Universidad Politécnica de Madrid
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Paisajes sin figuras

Estrategias de la neutralización del objeto arquitectónico en el siglo XXI

Tesis doctoral

autor: Marco Enia. Arquitecto

2018

Doctorado en comunicación arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Paisajes sin figuras

Estrategias de la neutralización del objeto arquitectónico en el siglo XXI

Tesis doctoral

autor: Marco Enia. Arquitecto
directora: Emilia Hernández Pezzi. Doctora en Geografía e Historia
2018

Portada: Fujimoto, Hirata, Inui, Ito, *Home for all* en Rikuzentakata, 2012

Tribunal nombrado por el Magnifico y Excelentísimo Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día

Presidente D.
Vocal D.
Vocal D.
Vocal D.
Secretario D.

Realizado el acto de defensa y lectura de la Tesis el día.....
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación.....

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

RESUMEN:

La arquitectura, según recuerdan algunos vocabularios, es el arte de proyectar y construir edificios. Por otra parte, según sugieren otros, es una disciplina dedicada a la producción de espacios adecuados para la vida humana. Hay una significativa diferencia entre estas dos definiciones. Mientras que la primera apunta al objeto arquitectónico como fin último del proyecto, la segunda apunta más bien a la sociedad, a las comunidades y al lugar. En el primer caso, el principal cometido de la arquitectura es la realización de edificios que destaquen por sus cualidades intrínsecas, como la precisión de la forma, la elegancia de los detalles, la perfección de las soluciones técnico-constructivas. En el segundo, a la arquitectura también le compete cuidar el modo en que los edificios interactúan con el entorno. Cuando este sea el objetivo, a veces puede antojarse oportuna hasta la opción de diseñar edificios que sean la presencia más discreta, y que se disuelvan en el lugar hasta el punto de desaparecer. La tesis trata de esta manera de entender la relación entre proyecto y lugar en el marco de la arquitectura del siglo XXI. A lo largo de los últimos veinte años, ha ido ganando importancia un enfoque que consiste en otorgarle todo el protagonismo al lugar y, al mismo tiempo, en someter el objeto arquitectónico a una serie de renunciaciones inusuales. Esto puede significar, por ejemplo, realizar una intervención poco visible para no alterar los equilibrios de un paisaje hermoso y particularmente frágil; o diseñar un edificio relativamente anónimo si se considera que esto pueda facilitar su integración en el contexto; o hasta no hacer casi nada, si parece que el lugar de intervención no necesite grandes cambios o modificaciones. Camuflaje, anonimato y minimización son las estrategias que la arquitectura utiliza más a menudo cuando las circunstancias parezcan pedir la intervención más delicada posible. El objetivo de este trabajo es explicar las características de este enfoque y las razones de su relevancia para la arquitectura contemporánea.

Palabras clave:

siglo XXI, objeto arquitectónico, lugar, autonomía, relación, neutralización, estrategias, anonimato, camuflaje, mínimo

ABSTRACT:

According to some dictionaries, architecture is the art of designing and constructing buildings. According to others, it is instead a discipline concerned with the realization of spaces that humans can inhabit. There is a meaningful difference between these two definitions. While the former points to the architectural object as the final goal of design, the latter considers it rather a means to improve the quality of places where people live. In the first case, all design has to worry about is to create buildings that stand out for their intrinsic qualities, such as the precision of form, the elegance of details, the perfection of technical solutions. In the second case, it also has to be concerned about how buildings interact with their surroundings and local communities; this kind of concern may also lead to consider that, sometimes, the best option is to make the building disappear, converting it into the most gentle and unobtrusive presence. This work discusses precisely this way of understanding the relationship between architecture and surroundings in XXIst century. Over the last twenty years, an approach has become increasingly important, which consists in giving all the protagonism to the surroundings and, at the same time, in submitting the architectural object to unusual renounces. This could mean, for example, realizing an invisible building in order not to disrupt a beautiful, yet fragile landscape; or designing an anonymous one, that fits in the context naturally and with no effort; or even doing almost nothing, if the intervention site does not seem to need great changes or modifications. Camouflage, anonymity and minimization are the strategies that contemporary architecture uses more often when circumstances require the most quiet and silent intervention; each one of them constitutes a different way to address the needs of the place and to make the architectural object disappear. The purpose of this work is to explain the characteristics of this approach and the reasons of its relevance in contemporary architecture.

Keywords:

XXIst century, architectural object, site, autonomy, relations, neutralization, strategies, anonymity, camouflages, minimization

PAISAJES SIN FIGURAS

estrategias de la neutralización del objeto arquitectónico en el siglo XXI

Prólogo, pg. 13

Borrar la arquitectura, pg. 15

1. Introducción, pg.15

- 1.1 Prólogo
- 1.2 Autonomía del objeto arquitectónico
- 1.3 Relacionalidad del objeto arquitectónico
- 1.4 Carácter autónomo, carácter relacional
- 1.5 Despaisajes de la arquitectura contemporánea
- 1.6 Neutralización del objeto arquitectónico

2. Objetivos, pg.29

3. Estado de la cuestión, pg.31

- 3.1 La arquitectura depende
- 3.2 Kengo Kuma y el anti-objeto
- 3.3 Small scale big change
- 3.4 Reporting from the front

4. Metodología, pg.44

Objetos comunes, pg. 53

1. Introducción, pg.53

- 1.1 Prólogo
- 1.2 Lo ordinario
- 1.3 Arquitectura lo-fi

2. Estrategias del anonimato, pg.62

- 2.1 Autoría, no autoría
- 2.2 Imágenes quietas
- 2.3 La práctica de la participación

3. Casos de estudio, pg.77

- 3.1 La Torre David
- 3.2 La Quinta Monroy
- 3.3 La Torre Bois Le Prêtre
- 3.4 Escuela primaria en Gando

4. Conclusiones parciales, pg.128

Objetos camuflados, pg. 131

1. Introducción, pg.131
 - 1.1 Prólogo
 - 1.2 La cuestión ambiental a finales de siglo
 - 1.3 Horror Pleni
 - 1.4 Paisaje intervalar
2. Estrategias del camuflaje naturalista, pg.146
 - 2.1 La desaparición del objeto arquitectónico
 - 2.2 Mimesis y crypsis
 - 2.3 Máscaras y capas de la invisibilidad
 - 2.4 Groundscapes
 - 2.5 El camuflaje en ámbito urbano
3. Casos de estudio, pg.163
 - 3.1 La biblioteca LiYuan
 - 3.2 Cantina Antinori
 - 3.3 Ewha Womans university
4. Conclusiones parciales, pg.192

Objetos mínimos, pg. 197

1. Introducción, pg.197
 - 1.1 Prólogo
 - 1.2 Estrategias operativas y maneras de no hacer
 - 1.3 Arquitectura desde la resta y la renuncia
2. Estrategias de la minimización, pg.209
 - 2.1 La complejidad de lo mínimo
 - 2.2 Proteger y recuperar
 - 2.3 Acupuntura pública urbana
 - 2.4 La táctica de la coordinación
3. Casos de estudio, pg.225
 - 3.1 Klong Toey Community Lantern
 - 3.2 Micro Yuan'er en Pekín
 - 3.3 Home for All
4. Conclusiones parciales, pg.260

Conclusiones, pg. 263

Conclusions, pg. 271

Bibliografía, pg. 279

PRÓLOGO

Este trabajo investiga un paradigma operativo de la arquitectura del siglo XXI, cuyo campo de acción es la relación entre proyecto y lugar.

La elección de estudiar un tema contemporáneo lleva consigo un problema de perspectiva. No es posible observar lo contemporáneo desde la oportuna distancia, ya que se trata, por definición, del tiempo en el que se vive. Solo se puede mirar desde una distancia corta, demasiado corta para poder apreciar el diseño de conjunto. Cuando se mira desde demasiado cerca, las cosas tienden a perder detalles: su forma se vuelve imprecisa, sus colores se mezclan, su contorno parece desaparecer. Así que el problema mayor, a la hora de abordar lo contemporáneo, es que este se presenta como inevitablemente borroso y desenfocado.

La arquitectura, en este sentido, no es ninguna excepción. Parece poderse afirmar que los periodos de la arquitectura se vuelven comprensibles, en sus rasgos más generales, solo en cuanto son ya parte del pasado. La arquitectura del siglo XXI, además, le añade otro grado de dificultad a la tarea de investigarla, ya que parece difícil descifrarla no solo por su cercanía y por nuestra falta de perspectiva histórica, sino también por sus características intrínsecas.

Muchos enfoques arquitectónicos, muy distintos el uno del otro, coexisten en este periodo, que se presenta como muy heterogéneo. Esta es, al menos, la opinión de la mayoría de los autores que han intentado proponer una lectura histórica de la arquitectura del siglo XXI; hay un consenso general en considerarle un periodo particularmente complicado y confuso. Como si de un caleidoscopio se tratara, la arquitectura del siglo XXI envía las imágenes más diferentes según el punto de vista que se elija para contemplarla.

