hay edificio sin su set de fotos en Instagram, ni bienal de arquitectura sin cadena de stories. En este sentido, Giráldez e Ibáñez Ferrara señalan con perspicacia: “Y si la perseguida autonomía de la arquitectura estuviese mucho más cerca de la multitud de viviendas construidas en los Sims o de los infinitos territorios de Minecraft que de cualquier proyecto de Peter Eisenman” (Giráldez López e Ibáñez Ferrera 2020, 9).

Una clave emergente de los aportes anteriores es la temporalidad limitada de las formulaciones proyectuales y de sus presentaciones. En efecto, la arquitectura en estudio, con su componente analógico-digital en su elaboración, evidencia una condición temporal y algo inacabada. Manuel Pérez Romano, en su tesis titulada *Timetecture*, tutorada por Juan Herreros, y soporte de su práctica profesional, plantea que se está transitando por la evolución hacia una segunda edad del tiempo en arquitectura. Al final de la misma se incluye un Probable Manifiesto de la Arquitectura Evolutiva:

*“La arquitectura evolutiva emerge de la relación entre la forma y la información a lo largo del tiempo. Así el tiempo deja de ser un parámetro pasivo y adquiere un valor activo. El diseño de la arquitectura del sistema de la arquitectura evolutiva, o cómo se controla y se transmite la información al futuro, surge como una nueva compe-*

*tencia del proyectista [...] Pero, aunque la arquitectura evolutiva se transforme a lo largo del tiempo, ésta sigue manteniendo su identidad estructural” (Pérez Romano 2017, 265-266).*

Esta aproximación es bien interesante pues vincula la génesis arquitectónica en temas de comunicación y adaptación al destinatario, a cuestiones estructurales y codificadas. No se trata sólo de una “condición inconclusa de la base de datos” (Liñán y Rojo de Castro 2021,154) sino también de una condición proyectual inestable en que se generan no sólo diagramas sino estados o momentos de formalización avanzada. Al respecto los layouts se ponderan como potencial síntesis temporal de un orden y como un momento creativo y comunicacional sustantivo, cabiendo profundizar en su lógica operativa.

## EDICIÓN POR *LAYOUTS* COMO MODO OPERATIVO

La actual producción de proyectos de arquitectura está inmersa en la sociedad de consumo global. Cada año se producen miles de proyectos, tal vez como nunca en la historia de la arquitectura. Ello ocurre en sus diferentes modalidades, sea por obra privada o pública, sea directa o desdoblada en diversas agencias tercerizadas, sea por actuaciones de la sociedad civil o por autogestión formal. La paradoja es que se crean y producen proyectos cada vez más rápidos en paralelo a la materialización de obras, sea para importantes ciclos de vida, sea para temporalidades menores. La presión del consumo también es inmanente al sistema de producción de proyectos, con un creciente

requerimiento de premura e inmediatez. Al respecto, Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda hablaron tempranamente de una época de Fast architecture como carrera proyectual frenética creando “atajos fiables y rigurosos... una alternancia de tecnologías blandas y duras” (Díaz y García 2003, 116).

Congruentemente con lo anterior, se entiende de interés hacer foco en el layout editable. Como ya se ha señalado, se trata de una práctica digital con frecuentes recursos analógicos. La misma se asocia no sólo a una operativa sino a un orden conceptual y a un cierto momento comunicacional en que el proyecto se edita y se devela.

El layout editable, al crear o colonizar un recinto edilicio o paisajístico, privilegia trabajar en planta de un modo fundamentalmente relacional más que rígidamente compositivo. La planta es una abstracción que ordena y que permite entender un proyecto. En el presente se asiste a una concepción más pulsante de la planta que en el pasado (Soriano 2004). Ello presupone la organización de elementos físicos, e incluso posibles usos contingentes, al mismo tiempo que se define cada layout. Los dibujos que organizan los espacios expresan continuidades, posiciones y relaciones, enlaces y categorías o superposiciones. El layout editable podría suponer en mayor o menor medida la definición de elementos conceptuales sustantivos no siempre demandados al colonizar edificios o naves existentes, un orden pragmático funcional y de flujos, una organización de sus infraestructuras que atravesarán o no la planta, y los elementos fijos y móviles que podría asociarse al denominado sistema de objetos al que refería Herreros (2012).

La operativa por layouts editables en arquitectura supone mayoritariamente el desarrollo preferencial de sucesivas plantas, en algunos casos incluso secciones, con determinaciones arquitectónicas que intentan condensar el orden conceptual del proyecto. Al manipularse y proyectarse por layouts suelen reconocerse determinaciones arquitectónicas estructurales, infraestructurales duras, algunos componentes técnico-constructivos como ciertas especies de cerramientos, los objetos o figuras arquitectónicas que flotan plásticamente dentro de la planta o sección, y los flujos, a ser orientados o amplificadas en su potencial arquitectónico, sea los de energía, información a flujos materiales y de personas dentro del edificio. También podrían ser relevantes, pero subsidiarios, los análisis programáticos a través de organigramas que establecen un orden y pueden direccionar los aspectos más mecánicos del proyecto.

En particular, las determinaciones infraestructurales son muy importantes. De éstas caben mencionar aportes de significación como el trabajo pionero ya mencionado de la teoría de soportes de John Habraken (1972), los aportes de Stan Allen (1999) sobre la infraestructura que importa más como desencadenante que por su forma, al registro de Keller Easterling (2016) y su categoría de Infrastructure Space. Este último se interpreta como un sistema operativo que condiciona lo físico, sea desde los flujos como lo programático, que aplica como un medio de comunicación estratégico, ya no como una entidad neutra sino como un “nicho de poder”. Al considerarse las determinaciones infraestructurales en la proyectación por layouts editables, la arquitectura emerge como una plataforma posibilitadora de diversas colo-



nizaciones físicas y de usos que evolucionarán en el tiempo.

En síntesis, cada layout editable da cuenta al menos de un orden de inclusión y de posición relativa. Se trata de un sistema espacial y formal. Por tanto, no se hace referencia a un diseño generativo. Este modo operativo evidencia no sólo racionalidades sino afectos e intereses personales de sus proyectistas, coexistencias y fricciones.

Este modo proyectual se vincula no sólo a la ya mencionada premura temporal de la arquitectura actual sino también a una nueva sensibilidad en la cultura del diseño. La operativa por layouts editables parece ser propia de parte importante de los arquitectos con prácticas profesionales en el presente, más allá de muchos relatos comunicacionales con que acompañan sus obras. En ella parecen permearse claves de las nuevas tecnologías de la información, de las miles de imágenes que los humanos reciben, procesan y desechan día a día. Su aplicación no implica necesariamente una reducción de la creatividad y una restricción del proyecto. Por el contrario, está operativa invita a ser más positivo, a manejar alternativas, a tomar atajos, a hacer reducciones y a promover redundancias. La acción asociada es la de editar, la de editar con premura un momento del proyecto frecuentemente inconcluso. Al editar, otra operación concomitante es la de formatear. Lluís Liñán, en el texto *Ser formato*, destaca el acto del formateo en la práctica del proyecto:

*“Básicamente, un formato es una estructura heterogénea y normalmente provisional que canaliza contenido. El «formateo», esto es la capacidad de configurar datos de muchas maneras posibles..., es un procedimiento tanto político como estético pues*

*la misma imagen puede ser usada como «prueba» para apoyar múltiples y contradictorias proposiciones” (Giráldez López e Ibáñez Ferrera 2020, 98).*