Entonces, ¿por qué elegirla como campo de estudio? Las razones principales son dos. La primera es un interés hacia el tiempo presente de tipo general, esto es, que no concierne directamente la disciplina. Se trata de un interés no muy distinto del

que se puede probar hacia el lugar donde se habita: se siente la urgencia de hacerse una idea del tiempo donde ha tocado vivir, casi fuera el propio barrio, cosa que en cierto sentido parece cierta. La segunda razón es que indagar la arquitectura de hoy significa también indagar la de mañana, ya que puede argüirse que han sido ya sembradas las semillas de lo que va a ocurrir en el futuro.

Desde luego, no se puede abordar la arquitectura del siglo XXI en toda su complejidad dentro de los límites de una tesis, y es pues necesario elegir un punto de vista, que en el caso de este trabajo es la relación entre arquitectura y lugar. Para volver a la metáfora del caleidoscopio, incluso adoptando este específico punto de vista, las imágenes que la arquitectura del siglo XXI devuelve son múltiples y muy dispares.

Una imagen, por ejemplo, muestra proyectos que reivindican con fuerza su autonomía con respecto al contexto, otorgándole al objeto arquitectónico cuanto más protagonismo posible; otra muestra proyectos demostrando una actitud más gentil hacia el lugar. Una tercera imagen se antoja como especialmente interesante, ya que muestra proyectos donde el indiscutible protagonista es el lugar y el objeto arquitectónico tiende a pasar a un segundo plano; proyectos que proceden a neutralizar el objeto, haciendo una arquitectura que acepta desaparecer, o renunciar a la autoría, o hacer casi nada.

Esta tercera imagen es la que a lo largo de esta tesis se procura enfocar, describir, explicar.

BORRAR LA ARQUITECTURA

1.1 Prólogo

Walter Benjamin escribió que la arquitectura no ha estado nunca en reposo y que su historia es más larga que la de cualquier otro arte ¹. Quizás habría podido añadir también que es la más constante entre las artes, esto es, la que menos parece haber sufrido, en el curso del tiempo, cambios radicales de su estatuto disciplinario. Tampoco las preocupaciones de la arquitectura, como su historia, han tenido interrupciones; algunas de las cuestiones que le permiten definir su identidad parecen intemporales: la solidez estructural, la pertinencia respecto a la función, el valor de la forma son algunas de estas cuestiones, como lo es la relación entre el objeto arquitectónico y el lugar. Hay un hilo continuo que recorre toda la historia de la disciplina, que parece ser sorprendentemente robusto.

La cuestión de la relación entre el objeto arquitectónico y el lugar, en sus rasgos más generales, se puede plantear en los siguientes términos: el objeto arquitectónico siempre reside en un lugar. Este hecho, en sí muy simple, determina cómo este se ofrece a la percepción: como una mezcla inextricable de cualidades fenomenológicas suyas y de los alrededores. El objeto arquitectónico toma forma bajo una cierta luz solar, cuya intensidad, dirección y color varían de latitud en latitud; levanta su perfil contra un cierto fondo; el tiempo que le envejece parece ser igual en todas partes, pero el clima, instrumento principal de esta corrosión, no. Así que la experiencia que se puede tener

1 Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Turín, Giulio Einaudi editore, 2014, pg.34.

de un edificio no es nunca experiencia sólo de él, sino de su interacción con unas circunstancias que preexisten y que en muchos casos le sobrevivirán. Incluso poniendo la cuestión al nivel más sencillo posible, por tanto, objeto arquitectónico y lugar se presentan como una cosa única, que es posible separar sólo ejerciendo al máximo grado la facultad de la abstracción.

Por otro lado, el objeto arquitectónico es ya de por sí un lugar. Ateniéndose a las consideraciones de Marc Augé sobre el *lugar antropológico*², se puede definir lugar como un ámbito de límites más o menos precisos dotado de sentido, una porción de espacio reconocible como unitaria y significativa. El objeto arquitectónico circunscribe un espacio y le resignifica de cara al habitar humano. Desde este punto de vista no hay objeto arquitectónico, independientemente de su tamaño, de su tipología, de su aspecto, que no tenga este valor de extensión espacial provista de significado.

El objeto arquitectónico parece pues tener una condición doble y, al menos aparentemente, ambigua. Por un lado, en cuanto parte de un lugar, es siempre posible considerarle como un elemento de una totalidad que le sobrepasa, una pieza de un conjunto más grande. Por otro, en cuanto lugar él mismo, es igualmente posible considerarle a la vez como un mundo aparte, con sus propias lógicas, sus propias reglas, su propia materialidad. La ambigüedad consiste en esto: en un caso, el objeto se configura como un fragmento, que adquiere sentido a partir de la totalidad que contribuye a formar; en el otro, parece configurarse al contrario como un todo autónomo y unitario. El objeto arquitectónico parece poseer por lo tanto una naturaleza intrínsecamente autónoma y una naturaleza intrínsecamente relacional y es por esto, en última instancia, que la relación entre el lugar donde la arquitectura está y el lugar que la arquitectura es resulta tan problemática y de difícil solución.

² Augé M., *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. (1992), Barcelona, Editorial Gedisa, 2000, pg.30 : “Reservaremos el término “lugar antropológico” para esta construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social pero a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar, por modesto o humilde que sea. (...) el lugar antropológico es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa.”

1.2 Autonomía del objeto arquitectónico

Según lo comentado por Henry Focillon en uno de sus ensayos más famosos, *La vida de las formas* ³, este tipo de ambigüedad no le pertenece sólo a la arquitectura, sino a cualquier objeto artístico en general. La obra de arte, según él explica, se presenta como un todo, pero es al mismo tiempo parte de un complejo sistema de relaciones con su propio contexto:

Los problemas que plantea la interpretación de la obra de arte se presentan bajo el aspecto de contradicciones casi obsesionantes. Una obra de arte (...) se afirma como un todo, como un absoluto, y, al mismo tiempo, forma parte de un complejo sistema de relaciones.⁴

Así que, en la perspectiva por él sugerida, la ambigüedad del objeto arquitectónico no es otra cosa sino una manifestación de la tensión de todo objeto artístico hacia la autonomía y la relacionalidad a la vez. Según él sugiere, la autonomía de la obra de arte es función directa de la autonomía de su forma; de hecho, tal como repite en más de una ocasión a lo largo del ensayo, la obra de arte parece no existir sino en cualidad de forma ⁵.

No hay que entender *forma*, en sus consideraciones, como una cualidad abstracta de los objetos radicalmente contrapuesta a lo matérico. No se trata exclusivamente del sistema lógico que mantiene juntas las partes y las convierte en una unidad; tal como ha recordado Adrian Forty, esto es sólo uno de los dos significados usualmente aplicados a la palabra forma, el que la crítica del siglo XX acostumbró a llamar *Form* ⁶. El otro,

3 Focillon H., *La vida de las formas* (1934), Madrid, Xarait ediciones, 1983

4 *Ibidem*, pg.9

5 *Ibidem*, pg.10: "Mientras el terremoto existe independientemente del sismógrafo y las variaciones barométricas fuera de los trazos de cursor, la obra de arte no existe más que como forma."

6 Forty A., *Words and buildings*, Londres, Thames & Hudson, 2000, pg.149: "There is in "form" an inherent ambiguity, between its meaning "shape" on the one hand, and on the other "idea" or "essence": one describes the property of things as they are known to the senses, the other as they are known to the mind (...) *Gestalt* generally refers to objects as they are perceived by the senses, whereas *Form* usually implies some degree of abstraction from the concrete particular." "Hay en la palabra "forma" una ambigüedad intrínseca, entre su significado de perfil, por un lado, y de "idea" o "esencia" por el otro: uno describe las propiedades de las cosas

Gestalt, remite más bien a las cualidades visibles y tangibles del objeto.

Forma, en las reflexiones de Focillon, remite a ambos significados; es la concreción de un sistema lógico en unos materiales reales, con sus relativas cualidades físicas y táctiles. Según puede deducirse de su discurso, la forma se antoja como autónoma porque se construye según sus propias leyes y porque somete estas los materiales. Su autonomía es fiel al significado etimológico del término: *auto-nomos*, lo que se rige por sus propias reglas ⁷. Pero la forma es autónoma también porque alcanza un nivel de significación desconocido tanto a la materia bruta como al esquema lógico en sí. La primera, al tomar forma, experimenta una transfiguración radical, tal que se puede decir que “*la madera de la estatua ya no es la madera del árbol; el mármol esculpido ya no es el mármol de la cantera*” ⁸. La segunda se encarna, pasando del mundo de las ideas al reino de las cosas tangibles. Por lo tanto la obra de arte se afirma como un todo autónomo, primero, porque posee su propia lógica y su propia materialidad. Pero sobre todo porque consigue un acuerdo entre ellas, y las vuelve complementarias la una de la otra. Es en virtud de tal acuerdo, más que de cualquier otra cosa, que la obra de arte se presenta como “*un universo que se añade al universo, que tiene sus leyes, sus materia propia, su desarrollo*” ⁹.