Un tema abierto son los grados de autonomía de tales objetos o elementos arquitectónicos dentro de cada layout. La edición de un layout supone un momento de configuración y formateo de la arquitectura. Pero el mismo dibujo puede ser usado como prueba, o como propuesta temporal para mostrar múltiples proposiciones. Si el layout editable parece ser el modo adaptativo más utilizado en la práctica general de muchos de los estudios y oficinas de arquitectura contemporáneas; el render quizás sea el modo de visualización más realista y legible para públicos amplios de la arquitectura rápida del presente. Esta operativa evidencia no sólo racionalidades sino afectos e intereses personales de sus proyectistas, coexistencias y fricciones. Frecuentemente se utilizan figuras geométricas simples, cuadrados, triángulos o círculos (del lenguaje clásico intemporal), dentro de una retícula en planta y reglas geométricas claras, no como matriz restrictiva y rígida sino como agente de libertad y de esponjamiento. Otro asunto abierto, es sí la adopción de una operativa por layouts rápidos no supone frecuentes trasvasamientos escalares. Estos pueden entenderse como indiferencia o disolución del canon de proporción propio del arte moderno. Cabe referirse a sin escala, una de las tesis de Federico Soriano sobre la arquitectura contemporánea: “Un objeto sin escala... Su impacto es independiente de valoraciones estéticas. Son piezas que están fuera de la personalidad de su creador, objetos que revelan entidades autónomas e indisciplinadas” (Soriano 2004, 30).

Finalmente, cabe preguntarse si la operativa por layouts editables, ¿se trata de una práctica de consumo y aceleración presente en la arquitectura como en otros campos del diseño?, ¿la misma constituye una respuesta y un modo pragmático de lograr arquitecturas más eficaces, permeables y abiertas?

## EL CASO DE BRUTHER

En la contemporaneidad, ¿se reconocen creadores con obras de valía cuyas prácticas puedan interpretarse por el dominio del manejo de los layouts editables? Tal valía se define por la calidad intrínseca de las arquitecturas resultantes y por el marco conceptual de su proceso creativo. Al respecto, se intentará un abordaje sobre el modo proyectual del estudio francés Bruther, dirigido por Stéphanie Bru y por Alexandre Theriot. La operativa de esta oficina de arquitectura podría interpretarse por layouts editables. Sus obras, muestras y escritos sobre su estrategia proyectual, manifiestan una gran espesura conceptual. Ello trasciende su presunta sensibilidad cosmopolítica (Zaera Polo 2016), moderna realista e incluso clásica con “una arquitectura que se afirma en su autonomía formal” (Stalder 2018, 264). Se intentará una aproximación lo más fundada posible a sabiendas de que la adscripción de Bruther a la operativa por layouts editables es una hipótesis verosímil pero no necesariamente verdadera. Tal interpretación podría recordar a la sugerente adscripción del denominado “Método Toyo Ito” realizada por Iñaki Ábalos y Juan Herreros (1995). Este último se trató de una ficción interpretativa sobre la proyectación de este creador japonés, y la interiorización de las prácticas productivas

entonces contemporáneas, sin mediar la aprehensión directa de sus obras y prácticas.

Los Bruther hablan de “edificios maquinales” (Bruther 2018, 20). Al respecto:

*“(Sus)... plantas están proyectadas para tener en cuenta toda una serie de acontecimientos que bien pudieran suceder, esta contemporánea forma de maquinismo queda reflejada asimismo en los dibujos de Bruther: en el cuidado que en las plantas se presta al mobiliario...; en el interés que en las axonométricas se concede a los usuarios), o finalmente en la atención que se pone a las secciones a los gestos de los usuarios... Este maquinismo opera después a nivel del programa, y se manifiesta en “adaptabilidad”, “flexibilidad” y “neutralidad” de la planta abierta..., asocia un concepto geométrico del espacio a una descripción topológica, una descripción que tiene en cuenta la serie de acontecimientos en los que interviene el ser humano, el arquitecto y su entorno” (Stalder 2018, 270).*

En Bruther no se trata de un maquinismo literal sino conceptual. Este recuerda más a la noción abstracta de máquina para habitar en Le Corbusier que la más literal o directa de Buckminster Fuller (Banham, 1960). Especialmente las plantas de sus proyectos más recientes evidencian desconexiones y reconexiones de elementos; generándose nuevos momentos unitarios en un cierto tiempo. Cabe destacar una investigación proyectual realizada por Bruther para Cartha 05, junto a otros cinco estudios, para una casa no construida. El pretexto curatorial fue recomponer domesticidades. Se trata de una retícula, de una vivienda sin límites que, cómo señala Lluís Liñan (2020)

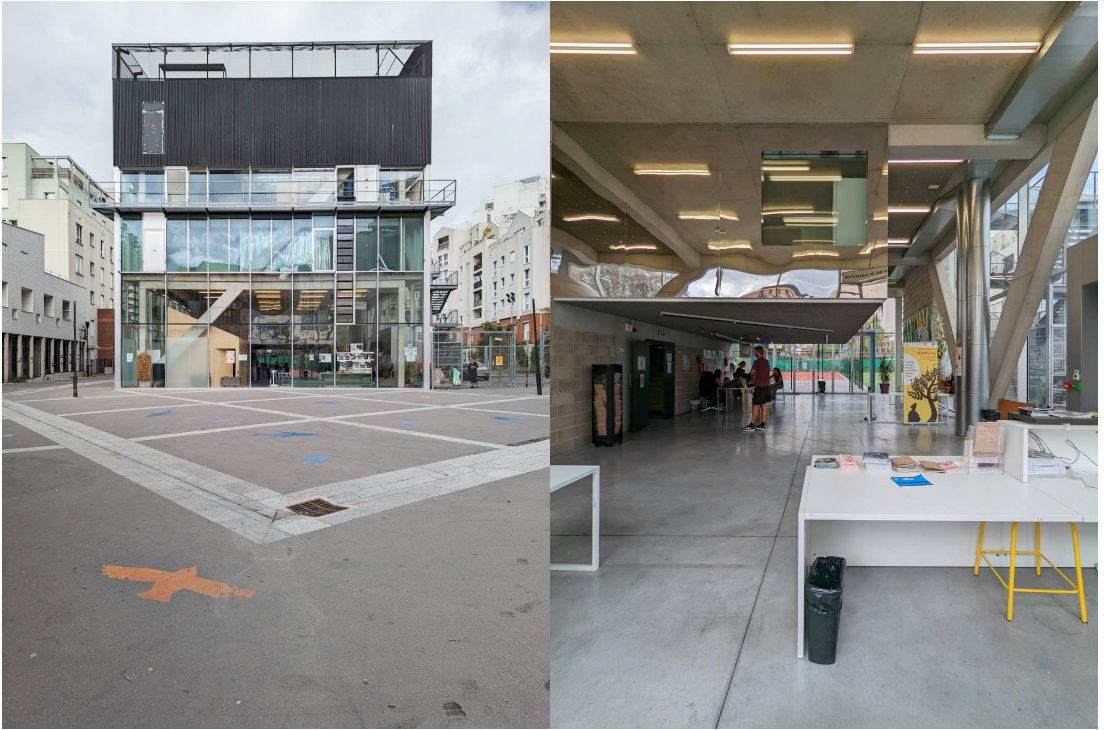


Fig. 1 El Centro Cultural y Deportivo en Saint-Blaise hace visible su orden estructural y abierto a diversos usos y apropiaciones. Foto: Ines Saldombide 2022

ni siquiera es una casa. En la propuesta de Bruther en su interior se yuxtaponen y tensan 104 elementos de la arquitectura, plásticamente organizados, distorsionados escalaramente. Varios son reconocibles como un pilar característico de Mies Van der Rohe; una construcción africana; la columna de la Mediateca de Sendai de Toyo Ito, etc. Bruther, en su escrito *How are you* señala:

*“Nuestra planta general es una constelación en movimiento, marcada por varios elementos circulares... Nuestra colección de arquitecturas refleja nuestra identidad, tanto el conjunto de materiales como sus temporalidades, reinventan el vínculo de*

*las partes con el todo, más allá de la mera lógica del edificio” (Bruther 2018, 21).*

Estos escritos, el conjunto de las obras de Bruther, y cómo las presentan, aportan claves concretas sobre el presunto modo proyectual de los layout editables. En estos creadores la idea de “museo de bolsillo infinitamente versátil”, y su manipulación de referentes, se distancia de las estrategias collage como la pregonada en la Ciudad Análoga de Aldo Rossi y se acerca más a las de Alison y Peter Smithson en su Casa del Futuro con sus objetos dentro de una caja expositiva; con un espacio fluido y con órdenes múltiples (Fernández Villalobos, 2012).