Todo esto parece particularmente cierto en el caso de la arquitectura. En ninguna otra disciplina esta convergencia entre idea y materia, intención y construcción, lógica racional y lógica táctil se da como más necesaria. Parece además que el objeto arquitectónico tiene una peculiaridad, con respecto a la mayoría de los producidos por las demás artes, que acentúa su predisposición a afirmarse como un todo autónomo. La arquitectura no se limita a construir un mundo aparte auto-regulado y auto-significante: permite entrar y salir de él. El objeto arquitectónico delimita y cubre un espacio y, al hacer esto, le

tal como son conocidas por los sentidos, el otro en cambio, tal como son conocidas por la mente. *Gestalt* remite generalmente a los objetos tal como los perciben los sentidos, mientras que *Form* suele implicar algún grado de abstracción del particular concreto” Traducción del autor

⁷ Del griego antigua αὐτόνομος. αὐτό significa “propio, mismo”; νομος significa “ley”

⁸ Focillon H., *La vida las formas* (1934), Madrid, Xarait ediciones, 1983, pg. 38

⁹ *Ibidem*, pg. 9

transforma en otra cosa. Lo que antes estaba abierto, exterior, a la intemperie, se convierte en una cavidad cerrada, más o menos articulada, protegida por muros. Cruzar cualquier umbral entre exterior e interior permite entonces experimentar un ámbito espacial inédito, que no tiene parecidos en el mundo natural y que también difiere de todas las demás arquitecturas. Esto vale para cualquier edificio, grande o pequeño, público o privado, monumental u ordinario. Vale para el templo y para la casa, y tal vez más para la casa. La arquitectura no puede evitar producir microcosmos; los mundos interiores que produce, como Focillon comenta, de alguna forma se sustraen al orden natural aun siendo parte de este:

la maravilla más singular consiste en haber creado y concebido un reverso del espacio (...) El privilegio único de la arquitectura sobre las demás artes, ya construya habitaciones, iglesias o barcos, no es el de resguardar un vacío y rodearlo de garantías, sino el de construir un mundo interior donde el espacio y la luz se miden siguiendo las leyes de una geometría, una mecánica y una óptica que necesariamente están implicadas en el orden natural, pero en las que la naturaleza no interviene.¹⁰

1.3 Relacionalidad del objeto arquitectónico

Mientras que la naturaleza autónoma del objeto arquitectónico parece depender, de acuerdo con Focillon, del hecho de que éste siempre se configura como un todo regido por sus propias leyes, su naturaleza relacional depende en cambio de los lazos que inevitablemente estrecha con el lugar. Inevitablemente, es decir independientemente de sus características o incluso de las mismas intenciones del proyectista, el objeto arquitectónico acaba encontrándose atrapado en una red de relaciones complejas con todo lo que le rodea: otros edificios, el territorio, la comunidad local. Una vez construido, el objeto arquitectónico se convierte en un receptor de todos los estímulos que el sitio donde se encuentra le pueda enviar. Tales estímulos no se limitan simplemente a rebotar sobre la superficie del objeto sin dejar traza; al contrario, deciden finalmente aspectos clave de su propia condición. Como ya se ha tenido la oportunidad de mencionar, el objeto arquitectónico toma for-

¹⁰ *Ibidem*, pg.27

ma bajo cierta luz. Es esta la que dibuja su volumen, enciende o apaga sus colores, produce las sombras. El objeto se ofrece a la mirada en los modos que la luz le permite: el lugar en el que se encuentra determina como aparece. También se ha mencionado el hecho de que el objeto envejece bajo cierto clima. El envejecimiento que le espera no es el mismo si está sometido a un clima húmedo o seco, si se encuentra en la cima de una montaña o frente al mar.

Puede añadirse además que es siempre cierta comunidad la que le otorga al objeto arquitectónico valores que le trascienden y van más allá de su simple presencia física. Puede tratarse de valores afectivos, como suele pasar con la casas, o colectivos, como ocurre con los monumentos; puede incluso tratarse de una mezcla de los dos. En cualquier caso, tales valores suelen mantener algún grado de independencia respecto a las efectivas cualidades arquitectónicas del objeto. Puede ocurrir que objetos arquitectónicos de diseño elegante y meritorio no alcancen la relevancia que persiguen, así como puede ocurrir, al contrario, que un edificio aparentemente insignificante se vea cargado de importantes valores sociales. Y un mismo edificio, además, puede oscilar como un péndulo, a lo largo de su vida, entre la insignificancia y la relevancia. Es bien sabido el caso del Coliseo de Roma, que durante muchos siglos fue utilizado como cantera de materiales de construcción. Son sobre todo estos valores, otorgados por la comunidad, los que deciden finalmente del destino de un edificio.

a

b

c

a. Wood J. el viejo y Wood J. el joven, Circus, Bath, Reino unido, 1768

b. Place Vendôme, París, Francia, 1686

c. Praça do comercio, Lisboa, Portugal, 1775

Todo esto si se analiza la condición del objeto arquitectónico mirándole, por así decir, desde cerca. Pero incluso si se le observa desde la distancia, esto es, considerándole en el contexto de su ámbito territorial o urbano de referencia, su naturaleza relacional se deja apreciar con facilidad. Parece poderse decir que cuanto más el ámbito tomado en consideración se afirme como una unidad estético-formal, tanto más el edificio tenderá a presentarse como una parte de esta unidad, como un fragmento. Totalidad y unidad son categorías exclusivas; ninguno de los elementos de un todo puede ser un todo a su vez; ninguno de los partes de una unidad puede ser unidad a su vez.

¿De qué modo puede una porción de territorio o de ciudad llegar a configurarse como una unidad estético-formal? No hay una sola manera. Una plaza, una calle, pueden llegar a alcanzar

este tipo de unidad, por ejemplo, en virtud de sus cualidades morfológicas, como la precisión del perímetro, la uniformidad de las fachadas, la presencia de una lógica clara que afecte el espacio entero. El Circus de Bath, la Place Vendôme en París, la Praça do Comercio en Lisboa, son ejemplos bien conocidos de ámbitos urbanos cuya unidad estético-formal resulta especialmente evidente y marcada. No era inusual, en los siglos pasados, que hasta ciudades enteras llegaran a conseguir semejante unidad, ya sea por la regularidad geométrica de su forma, como en el caso de Palmanova, o por la homogeneidad del lenguaje arquitectónico utilizado, como en el caso, entre tantos, de San Gimignano o de Noto.

A veces, sin embargo, lo que otorga este sentido de unidad a un determinado sitio es algo más intangible y más complejo que sus características formales; es una mezcla de propiedades visuales, fenomenológicas, culturales. Es el caso del paisaje. Paisaje, como es sabido, no es cualquier extensión territorial. Según comenta Georg Simmel, tampoco es cualquier porción de territorio mirada desde una altura. Es el territorio en la medida en que se le percibe como una totalidad. Hay paisaje cuando, en lugar de una *“pradera y una casa y un arroyo”* se percibe un todo unitario:

delimitar un trozo en la corriente caótica y en la infinitud del mundo inmediatamente dado, entenderla y formarla como unidad que encuentra sentido en sí misma (...) precisamente esto hacemos nosotros (...) cuando en vez de una pradera, una casa, un arroyo, un paso de nubes, vemos un paisaje ¹¹

El concepto de paisaje, en la lectura de Simmel, describe precisamente una manera en la que los elementos de un contexto pueden adquirir una nueva unidad que los trasciende:

una nueva totalidad, unitaria, que trasciende los elementos sin estar vinculada a sus significados particu-

11 Simmel G., *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando editore, 2006, pg.58: “delimitare nella corrente caotica e nell’infinità del mondo immediatamente dato una parte, concepirla e formarla come unità che ora trova il proprio centro in sé stessa (...) proprio questo facciamo anche noi (...) non appena invece di un prato, di una casa, di un ruscello, di un movimento delle nuvole vediamo un “paesaggio”.” Traducción del autor

a

b

c

- a. Palmanova, Italia
- b. San Gimignano, Italia
- c. Noto, Italia

lares y sin estar mecánicamente compuesta por ellos:
esto es el paisaje.¹²

Más recientemente el término ha experimentado una notable apertura semántica, hasta llegar a indicar, como sugiere el Convenio europeo del Paisaje celebrado en 2000,

cualquier parte del territorio como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos¹³.

Para explicar qué tipo de unidad configura un paisaje es necesario pues recurrir a variables tales como la percepción colectiva de un lugar y las circunstancias culturales que moldean esta percepción; el paisaje es, con toda probabilidad, una de las unidades más complejas que el objeto arquitectónico puede tener que encarar. Aun así, parece posible afirmar que el objeto arquitectónico se relaciona de manera análoga a este tipo de unidad y a las de mayor simplicidad, es decir desempeñando el papel del mecanismo de un dispositivo exacto, de la pieza de un puzle. Y el sentido de un mecanismo, o de la pieza de un puzle, reside más en el todo que contribuye a formar que en sí mismos. Un objeto arquitectónico puede intentar deliberadamente establecer conexiones con estas unidades de referencia o no, pero, en todo caso, es con respecto a estas que se le percibirá.

El punto, por lo tanto, es el siguiente. Tanto si se le mira desde cerca como desde lejos, tanto si se consideran sus interacciones con el territorio como con las inmediatas cercanías, el objeto arquitectónico parece igualmente atrapado en una densa red de relaciones con el lugar del cual no se pueden cortar los hilos.

12 *Ibidem*. pg. 53: “una nuova totalità, unitaria, che superi gli elementi senza essere legata ai loro significati particolari ed essere necessariamente composta da essi: questo soltanto è il paesaggio” Traducción del autor

13 Desde el sitio del Council of Europe, <http://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/0900001680080621>: “Landscape” means an area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors”. La traducción propuesta es la que se puede encontrar en sitio del Ministerio de educación, cultura y deporte del Gobierno de España: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/Convenio_europeo_paisaje.pdf

1.4. Carácter autónomo, carácter relacional

La naturaleza autónoma y relacional a la vez del objeto arquitectónico parece pues plantear un enigma de difícil resolución, casi una contradicción de términos. Se trata, sin embargo, de una contradicción más ilusoria que real. Como ha sido señalado por Sou Fujimoto, nada impide tratar al objeto arquitectónico como a un sistema siempre en cierta medida autónomo y aun así siempre vinculado con cuanto le rodea¹⁴. Se trata de considerar la autonomía y la relacionalidad no como estados antitéticos, y que en consecuencia se autoexcluyen, sino complementarios. Autonomía y relacionalidad, más que dos condiciones distintas y alternativas, parecen ser el anverso y el reverso de una única condición: la manera propia de la arquitectura de estar en el mundo. Como un Jano Bifronte, el objeto arquitectónico es capaz de enseñar a quien lo observe una u otra de sus dos caras, sin que esto conlleve necesariamente una contradicción. Dicho de otra forma, parece poderse afirmar que la recepción del objeto arquitectónico se produce siempre a través de los dos polos opuestos de su única condición: su carácter autónomo, su carácter relacional. Puede definirse carácter autónomo de un objeto arquitectónico su predisposición a dejarse percibir como ente individual. El carácter relacional, en cambio, es su predisposición a dejarse percibir como parte integrante del contexto, como fragmento cuyo sentido depende de la totalidad a la que pertenece. A la luz de lo dicho hasta ahora, no hay ni puede haber edificios donde no convivan ambos caracteres. Sin embargo, es cierto que se puede reconocer por un lado la existencia de edificios de vocación más marcadamente autónoma, esto es, que es más simple percibir como entes individuales que como partes de un conjunto; y por la otra, de edificios donde prima la naturaleza relacional. El equilibrio entre estos dos caracteres y el prevalecer de uno o del otro, en el objeto finalmente construido, depende de las elecciones de proyecto.

La arquitectura del siglo XXI, desde este punto de vista, es un campo de estudio de gran interés. Coexisten en este periodo

14 Fujimoto S., citado en Hernández Pezzi E., *Paisaje / Despaisaje*, en: Hernández Pezzi E., Jarauta F., Jordá C., Pinós C., *Foro crítica V, Otra arquitectura otro paisaje*, Alicante, Colegio territorial de arquitectos de Alicante y Universidad de Alicante, 2013, pg.40 : “La arquitectura es la producción de un sistema autónomo. Y sin embargo, la arquitectura es, al mismo tiempo, la producción de un sistema conectado.”

dos paradigmas proyectuales opuestos, que acentúan al máximo grado uno de los dos caracteres minimizando el otro.

1.5 Despaisajes de la arquitectura contemporánea

No resulta nada difícil, por ejemplo, reconocer en parte de la arquitectura del siglo XXI una tendencia a exaltar la autonomía del objeto arquitectónico a costa de su carácter relacional. Algunos edificios construidos en este periodo tienden a afirmarse como entes aislados, que estrechan con el lugar relaciones más bien débiles. En ciertos proyectos contemporáneos, el lugar es tratado como un fondo contra el cual el edificio procura destacar, sin que sus peculiaridades desempeñen un papel particularmente relevante en el proceso de configuración de la intervención. Muchos de los edificios más publicados y debatidos de este periodo se caracterizan, según ha comentado Marco Biraghi en su reciente historia de la arquitectura contemporánea, por afirmar “*a gran voz su unicidad, su singularidad, su ser irrepetibles, su pronunciada diferencia.*”¹⁵

No es a ninguna concreta tendencia estilística que se está haciendo referencia, ni tampoco a uno de los *-ismos* a través de los cuales la historiografía de la arquitectura ha explicado lo ocurrido en los últimos años en ámbito disciplinar. Más bien se está haciendo referencia a una manera general de abordar el proyecto, que en el periodo en cuestión cuenta con una difusión transversal, sin límites de tipología, contexto, función. Cierta predisposición hacia la inusual acentuación del carácter autónomo del objeto arquitectónico puede reconocerse hoy en edificios de todo tipo, públicos o privados, monumentales o domésticos, grandes o pequeños. Quizá donde más se aprecia esta actitud es en el campo de la arquitectura pública urbana.

a

b

a. Hadid Z., Heydar Aliyev Center, Baku, Azerbaijan, 2012

b. Cook P. Fournier C., Kunsthaus, Graz, Austria, 2003

Algunos de los edificios más relevantes realizados en este ámbito se han producido como consecuencia del así llamado *efecto Bilbao*, una expresión que hace referencia a la construcción del museo Guggenheim a finales de siglo y a las repercusiones que esta tuvo para la disciplina. Jean Baudrillard ya en 1977 había

15 Biraghi M., *Storia dell'architettura contemporanea II*, Turín, Giulio Einaudi editore, 2008, pg. 512: “Quanto queste ultime affermano a gran voce, piuttosto, è la propria unicità, la propria singolarità, la propria irrepetibilità, la propria incompontibile differenza.” Traducción del autor

hablado de *efecto Beaubourg*¹⁶, a propósito del museo realizado en París por Renzo Piano y Richard Rogers, y por tanto es posible que la expresión *efecto Bilbao* le deba algo a sus reflexiones. Sin embargo, lo que las dos expresiones se proponen indicar es muy diferente. Al hablar de *efecto Beaubourg* Jean Baudrillard se refiere a la relación entre masas y cultura cuando la arquitectura hace de intermediario. El *efecto Bilbao* en cambio remite a la idea, que se difundió precisamente a raíz de la realización del museo diseñado por Gehry, de que un edificio llamativo pueda volver una ciudad más famosa y por lo tanto más atractiva para los flujos económicos. Cuando la intención del proyecto es esta, las tareas tradicionales de la arquitectura parecen pasarse a un segundo plano y verse sustituidas por unas nuevas. Más que realizar espacios capaces de albergar determinadas actividades, más que atender a la cuestiones que el lugar pone, lo que se le pide a la arquitectura es producir una imagen capaz de imprimirse en la memoria y convertirse, eventualmente, en símbolo de la ciudad o del comitente privado; se le pide en definitiva realizar iconos, esto es, edificios cuya imagen resulte perfectamente reconocible. Así que, a lo largo de los últimos veinte años, en muchas ciudades de todo el mundo se han construido edificios singulares diseñados para llamar la atención sobre sí mismo e indirectamente sobre la ciudad.

No se trata, evidentemente, de negar que la singularidad pueda resultar a veces una característica deseable y oportuna para un objeto arquitectónico. Se trata más bien de reconocer que esta, entendida como la cualidad de lo que es original, inusual, nunca visto, no puede evitar comportar una acentuación de su carácter autónomo. Esto, por otra parte, parece resultar bastante claro si se hace caso a las palabras con las cuales Jean Nouvel, en el contexto de un libro escrito con Jean Baudrillard y que se llama *Los objetos singulares*¹⁷, le dedica a la singularidad en cuanto que potencial condición del objeto arquitectónico:

Puedes considerar que un objeto es feo, muy feo, incluso más feo que lo feo, incluso monstruoso, y que se vuelve en sí una entidad absolutamente ineludible. Por lo mismo, ese objeto se volverá bello. No es necesario, por fortuna, respetar los códigos estéticos para

a

b

a. Gehry F., Hotel Marqués de Riscal, Elciego, España, 2007

b. OMA, Casa da Música, Oporto, Portugal, 2005

16 Baudrillard J., *L'effet Beaubourg*, Paris, Editions Galilée, 1977

17 Baudrillard J., Nouvel J., *Los objetos singulares* (2000), Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2001, pg. 104

definir la singularidad. El juego interesante es desmarcarse y transgredir.¹⁸

Atendiendo a la reflexión de Nouvel, distinguen la singularidad - al menos en el marco de la arquitectura actual - tres características. La primera es la búsqueda de la ineludibilidad; el edificio singular hace lo posible para ser visto y para atraer hacia sí las miradas. La segunda es la centralidad de lo estético: no importa si un edificio es feo o bello, lo que importa es que no sea estéticamente indiferente. La singularidad se configura pues como un rechazo decidido a lo ordinario. La tercera es la importancia de la novedad y de la transgresión como métodos de desarrollo de la forma arquitectónica. Ineludibilidad, centralidad de lo estético, transgresión formal, parecen aspectos que no pueden sino conducir a un marcado destaque de la autonomía del objeto arquitectónico. En alguna ocasión, pueden hasta conducir a la realización de edificios visiblemente descontextualizados.