Pero, ¿cómo se reconocen proyectando Stéphanie Bru y Alexandre Theriot? En la entrevista que para El Croquis le realiza Christian Kerez (este gran creador suizo hacedor de un orden conceptual y estructural), los Bruther reconocen varias cuestiones: afirman cierto escepticismo sobre la metodología, pero reconocen que la tienen. Y plantean una visión combinatoria y compleja: “...combinar diferentes cuestiones, bien sean de tipo referencial, territorial, programáticas o constructivas... conciliándolas en una idea.... ese tema central que será el argumento del proyecto” (Bruther 2018, 6). Ellos Insisten en cierto “desorden” inicial a mantener para ganar libertades y en operar por eliminación. Hablan hasta de «provocar el accidente». Sin perjuicio de lo anterior, afirman la relevancia de trabajar iterativamente en planta, “pase lo que pase, el trabajo en planta es la piedra angular del resultado final... Primero las plantas, y luego las cuestiones de verticalidad”. Ello no significa que no ponderen los renders (que terciarizan en ArteFactory Lab) y la maqueta a los que le asignan un destaque complementario al trabajo en planta. En especial destacan el valor del bricolaje, de la manipulación artesanal de referencias de edificios en un montaje simple y directo, en dónde «...manipular las plantas». Asimismo, refieren a la comprensión de un edificio por capas: “Un edificio se considera un conjunto de capas: la estructura, la iluminación, la fachada... Cada capa vive su vida y, en algún punto, confluyen” (Kerez 2018, 18). En otros escritos más recientes, los Bruther se refieren a la invisible acción de la arquitectura para integrar equipamiento, y componentes constructivos de cara a lograr cierta lógica anatómica en su arquitectura (Bruther 2022, 150). Asimismo, en este estudio el orden puede expresarse en metáforas conceptuales, no

literalmente figurativas. Piénsese en la descripción de Bruther de su Centro de Investigación de Nueva Generación en Caen (El Domo): “El edificio es un hangar vertical, un lugar en que los usos no están definidos porque la intención es que sean numerosos y variables. Es la analogía de una navaja del ejército suizo: práctica, económica e ingeniosa con funcionalidades múltiples y adaptables”. (Bruther 2018, 122).

Desde la perspectiva de los layouts editables cabe mencionar el análisis y la interpretación de Liñán (2020) sobre el mecanismo proyectual de Bruther como agregador digital. El agregador es un formato de la web que se ha ido perfeccionando y sofisticando. Este autor se detiene en la traslación de las lógicas del agregador al campo de la arquitectura, destacando el filtrado de los materiales seleccionados, su condición editable y las claves de este estudio:

*“Convertido en mecanismo de proyecto, el agregador opera como una plataforma que no fija los materiales filtrados, sino que los exprime y desecha para alimentar el proyecto creativo.... Bru y Theriot proponen un tratamiento de la información que se identifica veladamente con las lógicas y mecanismos del agregador, por los cuales los contenidos recopilados se someten a un proceso de externalización que reduce su valor intrínseco para incrementar su valor editable” (Liñán 2020, 31 y 37).*

## CONCLUSIONES

En este escrito se intentó profundizar en un modo de proyecto relevante en las oficinas contemporáneas, que es la operativa por layouts

editable o por edición de layouts, acción de uso cotidiano en estudios profesionales de arquitectura. Los layouts editables se ponderan como una síntesis provisional de un orden y como un potencial momento creativo y comunicacional. Los proyectos suelen presentarse a la vez en versiones editadas, inacabadas y adaptativas. No se trata de meros diseños paramétricos ni de prácticas analógicas convencionales, sino de un modo productivo híbrido analógico – digital. Sobre tales modos proyectuales se han identificado pocos los antecedentes de indagaciones analíticas, teóricas y críticas de relevancia, con aportes específicos recientes de especial significación como los de Zaera Polo y los de Liñán.

La práctica por layouts editables agrega o reproduce contenidos, configura esfuerzos más que formaliza objetos. Formatear un layout implica proporcionar, calibrar tamaños y relaciones, configurar datos de muchas maneras, básicamente se trata de establecer un orden claro y flexible mediante una estructura heterogénea y provisional que encauce contenidos, regulando y modulando fuerzas, velocidad y claridad. Volviendo a Liñán, el formateo de un layout puede interpretarse como un procedimiento tanto político como estético, el mismo dibujo puede ser usado como prueba para mostrar múltiples proposiciones. Su valor no solo reside en su producción, en la invención de un contenido, sino también en la extracción de patrones significativos de una abundancia de contenidos. Como la información y los datos son superabundantes, lo que da valor al modo por layout editable es la calidad y precisión de su formateo. Sí el énfasis es más en la edición que en la composición, ¿esta última no subyace en muchos proyectos recientes como infra-capa ordenadora, más que legitimadora?

En arquitectura la edición de layouts es una práctica extendida en la proyectación contemporánea. Los layouts editados, como los renders hiperrealistas, importan no sólo por su variabilidad y por su contenido filtrado sino por su circulación, operando como instrumento de verificación e interacción. Ello debe ser inscripto en un tiempo signado por la edición en múltiples esferas de la vida social, en particular la auto edición.

El caso específico analizado de Bruther es extraordinario por la gran calidad de su arquitectura y por la atribución hipotética de su modo proyectual en los términos de layouts editables. En su explícito trabajo fundante en planta, se mixtura y se filtran lógicas analógico – digitales, En ello se combinan con gran virtuosismo y sensibilidad materiales mediados por el oficio, la inteligencia y la intuición. Como se analizó con anterioridad, Liñán con sagacidad reconoce en Bruther las lógicas abiertas y de filtrado de los agregadores digitales. Estos son mediatizados por diversas plataformas de la red, más allá del discurso analógico y de cierta apelación a la colección por parte de estos proyectistas.

La edición de layouts como modo analógico – digital cruza las prácticas profesionales de diversos colectivos de arquitectos y de otras esferas del diseño. Acaso, ante estas prácticas y otras similares, ¿no se está en una cierta esfera teórica, y en un tiempo de embrionarias reflexiones sobre su sentido, mientras se consolida y se transforma como hacer híbrido? Lo notable de tales prácticas es que parecen afirmar el valor de cierto oficio de la arquitectura a pesar de las variabilidades y prisas de los productos proyectuales. Es que este modo proyectual puede habilitar condensaciones y síntesis con

elementos muy determinados, pero también puede integrar lo contingente y honrar a la arquitectura como técnica y como arte.

## REFERENCIAS

- Ábalos, Iñaki y Juan Herreros. 1995. "Toyo Ito: el tiempo ligero". *El Croquis* 71: 32-48.
- Alexander, Christopher. 1966. *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge (Mass): Harvard University Press.
- Alexander, Christopher, Sara Ishikawa y Murray Silverstein. 1977. *A Pattern Language*. USA: Oxford University Press.
- Allen, Stan. 1999. *Points and lines: Diagrams and projects for the city*. New York: Princeton Architectural Press.
- Banham, Reyner. 1960. *Theory and Design in the First Machine Age*. New York: Praeger.
- Bruther. 2018. "How Are You", *Cartha* 5: 20-25.
- Bruther. 2018. *El Croquis* 197: 122
- Bruther. 2022. "Hypercomfort". *A+U* 2022:04  
Bruther: 150
- Carruthers, Luz. 2021. "Infraestructure Space: Lógicas operativas en la práctica arquitectónica del siglo XXI", *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* 11: 68 – 77.
- Díaz Moreno, Cristina y Efrén García Grinda. 2003. "El futuro ya no es Barbarella", *El Croquis* 118: 116- 119.
- Easterling, Keller. 2016. *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*. London: Verso.
- Fernández Villalobos, Nieves. 2013. *Utopías domésticas. La casa del futuro de Alison y Peter Smithson*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Giráldez López, Antonio y Pablo Ibáñez Ferrera ed. 2020. *Nuevos formatos nuevos imaginarios*. Madrid: Barletbooth.
- Habraken, John. 1972. *Supports. An alternative to mass housing*. London: The Architectural Press.
- Herreros, Juan. 2012. "Espacio doméstico y sistema de objetos". En *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*, editado por Manuel Gausa, 153-163. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jencks, Charles. 1975. *Architecture 2000*. London: Studio Vista.
- Kerez, Christian. 2018. "Una conversación con Stéphanie Bru y Alexandre Theriot". *El Croquis* 197: 6-31
- Liñán, Lluís. 2020. "El agregador digital como mecanismo de proyecto. El caso de Bruther", *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* 10: 29-37.
- Juan Liñán, Lluís y Luis Rojo de Castro. 2021. "Una introducción al Database Driven Lab". En *JIDA. Textos de arquitectura, docencia e innovación* 8,

editado por Berta Bardí i Milá y Daniel García-Escudero, 144-157. Barcelona: Recolectores Urbanos.

Pérez Romano, Manuel. 2017. *Timetecture. El probable futuro del pasado emergente*. Buenos Aires: Diseño.

Soriano, Federico. 2004. *Sin-tesis*. Barcelona: Gustavo Gili.

Stalder, Laurent. 2018. "El maquinismo de Bruther". *El Croquis* 197: 262-275

Zaera Polo, Alejandro. 2016. "Ya bien entrado el siglo XXI. ¿Las arquitecturas del Post-Capitalismo?". *El Croquis* 187: 252-287.

**Federico Gastambide** nació en Montevideo, Uruguay en 1974 y es Arquitecto por la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República (UdelaR), donde actualmente desarrolla el Doctorado en Arquitectura con perfil Investigación Proyectual. Es profesor adjunto de proyectos en la FADU (UdelaR). Director de Proyectos de la oficina LGD arquitectos. Su actividad profesional se centra en el desarrollo de proyectos complejos, terciarios e infraestructurales y de vivienda colectiva, con trabajos en el campo del proyecto urbano y el paisaje. Ha participado en trabajos de investigación y en diversas consultorías técnicas de estudios urbanos y en intervenciones turísticas en áreas naturales protegidas. Ha dictado conferencias y seminarios en Uruguay y Argentina. Docente del Grupo de Viaje de Arquitectura FADU (UdelaR) por el Mundo, dando conferencias y siendo guía de más de 700 estudiantes. Ha realizado diversos escritos sobre la arquitectura, el urbanismo y el paisaje contemporáneos.





## DOS VERSIONES DE UN MISMO PROYECTO

MERCEDES LINARES GÓMEZ DEL PULGAR

Universidad de Sevilla. mercedeslgdp@us.es

Reseña de “FRANCESCO VENEZIA, JOHN HEJDUK Y EL ARTE DE LA MEMORIA”

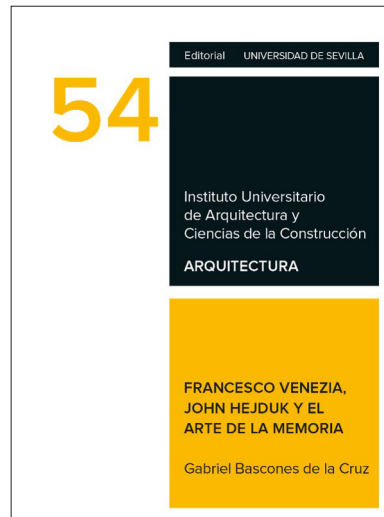
*GABRIEL BASCONES DE LA CRUZ*

Colección Arquitectura-Textos de Doctorado. Editorial Universidad de Sevilla e Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción IUACC

El libro del profesor y arquitecto Gabriel Bascones de la Cruz se sitúa fuera de las tendencias actuales de la crítica arquitectónica pues atiende a temas atemporales como son el intento de indagar las claves del proceso creativo en arquitectura o la inquietud por entender el estar del ser humano en el mundo. Poniendo en relación de una manera novedosa y original a dos arquitectos aparentemente inconexos en sus trayectorias vitales, el italiano Francesco Venezia, en activo, y el americano John Hejduk, fallecido en 2000, ambos con una obra muy influyente en torno a los años 80, el autor se apoya en una ciencia ancestral y olvidada, la Mnemónica, que estuvo vigente desde la antigüedad hasta, al menos, el siglo XVII –un periodo en que esta ciencia se mezcla con la religión, el neoplatonismo, la cábala y la magia, llegando a ser perseguida por la Inquisición–, para revelarnos la coherencia de unos proyec-

tos sobre los que la crítica no ha ofrecido un análisis concluyente.

Si bien es un lugar común vincular la memoria al patrimonio cultural, el interés del profesor Bascones por la memoria se extiende a toda la arquitectura y sus procesos creativos. La lectura de *El arte de la memoria* de Frances Yates, la principal investigadora de la ciencia Mnemónica, le permitió establecer nuevas asociaciones



e interpretaciones entre la memoria y algunos edificios de estos arquitectos. Y así, aparecen en el tablero los asombrosos tratadistas de la mnemónica latinos, que eran maestros de la retórica y ayudaban a los oradores a recordar sus discursos por medio de una específica relación con la arquitectura: proponían la utilización de edificios mentales como mecanismo mnemotécnico. Basándose en la asociación que la memoria hace de los lugares y las imágenes en ellos situadas, el orador podía crear un edificio imaginario que siempre le acompañaría y en el que situaría temporalmente imágenes evocadoras de las diferentes partes de cada uno de los discursos que debía recordar. Al recorrer mentalmente los lugares del edificio, las imágenes mnemónicas permitirían la reproducción del discurso.

Aunque la aparición de la imprenta pareció volver innecesarios los edificios mnemotécnicos, lejos de desaparecer, esta ciencia evolucionó de forma asombrosa pues sus pensadores desarrollaron sistemas arquitectónicos o diagramáticos con una mayor ambición. No se contentaron con que estos sistemas sirvieran únicamente para retener un discurso. Buscaban contener todos los discursos posibles, contener todo el saber para interpretar, e incluso manipular, el mundo. Y el edificio que utilizaron por excelencia para ordenar estas ideas, fue un teatro, el Teatro de la Memoria.

El libro se estructura en dos partes que explican la relación de la mnemónica con cada autor. Una propuesta sin duda arriesgada, pues nadie hasta ahora había establecido relación entre los dos arquitectos ni de ellos con esta ciencia. Bajo las obras de Francesco Venezia en la ciudad de Gibellina y otras posteriores, y en la práctica totalidad de la obra de John Hejduk, subyace el *arte de la memoria* y, solo entendidas

bajo los postulados de esta olvidada ciencia, alcanzan su verdadero sentido en la tesis de Gabriel Bascones.