De hecho, como ha sido señalado, una parte nada irrelevante de la arquitectura contemporánea se distingue por resultar deliberadamente ajena a lo que tiene alrededor¹⁹. Para indicar los edificios más autónomos y solipsistas realizados en años recientes Hernández Pezzi ha propuesto la utilización del término *despaisajes*²⁰. Se trata de una palabra tomada en préstamo desde el mundo del arte. Despaisajista era Giorgio De Chirico, según Jean Cocteau, por su manera de disponer las figuras en el espacio del cuadro. Estas, por encontrarse fuera de su contexto habitual, por estar unidas por una relación de proximidad y poco más, daban la impresión de haberse caído del cielo “*como un aviador caído entre los salvajes*”²¹. Así que el término *despaisajes* quiere remitir más directamente a aquellos edificios contemporáneos que tanto caracterizan sus propios significados como para resultar finalmente insolidarios con el contexto; aquellos edificios que, por su propia condición, se resisten a crear relaciones sólidas con el lugar:

a

a. Calatrava S., Museum of tomorrow, Rio de Janeiro, Brazil, 2015

18 *Ibidem*, pg.104

19 Hernández Pezzi E., *Paisaje / Despaisaje*, en: Hernández Pezzi E., Jaraúta F., Jordá C., Pinós C., *Foro crítica V, Otra arquitectura otro paisaje*, Alicante, Colegio territorial de arquitectos de Alicante y Universidad de Alicante, 2013, pp. 25-42

20 *Ibidem*, pp. 25-42

21 Cocteau, J., *Ibidem*, pg.36

despaisaje es cualquier versión de objeto insolidario que, aunque aparezca en proximidad, no crea relaciones porque se entiende como un artefacto ajeno y extraño (...) (estos objetos insolidarios) se encuentran junto a otros, pero se autoexcluyen del conjunto para caracterizar sus propios significados, pierden su capacidad de centrar, organizar o caracterizar el lugar, se quedan sin su aura irradiante para manifestarse arrefe-renciales y ensimismados.²²

Estos objetos insolidarios, al optar por destacar más de lo necesario su propia presencia, resultan finalmente poder comprometer el equilibrio global del lugar. Mientras que el concepto de paisaje remite al entendimiento de una porción de territorio como unidad estética, el concepto de *despaisaje* parece remitir más bien a la desintegración de esta unidad, en beneficio de la aparición de solitarias figuras sueltas, faltas de cualquiera verdadera relación con el contexto. No es muy infrecuente, en la arquitectura reciente, que la puesta en relieve de la naturaleza autónoma del objeto arquitectónico se traduzca en este tipo de aislamiento y alienación. En los casos peores, tal como Hernández Pezzi señala, el objeto arquitectónico contemporáneo se configura como

un objeto (...) que juega ensimismado en veleidades formales que representan un ostracismo voluntario, desconsiderado y ajeno, un objeto cuya singularidad no se justifica ni en valores arquitectónicos ni urbanos y, mucho menos, sociales o económicos.²³

1.6 Neutralización del objeto arquitectónico

Puede que el paradigma de los objetos singulares resulte ser, finalmente, el que más caracteriza esta época y mejor ilustra su espíritu. Sin embargo a lo largo de los últimos años ha ido cobrando relevancia una manera de entender el proyecto opuesta, más que alternativa. Al acentuado protagonismo de los objetos singulares este otro paradigma contrapone su disolución en el contexto; en vez de subrayar su figura, la difumina hasta borrarla; en vez de plantearse como objetivo su ineludibilidad mira más bien a hacerlo eludible, no llamativo. Mientras que un enfoque procede a la exaltación del objeto, el otro procede

²² *Ibidem*, pg. 36-37

²³ *Ibidem*, pg. 39

más bien a su neutralización, optando por una arquitectura que hace todo lo posible para pasar desapercibida, que acepta un cierto grado de previsibilidad y de banalidad, que llega hasta a dudar, en algunos casos, de la necesidad misma de su propia construcción. Este segundo paradigma proyectual es el objeto de estudio de la tesis. Se ha decidido estudiarlo en virtud tanto de las cuestiones que plantea como de la respuestas que sugiere. Las cuestiones conciernen temas clave en el debate contemporáneo, como la relación entre arquitecto y comunidad local, la construcción en los paisajes más frágiles, el proyecto del espacio público urbano. La respuesta que propone es la subordinación del objeto arquitectónico a las circunstancias contextuales. Esta subordinación puede llegar hasta obligar el objeto a la desaparición y al anonimato. Se trata en definitiva de un enfoque que proporciona respuestas a veces inusuales a problemas casi tan viejos como la arquitectura: cómo hacer ciudad, cómo no deshacer un paisaje, cómo atender la comunidad local.

El título de la tesis, *Paisajes sin figuras*, alude a la condición del objeto arquitectónico y al tipo de relación que este establece con el lugar en tal paradigma proyectual. En ámbito artístico, en los *paisajes con figuras* todo el protagonismo le compete a estas últimas, mientras que el lugar desempeña el papel de fondo subalterno. En los *paisajes sin figuras*, al contrario, es el lugar que pasa a ser el absoluto protagonista. La *neutralización* a la cual se hace referencia en el subtítulo es precisamente el proceso mediante el cual el objeto pasa a ceder protagonismo al lugar; las *estrategias* son las distintas acciones proyectuales que permiten llevarla a cabo.

2. Objetivos

El objetivo de la tesis es explicar las características de este paradigma y las razones de su relevancia para la arquitectura contemporánea. Para hacer esto se procederá a someter a verificación tres hipótesis.

La primera es que efectivamente exista en el siglo XXI un paradigma que supone la neutralización del objeto arquitectónico. Define un paradigma proyectual una reconocible analogía entre las intenciones y entre los métodos de los proyectos que lo componen. En este caso, la intención más general sería la de cuidar el lugar de intervención y la comunidad que lo habita. Esto comporta un reconocimiento de las cualidades del lugar y de la vida que allí se desarrolla, ya sean cualidades efectivas o solo potenciales. Cuidar el lugar significa intentar volver efectivas las segundas sin comprometer las primeras. El método común consistiría en una acentuación del carácter relacional del objeto arquitectónico y en su pérdida de protagonismo.

La segunda hipótesis que se plantea es que este paradigma tenga una peculiaridad frente a otros que también dan muestra de sensibilidad contextual. La peculiaridad es el grado de subordinación del objeto arquitectónico, que se ve sometido a diferentes formas de autonegación. Con esta expresión se hace referencia a elecciones proyectuales que apuntan directamente a su desaparición o que parecen contradecir algún aspecto teóricamente inalterable de su condición, como el hecho de que sea un artefacto o de que sea otra cosa con respecto a las construcciones más ordinarias.

La tercera hipótesis es que este paradigma sea relevante para la arquitectura actual. Su posible relevancia reposa en el hecho de que parece ofrecer respuestas a algunas inquietudes típicamente contemporáneas. Algunas de las principales cuestiones sociales, urbanas y ambientales del presente afectan la arquitectura directamente. Este enfoque propone encararlas a partir de una clara toma de posición a favor de lo público y de lo comunitario. También la progresiva erosión de los valores públicos en beneficio de intereses particulares es una cuestión típicamente contemporánea, que está al origen de la situación precaria en la que se encuentran actualmente el ambiente, los

paisajes, las ciudades. El paradigma de la neutralización sugiere que, siempre que entren en conflicto las razones del objeto arquitectónico y los valores públicos transmitidos por ambiente, paisaje y ciudad, haya que apostar decididamente por los segundos.

3.1 La arquitectura depende

Aunque identificarla no sea tan simple como la tendencia contemporánea al aislamiento del objeto, la tendencia opuesta, que apunta a la producción de una arquitectura subordinada al lugar, tiene ya cierta relevancia. En 2009 Jeremy Till ha publicado *Architecture Depends*, un libro que deja clara la idea central ya desde el título ²⁴. La arquitectura depende: ni la disciplina puede considerarse autónoma, ni tendrían que serlo los objetos que produce. Estos, más bien, parece adquirir valor precisamente desde la red de contingencias, casualidades, circunstancias a la cual siempre, de una u otra manera, se encuentran sometidos. La opinión de Till es que la disciplina, al menos a lo largo del último siglo, ha intentado constantemente negar este tipo de dependencia ²⁵. Las contingencias, esto es, lo transitorio, lo potencial, lo que puede acabar ocurriendo o no, lejos de ser reconocidas como centrales en toda producción arquitectónica, se han visto en cambio relegadas a un papel muy marginal en el discurso disciplinar. El hecho de que la arquitectura dependa de las circunstancias ha sido tratado con muy escasas excepciones como una verdad incómoda, que sería mejor olvidar. Till encuentra pruebas de esta remoción a lo largo de todo el siglo XX, tanto en la práctica como en las reflexiones de los arquitectos de mayor trascendencia. Desde la búsqueda de pureza formal de la arquitectura moderna, que se traducía a menudo en un distanciamiento lógico-formal entre el objeto y el lugar, a las teorizaciones que en los años 70 enaltecían la autonomía disciplinar, el enfoque más difundido en las últimas décadas parece haber sido el de una negación de lo circunstancial, acompañado de un constante intento por producir una arquitectura que de alguna manera lograra ponerse a sí misma fuera del tiempo y sus efectos.