El desarrollo de esta poco ortodoxa investigación llevó al autor a analizar la relación entre arquitectura y memoria, y cómo esta última entra a formar parte del proceso creativo del proyecto, aplicado a obras de diferentes arquitectos. Pronto dirigió este planteamiento inicial al estudio de uno de los casos de estudio que admiraba desde los tiempos de estudiante de arquitectura: el museo de Gibellina de Francesco Venezia. Gibellina es un pueblo interior de Sicilia que sufrió un terremoto en 1968 que dejó la ciudad reducida a escombros. Se optó por la refundación de la ciudad a unos 20 km de su emplazamiento original, lo que hizo que durante años convivieran a poca distancia la ciudad viva y la ciudad abandonada. Venezia construyó en la nueva ciudad un museo, a modo de memorial, para albergar la fachada reconstruida del único edificio que resistió al terremoto.

El singular museo de Gibellina se presenta aquí como un palacio mnemónico, esta vez construido, ofrecido a los habitantes, víctimas del terremoto, para afianzar la memoria en torno al suceso. Como en los modelos clásicos, utiliza un sistema de imágenes; como en la planta del Danteum de Giuseppe Terragni, también aquí hay referencias a una obra mnemónica del medievo, la *Divina Comedia*.

Años después de la construcción del museo, Venezia es invitado a realizar un nuevo proyecto, ahora en la vieja Gibellina que, aunque abandonada y en ruina, había comenzado a celebrar un festival de teatro estival y necesitaba un teatro al aire libre. Para el autor, resultan sorprendentes las correspondencias formales y mágicas de este proyecto con los dos princi-

pales ejemplos de los teatros renacentistas de la memoria, el de Robert Fludd y el de Giulio Camillo. Como en aquellos teatros mágicos, los habitantes de Gibelina podrían conectar con el universo con una clara finalidad: la superación de la trágica realidad vivida mediante el proceso rememorativo de aceptación de lo pasado, que proporciona el museo, y mediante la experiencia catártica que proporciona el teatro.

La investigación se completa con la obra de John Hejduk, una de las más enigmáticas y personales de la arquitectura del siglo XX, a partir de una intuición del autor para relacionar la mnemónica con el proyecto *Víctimas*: un memorial para las víctimas del holocausto judío de la II Guerra Mundial consistente en una serie de arquitecturas animadas, móviles que, como máscaras, pueblan un parque infantil y representan diferentes oficios. Tras un primer periodo más ortodoxo, la obra de Hejduk se vuelve más personal, narrativa y poética. Se trata casi siempre de una arquitectura dibujada, pocas veces construida, que siempre publicó en unos cuidados libros donde sus proyectos se mezclaban con sus poemas, y donde apreciamos una deriva hacia la abstracción y el hermetismo, de muy difícil interpretación, que llevó a Rafael Moneo a decir que su autor “había abandonado la objetividad de la disciplina y se dirigía a nosotros en mensajes cifrados”.

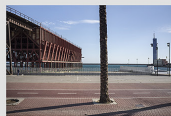
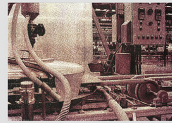
De nuevo es la ciencia de la memoria la que ayuda a interpretar la obra de Hejduk. En este caso, la contenida en los seis libros que van de *Víctimas* a su obra póstuma, *Santuarios*. Esos libros, aparentemente indiscifrables e inconexos, tienen para Bascones un contenido y estructura únicos, sorprendentemente vinculados a la mnemónica. Con ellos Hejduk hizo un recorrido y representó el universo en todas

sus escalas, la terrestre, celeste y supracelste, hasta llegar a su principio generador, como en los sistemas mnemónicos renacentistas. Bascones propone que Hejduk, con el conjunto de sus libros, lo que hace es elaborar un *Tratado de la memoria del siglo XX*, una anacrónica y ambiciosa propuesta.

Para Gabriel Bascones, tanto Venezia como Hejduk ocultan la relación de sus proyectos con el arte de memoria, pues comparten esa condición del velo con que trabajaron los tratadistas, tal y como escribió Giulio Camillo sobre su teatro de la memoria: “a imitación de tan ilustres filósofos, una vez que he revelado con claridad los secretos, (...) los cubriré con los debidos símbolos para que no sean profanados y, asimismo, para grabarlos en la memoria”.

El libro acaba con una argumentación inédita, rotunda y cerrada. Las trayectorias que se ponen en relación, de Venezia y Hejduk, confluyen creando lo que parecen ser dos versiones de un mismo proyecto, el teatro de Gibelina y la Maze House. Con diferentes lenguajes ambos autores tratan de expresar el mismo concepto, el tránsito del mundo terreno al celeste. Un proceso lleno de desvelos que el libro invita al lector a disfrutar.





## EDICIÓN, COLLAGE, ENSAMBLAJE, SAMPLEADO: DE FORMAS PARA-TEXTUALES A PROYECTUALES

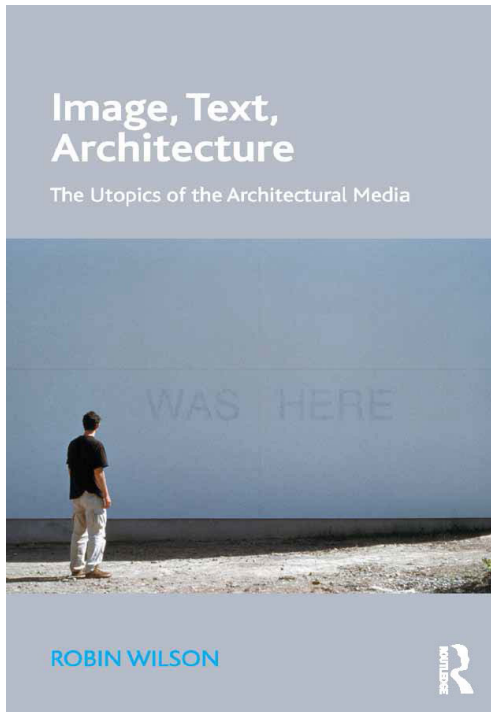
CARLOS TAPIA

Universidad de Sevilla, tava@us.es

Reseña de “IMAGE, TEXT, ARCHITECTURE THE UTOPICS OF THE ARCHITECTURAL MEDIA”

ROBIN WILSON,

2022 Routledge.



No es difícil recordar –a pesar de ya haber consumido unas 3 décadas largas– las últimas utilidades arquitectónicas de términos como *collage*, *assemblage*, *découpage*, *cut up*, y tantos otros que remitían, cada uno con su propio linaje, a operaciones trans-textuales. Es decir, que pasaban de pertenecer del ámbito literario al artístico y, de él, al formal, extendido a otras maneras de hacer en las culturas. Es algo que surge cuando alguien se hace cargo de contenidos que no le son propios para ir más allá de ellos y *componerlos* para amplificar un sentido que los originales por separado, por sí mismos, no alcanzaban. Esa manipulación compositiva a posteriori se conoce como edición en la literatura y remata la obra. Rematar puede ser una buena polisemia, si entendemos que depositamos una plusvalía como editores o la adulteramos por los excesos que se pueden cometer por esos terceros interventores en las obras.

Del concepto, el de edición, dicen algunos compendios etimológicos que se pueden consultar con facilidad, que no puede aplicarse a determinados tipos de creación, como la pintura, la escultura, la arquitectura y, en general, a los que el producto no pueda o no deba ser comercializado ni distribuido. En realidad, no se han dejado de usar –como algo que se encuentra disponible, si llega la necesidad– y lo que no le es de aplicación es que la arquitectura le sea reactiva, sino todo lo contrario. También debe señalarse que, por comparación, estas labores de relojero, precisas y concretas –que no son aquí lo mismo–, no son de común y aceptado método proyectual. Por comparación, queremos aclarar, con las claves *trópicas* del posmodernismo arquitectónico recalcitrante del siglo XX, pero también con aquellos procesos proyectuales declaradamente *verbalizables* por la cierta inconsciencia de su empleo, que causa fascinación.

Sostiene César Rafael Solano (“Desplazamientos, la mesa y la carpa” Revista TODA 6, 2023: 198) que Smiljan Radic no genera formas. Se basa en que el arquitecto chileno dejó dicho que “cuando uno no es creador de forma tiene que finalmente descubrir por dónde poder traducir las cosas que hace en forma”. Y encuentra que, editando la geometría de la mesa Inestable de Enric Miralles (1993), uno puede encontrar un recurso que, a nuestro entender, superaría la clave compositiva de la que parece la profesión arquitectónica no saber cómo mantener, pero tampoco de la que liberarse.

Tomando referencias formales no arquitectónicas, se cruza el océano proceloso del argumentario *psíquico-sensoriovisual-mo-*

*ralista* de la regla compositiva que nos acompaña inmemorialmente, pero *memorialmente* inquisitiva desde el XIX, desmemoriadamente en su paso por el moderno del XX, y memoriosamente con mala conciencia desde que el pasado entendido solo como patrimonio se hizo cargo de definir qué es la composición arquitectónica, para blindarlo en su esencia continuista. No, no se puede aún expresar *in memoriam* el fin de la composición arquitectónica, aunque componer ya no significa lo que arrastra.

Obviamente, se corren riesgos al despedir con indiferencia la clave compositiva en arquitectura, tantos como conservarla en su historicidad autoritaria para su inmovilismo. Se observa en las escuelas de arquitectura, que entrenan a sus estudiantes con la moji-gata, acomplejada y autónoma teorización sobre la Composición Arquitectónica, sin mirar qué y cómo se está proyectando hoy. Que sea diagnóstico de contemporaneidad la dispersión en el corazón del estatuto de la arquitectura no impide que la composición se mantenga –cabalmente en su evolución–, sino que la resitúe junto a las acciones otras, alteridades proyectuales todas ellas.

Radic no entiende su arquitectura como objetual, por lo que los referentes son otros, la percepción no es estética, y los extrañamientos, por el contrario, priman, junto con los procesos de transformación de algo que ya está en eso otro, en el que parte de lo anterior, pervive. Esto ya estaba en Constant Nieuwenhuys y cuando Radic lo usa, a Constant, no es una cita, por más que sea un recurso de editor: es una metamorfosis. Así que, la página sobrepuesta del plano de la mesa de Miralles está inscrito, nunca mejor dicho, en

la Casa para el Poema del Ángulo Recto, en el refugio Shehouse o en el Museo de Ciencias Ambientales, todas obras de Radic. Esa es la tesis de Solano.

El recorte de lo valorado, ya hecho inscripción –y no huella, por la resonancia de su valor añadido–, y sobrepuesto a otros modelos (tipológicos, formales, escalares, significantes, etc.) ha alcanzado un singular étimo que se desapega de las definiciones instauradas por el primer collage, hecho por Picasso o por Braque en 1899 y, más intencionalmente en relación con nuestros supuestos, en el John Heartfield de “Krieg und leichen – die letzte Hoffnung der Reichen” de 1932. Y el término elegido, muy connotado por lo que le confiere inmediata caducidad, es el de *sampler* en vez de editor.

El *sampleado* en arquitectura, si lo entendemos como si fuera en música, se encuentra en una base melódica o rítmica, en un *riff* de guitarra extirpado e implantado en cuerpo ajeno, en esa consonancia que da el reconocer –quizá no identificar–, y expandir su clave temporal a un ámbito mayor, donde se es consciente solamente (y nada menos) de lo atemporal que se ofrece. Un gorgorito de Freddie Mercury en una canción de Madonna, que pasa a un rap neoyorquino, que se dispersa en *reggaetones* varios o en bandas sonoras de series de plataformas de *streaming*. Aquí la autoría está tan disuelta como cuando los huecos tronco-piramidales de Corbusier se usan sin preguntar alrededor del mundo.

Pero el proceso es más complejo. Ser complejo no es garante de nada, aunque, al menos, quienes lo promueven asumen el riesgo evidenciando que, cuando menos, seguir componiendo a la manera que se espera, si-

guiendo los principios de Unidad/Variedad, Contraste/Jerarquía, Ritmo/Repetición, Simetría/Asimetría, conlleva que hay que conocerlos, pero que no es obligado buscarlos en todo proyecto. Quien describa los proyectos de OMA como des-compensaciones de los principios, para seguir concibiendo la utilidad de la composición, no entiende la repercusión última de las dislocaciones, que no se encuentran en su forma.

Qué es si no el trabajo de Lacaton y Vassal en los grandes bloques residenciales de los 70 en Francia sino un *sampleado* de unas líneas de resonancia como ensoñaciones trasplantadas de otros espacios y tiempos con la Casa Stahl, Case Study House no 22, 1959-1960, de Pierre Koenig, como ellos mismos han descrito en su libro *Plus*. Si se admira la calidad espacial de, por ejemplo, Marcel Lods en Les Hauts de Rouen donde pone en relación la distribución y la luminosidad del paisaje que los rodea, como ha contado el tándem francés premiado con el Pritzker, y se injerta en la pobre calidad de los proyectos de rehabilitación residencial, o como estrategia proyectual en proyectos nuevos, lo que se consigue es una libertad proyectual muy demandada, además de una espacialidad y habitabilidad trasplantada con la garantía de lo ya ensayado. Habrá quien se rasgue las vestiduras, como hay quien siente que ese corsé compositivo ahoga más que aploma el *carácter*. Así lo lleva estableciendo el taller de proyectos de Federico Soriano en la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde estos ejemplos son los descriptores de su programa docente. Memorias, referentes, emociones que se reactivan en una experiencia nueva, tanto más sutil cuanto mejor manejemos las

técnicas de edición arquitectónica. María José Climent, en su tesis doctoral, dirigida por Federico Soriano, ha intentado ordenar esas técnicas para la arquitectura, con toda la dificultad que conlleva separar la mera cita de las mutaciones por injerto en código genético. Los planteamientos de post-producción de Nicolas Bourriaud han sido en las clases de Soriano recursos exploratorios desde hace 15 años donde se testan estrategias proyectuales a partir del análisis de los nuevos procesos de diseño empleados por la industria contemporánea. Lo que se obtiene de esa exploración, se trasvasa a la práctica del proyecto de arquitectura, como acto de creación colectivo. Esto es crucial: si hay *simplificación*, como lo denomina Climent, es por autoría compartida y para un público globalizado.

Es en este contexto donde debemos entender la aparición de un libro que trata de teorizar experimentalmente por prospección, para un registro de lo hallado como entendimiento de lo que a partir de ahí se puede concebir, tal vez aspirar, con la conciencia de que algo se gana cuando algo se pierde, y viceversa. Se trata de “Image, Text, Architecture The Utopics of the Architectural Media”, escrito por Robin Wilson, Profesor de la Escuela de Arquitectura Bartlett, Facultad del Medio Ambiente Construido.