Esta negación de lo circunstancial lleva a la sobrevaloración de lo que Till denomina los valores estáticos del objeto, esto es, los valores estéticos, formales, técnicos. Tales valores, que de ninguna manera Till subestima, conducen a otorgarle más importancia a la manera en que el objeto es de por sí que a la manera en que interactúa con el lugar en su diaria convivencia con otros edificios, personas, eventos, y con todas las contin-

²⁴ Till J. , *Architecture Depends*, Cambridge, The Mit Press, 2009

²⁵ *Ibidem*, pg.1

gencias que hacen sí que un lugar sea de una forma y no de otra. Es más que oportuno diseñar el objeto con todo esmero y dedicación, pero procurando no confundir el medio con el fin:

Por supuesto hay que diseñar el edificio cuidadosamente, componer su alzado, preocuparse por los detalles, pero al mismo tiempo hay que considerar estas como tareas que están al servicio de otras. La responsabilidad ética principal del arquitecto no reposa en el perfeccionamiento del objeto en cuanto que producto visual estático, sino en su contribución a la creación de unas empoderadoras relaciones espaciales, y por lo tanto sociales, en beneficio de los otros.²⁶

Al alejarse de lo contingente el objeto puede fácilmente acabar resultando aislado, alienado, falto de todo tipo de relación duradera con el lugar y quien lo habita. Así que Till defiende la necesidad de un cambio de postura general, que lleve a considerar las contingencias como una oportunidad y ponerlas al centro del proyecto. Su llamamiento es por una arquitectura *lo-fi*, donde la atención “*se desplaza desde la arquitectura como objeto a la negociación de una trama mucho más compleja de relaciones*”²⁷, una arquitectura que tenga claro que “*su producción es colectiva y por ello depende de mucho más que de la sola mano del arquitecto*”²⁸. La arquitectura *lo-fi* intenta encajar en la vida común de los lugares comunes; es una arquitectura que en vez de imponerse como figura destacada prefiere declararse fondo. Till evita proponer ejemplos de arquitectura *lo-fi* del siglo XXI porque, según explica, hacerlo significaría “*cerrar lo que se supone que tiene que ser un discurso abierto*”²⁹, ya que crearía

26 *Ibidem*, pg. 178: “By all means craft the building, compose the elevation, worry over the detail, but at the same time see these as just some tasks in service to another. The key ethical responsibility of the architect lies not in the refinement of the object as static visual product, but as contributor to the creation of empowering spatial, and hence social, relationships in the name of others.” Traducción del autor

27 *Ibidem*, pg.145: “Attention is thus displaced from architecture as object and into the negotiating of a much more complex set of relationships” Traducción del autor

28 *Ibidem*, pg.145: “ (...) its production is collective and thus dependent on far more than the guiding hand of the single architect” Traducción del autor

29 *Ibidem*, pg.146: “If I showed you pictures it would shut down what is meant to be an open argument” Traducción del autor

un vínculo demasiado estrecho entre las ideas y las imágenes específicas. Aun así, da indicios, al sugerir que esta arquitectura se parecería a la de

Lina Bo Bardi / Geoffrey Bawa / Neave Browne / Herman Hertzberger / William Lim / Sambo Mockbee / Jo Noero / Cedric Price / Jean Renaudie / Kenzo Tan-
ge / Sarah Wigglesworth / Shadrach Woods ³⁰

En 2011, junto a Nishat Awan y Tatjana Schneider, Till ha publicado *Spatial Agency, other ways of doing architecture* ³¹. Se trata de un libro que confirma el punto de vista ya propuesto por él en su anterior ensayo y procura ampliarlo, enseñando el trabajo de un número considerable de prácticas contemporáneas. También *Spatial Agency* defiende la oportunidad de poner las circunstancias en el centro de toda reflexión proyectual. A fin de producir el mejor proyecto posible para un determinado lugar, según argumentan los autores, la arquitectura tendría que configurarse como una *práctica crítica*, esto es, una práctica operativa que elabore sus propuestas a partir de un conocimiento cuidadoso de las características del sitio de intervención; una práctica que empiece, siempre y en todo caso, “por una evaluación abierta de las particulares condiciones externas” ³². Puede definirse crítica una práctica que tiene en cuenta “las consecuencias de la arquitectura tanto como los objetos de la arquitectura” ³³, y así haciendo logra esquivar lo que Awan, Schneider y Till consideran uno de los mayores problemas del discurso disciplinar contemporáneo, ya mencionado también en *Architecture Depends*, es decir, el hecho que se tiendan a priorizar las “propiedades estáticas” del objeto frente a otras, que le facilitarían la interacción con el lugar y la sociedad:

La cultura arquitectónica, tal como se expresa en las reseñas, en los premios y en las publicaciones, tiende a dar prioridad a aspectos asociados a las propiedades estáticas del objeto: las visuales, las técnicas, las intem-

³⁰ *Ibidem*. pg.146

³¹ Awan N. Schneider T. Till J., *Spatial agency: other ways of doing architecture*, Milton Park, Routledge, 2011. E-book

³² *Ibidem*, posición 23/711: “a critical practice (...) starts with an open-ended evaluation of the particular external conditions.” Traducción del autor

³³ *Ibidem*, posición 46 /711: “ (...) take into account the consequences of architecture as much as the objects of architecture.” Traducción del autor

porales. De ahí el predominio de estética, estilo, forma y técnica en el usual discurso sobre la arquitectura, y con esto la supresión de los aspectos más volátiles de un edificio: el proceso de su producción, su ocupación, su temporalidad, su relación con la sociedad y la naturaleza.³⁴

3.2 Kengo Kuma y el antiobjeto

Como ya *Architecture Depends*, también *Spatial Agency* se configura pues como un llamamiento a otra manera de pensar y producir la arquitectura, que le otorgue la mayor relevancia posible a su capacidad de hacer lugar. Recientemente, semejantes llamadas a un cambio de enfoque se han vuelto bastantes comunes, proviniendo tanto de puntos de vistas muy parecidos al de Till como de otros ligeramente distintos. Un ejemplo importante lo proporciona en este sentido el arquitecto japonés Kengo Kuma. En 2008 Kuma ha publicado *Antioject: the dissolution and disintegration of architecture*, un ensayo que defiende los méritos de la arquitectura de carácter marcadamente relacional³⁵.

Se trata de un texto conceptualmente binario, en el sentido de que todas las ideas están agarradas de alguna forma a una pareja de conceptos antitéticos: objeto, antiobjeto. *Objetos*, en el léxico de Kuma, son los edificios “*deliberadamente distintos de sus alrededores*”³⁶ y que tienen un carácter autónomo particularmente destacado. Esta manera de hacer Kuma la asocia a la arquitectura occidental, y en manera especial al Movimiento Moderno. *Antiojetos*, en cambio, son aquellos edificios que

34 *Ibidem*, posición 16 /711: “Architectural culture – expressed through reviews, awards and publications – tends to prioritise aspects associated with the static properties of objects: the visual, the technical, and the atemporal. Hence the dominance of aesthetics, style, form and technique in the usual discussion of architecture, and with this the suppression of the more volatile aspects of buildings: the processes of their production, their occupation, their temporality, and their relations to society and nature” Traducción del autor

35 Kuma K., *Antioject: the dissolution and disintegration of architecture*, Londres, Architectural association publications, 2008

36 *Ibidem*, portada: “To be precise, an object is a form of material existence distinct from its immediate environment (...) buildings that are deliberately made distinct from their environment are very different from those that attempt to mitigate this isolation, and the difference is perceptible to everyone who experiences them.”

demuestran una actitud opuesta hacia el contexto, evitando todo protagonismo e intentando plantearse la relación con el lugar en términos de continuidad. El proceso que lleva a la producción de antiobjetos Kuma lo llama disolución, una metáfora que aclara aún más que tipo de relación entre objeto y lugar esté procurando describir. Disolución es aquel proceso por el cual un cuerpo (en la metáfora, el edificio) se sumerge en un líquido solvente (el lugar) y al final resulta imposible distinguir el uno del otro.