El libro rastrea –en lo habitativo de los libros, de arquitectura– y no categoriza, teniendo como premisa que no las hay. Acomete “los significados que el texto limitado/editado sugiere, infiere y suplica; romper el ‘marco’ del texto para, en cierto sentido, des-editarlo, ampliarlo y hacer proliferar su significado”. Eso sería una gran cláusula, si no fuera porque se limita al texto publicado

que trata de arquitectura. Por más que quiera enlazar la crítica arquitectónica para el significado y el discurso con la acción proyectual, el puente solo recaba apoyos para lo que se le presupone más débil: *decir* la arquitectura. Esta ambición es responsable y honesta, posicionada desde el periodismo de la arquitectura, y socaba igualmente alguno de los principios estatutarios arquitectónicos convencionales y persistentes, pero elude en todos sus capítulos un compromiso más ético con el desentrañado de la acción arquitectónica contemporánea y sus consecuencias. Probablemente se deba a que su formación no es de arquitecto sino en Bellas Artes con máster en crítica de arte y teoría, y un doctorado en arquitectura. Es un prolífico escritor, recurrente en su extenso conocimiento de la crítica marxista en Fredric Jameson y la utopía de Louis Marin. Por tanto, el libro cumple con sus objetivos, pero eclipsa en parte el debate que se cierne imperioso pero incapaz de llegar más lejos que luchar contra el propio agotamiento por la sensación de ser algo pasajero, de moda, de consumo, como época donde uno escucha mucha música *sampleada* porque inunda los medios, pero que no la guarda ni recalca en memoria a sabiendas de que lo *sampling* pasará, como tantos otros escauceos con los límites de la música (y la arquitectura).

Wilson tiene unas expectativas muy amplias para meramente emplear su conocimiento sobre las trayectorias de medios y críticos de arquitectura locales en su contexto. Esa extrapolación –en ocasiones ingenua– que se le presupone a la centralidad británica para ser objeto extensivo se amplifica más, si cabe, con la casa de publicaciones, Routledge,



de implantación global. Y es que es justamente así, si se trata de *sampleado*, o es global su reconocimiento o es mera cita. Pero, por otra parte, abrir el nicho permite que lo no dominante se coloque dialogante, y debe reconocerse que el autor del libro concibe en algunos apartados el desarrollo de sus supuestos en otros ejemplos más alejados de su entorno inmediato. Por eso, por la capacidad entablar diálogos entre las posiciones relatadas y la del lector, merece la pena recorrer los capítulos dedicados a visitar los numerosos textos de crítica arquitectónica publicados por Paul Nash en la década de 1930 en *Architectural Review* focalizados en el paisaje antrópico, como ahora lo llamaríamos, pero llamados como precisamente ahora no lo llamaríamos, por más que se haya querido poner en valor por otras vías: el revival de lo “Picturesque” del XVIII inserto en el urbanismo británico del inicio del XX. Todo el libro está atravesado insistentemente con el hallazgo –o quizá deba decirse que es un depósito intencional– del marco de la utopía como sesgo (compositivo, dice Wilson, envuelta esa acción en la utopía por lo indefinido o por lo indeterminado de los lugares expresados) que recorre las hipótesis y cada una de las páginas del libro. La reproducción como imagen de la página original de AR escrita por Nash, junto con los textos producidos por el Wilson, visibiliza esa condición del *sampler* que evoca a los recuerdos o promueve nuevos, pero siempre mediados por instancias previas que demandan ser encontradas.

El segundo capítulo se centra en la edificación o el editado edificatorio, según vayamos de la publicación como acción arquitectónica o desde la acción arquitectóni-

ca como intratextualidad artística, del equipo compuesto por Sophie Warren (artista) and Jonathan Mosley (artista y arquitecto), por la publicación de un trabajo en 2002 en la revista “The Architects’ Journal” con tirada desde 1895. La asimilación de la fotografía de portada, de esos autores, mostrando una maqueta sujeta con la mano en su encaje en la ubicación y escala que tendría la propuesta en el lugar, se equipara a una forma ya reconocible en la memoria de la arquitectura (las manos de Corbusier o Mies, por no generar otras expectativas), cuya excitación como remoción del olvido, escapa a las convenciones del momento histórico y se recrea en la pervivencia resonante de un recuerdo –implantado– que no habla del hecho, sino de la pertenencia a una trayectoria que queda a salvaguarda por ello. Timothy Morton, al inicio de su “Magia Realista” (2020) escribe que “se podría decir que todos los objetos perdidos del mundo están ahí (y, de hecho, lo están, solo que en forma de colores, sonidos y palabras), enfrascados uno dentro del otro como una muñeca rusa”.

De nuevo, no es una cita el uso de las manos en la maqueta, sino un mero flash que activa enlaces que no se esperan. O ¿qué es lo que se siente cuando –pleito aparte– los acordes de “Every Breath you Take” de The Police (1983) se reconocen en la canción “I’ll Be Missing You” de Puff Daddy de 1997? Sí, es plagio, si se mide por el sistema de autoría única (y de ley de derechos de autor, por la que un juez lo condenó a pagar 5000 dólares al día, 47 millones ha pagado hasta hoy, y sigue sufriendo), pero no lo es si lo que transmite no consiste en el producto o la forma, sino en la disolución lineal de la recepción y la creación.

Al menos por un instante, todo lo que es esperable y pensable, se desarticula, por lo que se nos antoja pertinente relacionarnos con lo que Wilson se afana por encontrar y que, justamente, dice hallarlo “en lo inesperado y lo impensable” de la dimensión de la utopía, sustentado por las bases comprensivas que le aporta Louis Marin, para ésta y otras acciones del dúo británico (arquitectónico).

No puede ya esperarse a mencionar el advenimiento de la Inteligencia Artificial en la construcción de textos (yo aún no me atrevería a llamarlo una teorización original) y sus consecuencias. Si la condición será preguntar sobre la base de textualidades para componer con ellas en la infinita *playlist* que es el repositorio de otros textos en internet, atribuirle la autoría a la máquina (¿es una máquina?) es tan dudosa como para que un *turnitin* adaptado al caso encienda las alarmas. ¿No nos beneficiaríamos de tener argumentos muy elaborados para problemas de extrema dificultad, solo resolubles por expertos muy versados y de edad avanzada para transmitir su experiencia?, ¿es comparable a un atleta que se dopa en una competición que no admite cuerpos al límite si no es por su propia limitación que conlleva el proceso de hacerse a sí mismo?, ¿hay una eugenesia del texto?, ¿cambia nuestro sistema de valores y de realización individual? A estas preguntas no le queda mucho tiempo para ser encaradas con determinación, y hay que demandar para ello amplitud de miras. Y cuando hablamos de texto, hablamos de acción proyectual exactamente en la misma medida.

El siguiente capítulo se centra en Lacaton&Vassal, pero en lo que puede ofrecer volver a la plaza bordelesa *Léon Aucoc*. El

proyecto, de 1996, que es más editorial que arquitectónico (¿o es que son ya lo mismo?) porque es la renuncia que conocemos a actuar la que dio fama mundial a este equipo francés, es el que realiza en realidad la revista española 2G, nº 21, de 2001. Se encuentran supuestos errores, como velados premeditados en los créditos de la intervención, al carecer de autoría las imágenes de proyecto presentadas en la revista, dado que no hay proyecto de acción sino una acción contraproyectual, *de-yectual*, si esa palabra existiera, para ser similar a lo que Wilson declara como de-editar. Cómo invocar inexistencia o aporía arquitectónica si tiene vida propia esa plaza re-editada desde entonces. Wilson lo llama un *editorial unconscious* al proceso, que por demás se legitima aparejando al Freud de “Psychopathology of Everyday Life”. Esa presencia de la ausencia que tanto enredó Eisenman no se apoya en este claro vínculo de la historiografía de la arquitectura, sino en la obliteración cartográfica de la catedral en el plano de Estrasburgo de C. Morant (1548), copiado por Winckler (1548). Y, otra vez, Marin le da el abrigo de lo utópico, como ficción que da figura a la ciudad.

Además, el relato desenganchado de la realidad, como no contado por nadie, mediante los recursos fotográficos, aportan un síntoma añadido que en nuestros supuestos sirven como para no mantener lo compositivo arquitectónico como decodificación de lenguajes para asimilación de expresiones por sujetos bien colocados y orientados, con lo que ello conlleva en los juicios estéticos, y políticos, obviamente.

El capítulo quinto ahonda en lo fotográfico a partir del trabajo crítico sobre

fotografía de Andrew Mead también en “The Architects’ Journal”. Wilson, por su parte, también trabaja el ámbito de la imagen fotografiada en proyectos curatoriales y editoriales que se recogen bajo el epígrafe *Photolanguage*, compartidos con el artista Nigel Green. Fascinado con los procesos que registra la imagen fotográfica, siempre en su montaje editorial para ser publicado, se vuelve a acodalar en Marin para relatar lo que alcanza a sentir con ello: “este no-lugar no significa lo irreal o lo imaginario”.

El sexto capítulo y último, está dedicado al muy conocido fotógrafo de arquitectura japonés, Hisao Suzuki para la revista española *El Croquis*. Wilson destaca de Suzuki que sus retratos parecen llamar discretamente la atención *en su lugar de reproducción mediática* (pág. 159) constituyen-

do un conjunto de múltiples voces, puntos de vista y actos de autoría.

No hay en las conclusiones más que posibilidades de extender el objeto de estudio y sus casos en un futuro y nos sirve esto para poder indicar que la dislocación compositiva por medio del recurso del “sample” extrapolado de la música, carece de una bibliografía específica bien construida y que este libro de Wilson podría ser un atisbo de luz orientado para un marco mayor que el que en sí aquí se propone. Tiene interés, esto de la arquitectura editorial periodística, pero lo tiene en una dimensión mucho más ambiciosa el extraer las consecuencias de la liberación de los procesos proyectuales desatados de sus marcos modernos y post-modernos que aún dominan la escena por absorción de toda vía alternativa.

# ASTRAGALO

---

## CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

---

### *DIRECTION BOARD*

Roberto Fernández / Carlos Tapia

ASTRAGALO is a publication that aims to analyse the thought of experimentation and critique of the current state of the construction of cities and the craft of architecture, eluding the more or less sacralised theories that formalise the evanescent condition of the contemporary metropolitan scenario in accordance with the mercantilist ravages of advanced capitalism and gathering marginal critical reflections specifically those produced today both in America and in Europe.

In the face of the abuse of digitalised images and the excessive manipulation of illusions or appearances, ASTRAGALO aims to summon discourses that attempt to recover the essential conditions of inhabiting and in it, the framework of values in which the tasks of Urbanism, Urban Art and Architecture and in general the critical activities and management of urbanity can and should be deployed.

It will therefore be a project based on texts rather than illustrations, a space for reflection rather than mirages.

The initial and current purpose of the publication is to disseminate the work of a group of American and European intellectuals capable of offering contributions that propose a critical analysis of Architecture in its insertion in urban cultures.

Therefore, the aim is not only to question the banal or ephemeral nature of habitual practices in international metropolitan contexts, but also to explore alternatives. Alternatives that evaluate the validity of the building trade and the mechanisms of the rigorous technical and social project, but also of the aesthetic, technological and cultural knowledge that can be considered to recover the social quality of urban and metropolitan life.

The name of the publication -ASTRAGALO- alludes to a piece of the architectural order that articulates the vertical and the horizontal, the supported and the supporting, the real and the imaginary. It is a small but fundamental piece that unites and separates, that distinguishes and connects. It also suggests clusters of flowers, sometimes solitary.



# ASTRAGALO

---

## CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

---

*DIRECCIÓN*

Roberto Fernández / Carlos Tapia

ASTRAGALO es una publicación que se propone analizar el pensamiento de experimentación y crítica del actual estado de la construcción de las ciudades y del oficio de la arquitectura eludiendo las teorías más o menos sacralizadas que formalizan la condición evanescente del escenario metropolitano contemporáneo en acuerdo con los estragos mercantilistas del capitalismo avanzado y recogiendo reflexiones críticas marginales específicamente las que hoy se producen tanto en América como en Europa.

Ante el abuso de las imágenes digitalizadas y de manipulación desmesurada de ilusiones o apariencias, ASTRAGALO pretende convocar discursos que intenten la recuperación de condiciones esenciales del habitar y en ella, del marco de valores en que pueden y deben desplegarse las tareas del Urbanismo, el Arte Urbano y la Arquitectura y en general las actividades crítica y de gestión de urbanidad. Será por lo tanto un proyecto basado en textos más que ilustraciones, un espacio más de reflexión que de reflejos.

El propósito inicial y actual de la publicación es difundir trabajos de un grupo de intelectuales americanos y europeos capaces de ofrecer aportes que propongan el análisis crítico de la Arquitectura en su inserción en las culturas urbanas. Por ello la pretensión será no sólo el cuestionamiento de lo banal o lo efímero de las prácticas habituales en contextos metropolitanos internacionales, sino la exploración de alternativas. Alternativas que evalúen la vigencia del oficio de la construcción y los mecanismos del proyecto riguroso en lo técnico y en lo social, pero también de los conocimientos estéticos, tecnológicos y culturales que pueden considerarse para recuperar la calidad social de la vida urbana y metropolitana.

El nombre de la publicación –ASTRAGALO– alude a una pieza del orden arquitectónico que articula lo vertical y lo horizontal, lo soportado y lo soportante, lo real y lo imaginario. Es una pieza pequeña pero fundamental que une y separa, que distingue y conecta. También sugiere racimos de flores, algunas veces solitarias.



# ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

*DIREÇÃO DA REVISTA*

Roberto Fernández / Carlos Tapia

ASTRAGALO é uma publicação que visa analisar o pensamento da experimentação e da crítica do estado atual da construção das cidades e do ofício da arquitetura, eludindo as teorias mais ou menos sacralizadas que formalizam a condição evanescente do cenário metropolitano contemporâneo de acordo com a devastação mercantilista do capitalismo avançado e coletando reflexões críticas marginais especificamente aquelas que hoje são produzidas tanto na América como na Europa.

Diante do abuso das imagens digitalizadas e da manipulação excessiva de ilusões ou aparências, ASTRAGALO pretende convocar discursos que procurem recuperar as condições essenciais de habitar e, nele, o quadro de valores em que as tarefas de Urbanismo, Arte e Arquitetura Urbana e, em geral, as atividades críticas e de gestão da urbanidade podem e devem ser implantadas.

Será, portanto, um projeto baseado em textos em vez de ilustrações, um espaço de reflexão em vez de miragens.

O objetivo inicial e atual da publicação é divulgar o trabalho de um grupo de intelectuais americanos e europeus capazes de oferecer contribuições que proponham uma análise crítica da Arquitetura em sua inserção nas culturas urbanas.

Portanto, o objetivo não é apenas questionar a natureza banal ou efêmera das práticas comuns nos contextos metropolitanos internacionais, mas também explorar alternativas. Alternativas que avaliam a validade do comércio da construção e os mecanismos do projeto rigoroso nos aspectos técnicos e sociais, mas também do conhecimento estético, tecnológico e cultural que pode ser considerado para recuperar a qualidade social da vida urbana e metropolitana.

O nome da publicação -ASTRAGALO- alude a uma peça da ordem arquitetônica. alude a um pedaço da ordem arquitetônica que articula o vertical e o horizontal, o suportado e o de apoio e o suporte, o real e o imaginário. É uma peça pequena, mas fundamental, que une e separa e separa, que distingue e conecta. Também sugere cachos de flores, às vezes solitários.