Kuma reconoce esta otra forma de proyectar en la arquitectura japonesa tradicional, pero también en la obra de Bruno Taut, que en este aspecto se diferenciaría por lo tanto radicalmente de los demás maestros modernos. Taut, según explica Kuma, *“detestaba los objetos, creyendo que la arquitectura fuera más una cuestión de relaciones”*³⁷. Por esta razón el punto de arranque de sus consideraciones es la Villa Hyuga, uno de los dos proyectos llevados a cabo por Taut durante su estancia en Japón (nota). No se trata de una casa diseñada por Taut desde cero, sino más bien de un trabajo de ampliación de una residencia existente situada en Atami, en un acantilado frente al océano. Kuma tiene la oportunidad de conocer Villa Hyuga en ocasión de la realización la *Water Glass house*, un proyecto suyo ubicado en las cercanías. Lo que más le llama la atención es la discreción y la modestia del proyecto, aún más sorprendentes al proceder de un arquitecto moderno de renombre como Taut. Tal discreción y tal modestia se manifiestan a un nivel formal, pero también y sobre todo en la implantación del edificio en el lugar. Apartada y algo escondida, la intervención de Taut sólo puede ser vista por quien se encuentre frente a ella. No se le puede apreciar desde arriba, donde está el acceso general a la villa, ni desde abajo, tan cerca la residencia se encuentra al acantilado. Kuma llama esta característica doble ausencia:

No hay indicio exterior de la existencia de este espacio, la arquitectura está hecha para desaparecer (...) no hay algún punto ventajoso desde el cual se pueda mirar el edificio, tan vertiginosamente sube el terreno desde el mar. Tampoco la calle de acceso al nivel superior revela su presencia; desde allí todo lo que se puede ver son los árboles del acantilado. La villa Hyuga está oculta

³⁷ *Ibidem*, pg. 5: “Taut (...) abhorred objects, believing that architecture was more a matter of relationships” Traducción del autor

a. Taut B., Villa Hyuga, Atami, Japón, 1936

a la vista desde el nivel superior y el inferior, es doblemente ausente.³⁸

No sólo en la Villa Hyuga, sino en toda la obra de Taut Kuma reconoce una análoga predisposición hacia la discreción y la realización de arquitecturas de destacado carácter relacional. La reconoce por ejemplo en la *Britz Siedlung* en Berlín, colocada en el lugar con toda la atención posible. Su forma curva tan dulcemente, según comenta Kuma, que no hay puntos de vista a nivel de suelo que permitan apreciar el edificio en su totalidad; el único modo para “*percibir el proyecto como un objeto con forma de herradura es desde arriba, a vista de pájaro.*”³⁹

Desde la arquitectura de Bruno Taut Kuma afirma haber aprendido lecciones sobre el entrelazamiento entre objeto arquitectónico y lugar, que le han llevado posteriormente a la formulación del propio concepto de antiobjeto. En algunos proyectos realizados desde mitad de los años noventa, ilustrados en la segunda parte del libro, Kuma intenta poner en práctica tales lecciones. No hay sin embargo que buscar una relación demasiado directa entre la manera de operar de Taut y la suya. Taut procuraba disponer sus edificios en el lugar con discreción y elegancia. Kuma, en cambio, se plantea una subordinación del objeto arquitectónico mucho más marcada, que puede llegar a suponer incluso su real desaparición.

Como queda más claro por dos de los proyectos enseñados en el libro, la *Water-Glass house* y el observatorio Kirozan, su objetivo es conseguir una ausencia efectiva, no metafórica, del objeto arquitectónico. La *Water-Glass house* se encuentra en Atami, bastante cerca, como se comentaba anteriormente, a la villa Hyuga. Como forma de homenaje a Taut, la casa está diseñada de tal manera que su exterior sólo puede verse precisamente desde el jardín de la villa. Además Kuma trabaja el

a

a. Taut B., Britz Siedlung, Berlin, Alemania, 1925

38 *Ibidem*, pg. 34: “There is no outward hint of the existence of this space, the architecture is made to disappear (...) there is no lower vantage point from which you can look up at the building, so precipitously does the land rise from the sea. Nor does the access road on the upper level reveal its presence; from there all you see are the trees growing on the cliff. The Hyuga residence is hidden from view from both higher and lower level, it is doubly absent” Traducción del autor

39 *Ibidem*, pg. 14: “ (...) the only way one would ever perceive the project as a horseshoe-shaped object is from above, in a bird’s eye-view” Traducción del autor

cuarto principal de la casa, un pabellón de vidrio que mira hacia el mar, de tal forma que se vuelva invisible también desde el interior. El suelo de este pabellón es una superficie de agua poco profunda cruzada por una pasarela; al darse de determinadas condiciones de luz, las paredes de vidrio parecen desaparecer, y el suelo fundirse con el mar detrás. El proyecto para el observatorio Kirozan persigue análogas intenciones por medio de estrategias distintas. Colocado en cima a una montaña, el observatorio diseñado por Kuma es parcialmente hipogeo y además camuflado de elemento natural, así que desde fuera resulta efectivamente invisible.

En 2015 Kuma ha retomado las reflexiones desarrolladas en *Antioject: dissolution and disintegration of architecture* en un doble ensayo, *Natural architecture / Small architecture*⁴⁰. El marco teórico que hace de fondo a las consideraciones propuestas por Kuma a lo largo del ensayo es el mismo de *Antioject*. Sin embargo, cada una de las dos partes que lo componen aborda una distinta estrategia para destacar el carácter relacional de un edificio. *Natural architecture* defiende la necesidad de proceder, en ciertos casos, a la naturalización del objeto arquitectónico, diseñándole de modo que parezca un elemento natural más que un artefacto. *Small architecture* en cambio defiende las posibilidades implícitas en las intervenciones mínimas y en el proyecto de edificios de tamaño muy pequeño.

En más de una ocasión, las mismas ideas sugeridas por los conceptos de *antiobjeto* o disolución, o por la defensa de la arquitectura natural y mínima, Kuma las expresa con una frase bien significativa, *borrar la arquitectura*:

Mi objetivo principal es borrar la arquitectura, porque creo que un edificio tendría que volverse una cosa sola con sus alrededores.⁴¹

40 Kuma K., *Small architecture natural architecture*, Londres, Architectural association publications, 2015

41 Bogner B. (ed.), *Kengo Kuma: selected works*, Princeton Architectural Press, New York, 2004, pg.14: "My ultimate aim is to erase architecture, because I believe that a building should become one with its surroundings." Traducción del autor

a

b

a. Kuma K., Water Glass house, Atami, Japón, 1995

b. Kuma K., Observatorio sobre el monte Kirozan, Japón, 1994

3.3 Small scale big change

Borrar la arquitectura es una expresión dotada de un destacado poder de síntesis, que podría tal vez utilizarse no sólo para describir las intenciones de Kuma, sino más en general la actitud proyectual contemporánea defendida tanto por él como por Till: la que le atribuye todo el protagonismo al lugar y otorga al objeto arquitectónico un papel subalterno. Actualmente este acercamiento al proyecto disfruta de una difusión cada vez mayor, como puede verificarse en aquellos libros, revistas, o exposiciones que procuran contar la arquitectura del siglo XXI por así decir en directo. Se pueden tomar en consideración, al propósito, dos importantes exposiciones que se han celebrado en años recientes: *Small scale big change*⁴² y *Reporting from the front*⁴³. La primera, comisariada por Andres Lepik, es una exposición que tuvo lugar en el *M.o.m.a.* en 2010. La segunda es la edición de 2016 de la Bienal de arquitectura de Venecia, organizada en la ocasión por Alejandro Aravena.

A menudo las exposiciones de arquitectura del *M.o.m.a.* han sabido describir con precisión las tendencias de la disciplina; a veces, han sabido hasta influenciarlas. Esto parece haber ocurrido al menos en dos ocasiones, bien conocidas: la exposición organizada en 1933 por Russell Hitchcock y Philip Johnson sobre el Movimiento Moderno⁴⁴, transformado por la ocasión en *Estilo Internacional*; y la exposición que en 1988 introducía por primera vez la arquitectura deconstructivista⁴⁵. Análogo discurso puede hacerse a propósito de la Bienal de arquitectura de Venecia. La edición de 1980, *La presenza del passato*, desempeña como es sabido un papel muy relevante en la difusión de la arquitectura posmoderna⁴⁶.

a

a. Small scale Big change, cubierta catálogo

Small scale big change y *Reporting from the front* han sido exposiciones muy parecidas en sus respectivos planteamientos críticos, casi como si se tratara de dos momentos distintos de una

42 Lepik A. (ed.), *Small scale Big change*, Nueva York, The museum of modern art, 2010

43 Aravena A.(ed.), *Reporting from the front*, Venecia, Marsilio editori, 2016

44 Hitchcock H.R. (ed.), Johnson P. (ed.), *The international style (1932)*, Nueva York, W. W, Norton & Co., 1997

45 Johnson P. (ed.), *Deconstructivist architecture*, Nueva York, The museum of modern art, 1988

46 Portoghesi P. (ed.), *La presenza del passato*, Venecia, Edizioni la Biennale, 1980

única reflexión sobre el presente de la arquitectura y su posibles futuro. Ninguna de las dos trataba de sugerir la existencia de un nuevo estilo o abrir el campo a una nueva moda más o menos efímera. Ambas, más bien, procuraban darle visibilidad a aquella parte de la práctica contemporánea que se pone como objetivo la realización de una arquitectura de acentuado carácter relacional.

Small scale proponía una selección de once proyectos provenientes de los cinco continentes. No se trataba de proyectos parecidos; tampoco puede decirse que parecieran compartir una base teórica común. Participaban de la selección, entre otros, proyectos tan distintos como la Quinta Monroy en Iquique, de Elemental; una escuela primaria realizada por Francis Kéré en un pueblo de Burkina Faso; la rehabilitación de la torre Bois le Prêtre en París, de Lacaton y Vassal; la inserción de un teleférico en un barrio pobre de Caracas, de Urban Think Tank. Impedía que la selección resultara totalmente arbitraria la presencia de un hilo común recurriendo todas las obras, bastante reconocible aunque los textos críticos de acompañamiento apenas lo mencionaran. Este hilo no era tanto la pequeña escala sugerida por el título, ya que resulta difícil considerar un proyecto como la torre Bois le Prêtre, por ejemplo, como un trabajo de pequeña escala; más bien era la centralidad otorgada por todos los proyectos al lugar. Lugar no es sólo paisaje y topografía, y ponerlo en el centro del proyecto no significa limitarse a seguir sus sugerencias en un plan formal. El lugar es también la comunidad que lo habita, las dinámicas sociales que hacen que sea vivido de una manera y no de otra: es el soporte físico del habitar, y es el habitar mismo. Cada uno a su manera, los varios proyectos de *Small scale* tomaban forma, por un lado, a partir de un conocimiento cuidadoso de las circunstancias contextuales, y por el otro a partir de la intención de poner al centro de toda reflexión proyectual la vida social del lugar a modificar: la vida en curso, pero también la vida posible, la deseable. Es este tipo de atención hacia las comunidades más directamente involucradas por la realización de una intervención que permite la pacífica convivencia, dentro de una misma selección, de trabajos tan distintos como pueden serlo, por ejemplo, la rehabilitación de la torre Boise le Prêtre y la escuela diseñada por Kéré. El primero porque, al rediseñar las fachadas de la torre, consigue regalar a todos los pisos un cuarto más, un jardín de invierno, y consigue todo esto sin

a

b

a. Elemental, Quinta Monroy, Iquique, Chile, 2003

b. Kéré F., Escuela en Gando, Burkina Faso, 2001

tener que desalojar los residentes durante las obras. El segundo porque construye una escuela en un lugar donde hacía falta y lo hace además colaborando con la gente del pueblo.

Es posible detectar también unas afinidades metodológicas entre los proyectos, destacadas tanto por Barry Bergdoll como por Andres Lepik en los respectivos ensayos de comentario a la exposición. En su texto Bergdoll compara el enfoque operativo de tales proyectos con los procedimientos propios de la arquitectura Moderna. Esta, a menudo, operaba por medio de grandes intervenciones y de mega-estructuras; a veces diseñaba barrios, a veces hasta ciudades enteras⁴⁷. Una parte significativa de la arquitectura Moderna, según comenta Bergdoll, era movida por una confianza sin reservas en la tabula rasa y en las intervenciones de mayor tamaño. Al contrario, en los proyectos de *Small scale* puede apreciarse una confianza de signo contrario hacia las modificaciones medidas y el respecto de la preexistencia, justificado por la convicción de que “*las circunstancias se pueden mejorar no tanto destruyendo lo que ya existe sino a través de la implantación de un diferente conjunto de posibilidades*”⁴⁸. Andres Lepik, por su parte, destaca la naturaleza colaborativa de tales proyectos. El arquitecto, en lugar de elaborar autónomamente su propia propuesta, decide cooperar con la comunidad local en las distintas fases de desarrollo del proyecto, que se configura así finalmente como el resultado de un dialogo más que de una imposición. Esto marcaría, según Lepik, una importante diferencia “*con el ideal modernista del arquitecto como genio que lo diseñaba todo, desde teteras hasta metrópolis entera*”⁴⁹.

a

b

a. Lacaton y Vassal, Torre Bois le Prêtre, Paris, Francia, 2011

b. Urban Think tank, Metro Cable, Caracas, Venezuela, 2010

47 Bergdoll B., *Introduction*, en Lepik A. (ed.), *Small scale Big change*, Nueva York, The museum of modern art, 2010, pg. 7: “Architectural modernism (...) was forged in avant-garde ambitions. Integral to this was an elevated status for the architect as visionary, master planner of cities and territories - in certain visions, even of the planet” Traducción del autor

48 *Ibidem*, pg. 10-11: “Situations are improved not by eradicating what already exists but through the implantation of a different set of possibilities, whether it be something as simple as a school or an arts center or a more rigorous urban intervention such as the insertion of a cable car into one of Caracas’s most notorious hillside barrios.” Traducción del autor

49 Lepik A., *Building on society*, *Ibidem*, pg. 12: “Each project is the result of a dialogue in which the architect cedes parts of his or her authority to others, marking an important departure from the modernist ideal of the architect as a mastermind who designs everything from teapots to entire metropolis” Traducción del autor

3.4 Reporting from the front

También los proyectos expuestos en *Reporting from the front* demostraban, en su mayoría, una gran atención hacia el lugar específico de intervención y hacia la vida de las comunidades locales. El título de la exposición hacía referencia al mundo contemporáneo como campo de batalla, esto es, de desafíos de carácter urbano, social, ambiental que la arquitectura puede decidir encarar o no. Todos los trabajos seleccionados para *Reporting*, según explica Aravena en su texto de introducción a la exposición, se caracterizarían justo por la decisión de encarar tales problema ⁵⁰. Las exposiciones que se suelen tener en el ámbito de las Bienales de Venecia, por la cantidad de trabajos enseñados, son de tipo diferente con respecto a las del *M.o.m.a.* En el caso de *Reporting*, solo en los espacios organizados directamente por Aravena se presentaban 88 proyectos; a estos habría que añadir los 65 pabellones nacionales, la mayoría de los cuales también proponía una selección de obras. Aunque no se pueda hacer un resumen de la exposición que resulte exhaustivo, se pueden destacar aquellos temas que, al volver más a menudo, parecen dar una indicación bastante clara de cual fuera el enfoque proyectual sugerido. Tres temas, en esta edición, destacaban como particularmente relevantes: la atención hacia lo anónimo y lo ordinario, la confianza hacia la capacidad de la arquitectura de configurar lo público, el hacer casi nada como plausible estrategia proyectual.

La atención hacia los entornos anónimos demostrada por los proyectos seleccionados era de dos tipos distintos. Por un lado, algunos trabajos procuraban estudiar los asentamientos informales en calidad de ámbitos espaciales que parecen necesitar con cierta urgencia la intervención de la arquitectura. Según Ricky Burdett, que en la exposición fue organizador de la instalación *Conflicts of urban age*, una persona sobre tres, entre las que vivirán en ciudad en los próximos veinte años, habitará en entornos faltos de agua corriente y de los servicios más básicos ⁵¹. Estudiar las *favelas*, los *slums*, los barrios autocons-

50 Aravena A.(ed.), *Reporting from the front*, Venecia, Marsilio editori, 2016, pg.24

51 Desde *Biennale Architettura 2016 - Conflicts of Urban age*, entrevista a Burdett colgada en la página web *La Biennale di Venezia Channel*: “One out of every three citizens who will live in cities in the next 20 years will live in a place without running water or basic services.” “una persona sobre tres, entre las que vivirán en ciudad, en los próximos años vivirá en un lu-

a

a. Reporting from the front, cartel

truidos, puede pues servirle a la arquitectura para sacar cuanto más datos posibles sobre el problema y poder entender cómo encararlo y qué soluciones plantear. Por el otro lado, también podía reconocerse, desde la selección, cierta tendencia de la arquitectura contemporánea a estudiar tales entornos en virtud de las características estrictamente arquitectónicas que a veces en ellos pueden encontrarse.

Ephemeral urbanism, un pabellón curado por Rahoul Mehtra y Felipe Vera, daba cuenta de ambas caras de lo ordinario: como campo de batalla, para volver a la metáfora de Aravena, y como manual de proyecto. El tema del pabellón eran las migraciones masivas actualmente en curso en el mundo entero, de un país a otro y del campo a las ciudades, y el urbanismo efímero como posible respuesta, aunque provisional. Como ejemplo, el pabellón enseñaba el caso de las ciudades temporales que se construyen cada 12 años en ocasión de la festividad hindú del *Kumbh Mela*: campamentos llenos de vida y colores que suelen llegar a albergar, a lo largo de muchos días, millones de personas⁵². Este mismo tipo de interés hacia los entornos más humildes respalda la atención que la arquitectura, hoy como ayer, demuestra hacia los materiales y las técnicas tradicionales. Según puede deducirse de los proyectos expuestos en *Reporting*, este tipo de atención actualmente no tiene que ver tanto con la nostalgia de lo vernáculo o con un rechazo de lo moderno; más bien con un reconocimiento del valor de lo comunitario. Así que, como comentado por Anupama Kundoo en una instalación sobre su trayectoria profesional, recurrir a técnicas tradicionales puede ser una estrategia para “*construir conocimiento*”⁵³ y empoderar la comunidad, colaborando con ella y ayudándola a reconocer las potencialidades de los materiales más disponibles en el lugar y de las metodologías constructivas más consolidadas.

Todo esto enlaza directamente con la confianza mostrada, por la mayoría de los proyectos de la exposición, hacia la capacidad de la arquitectura de poner en valor lo público. Algunos proyectos se proponían intensificar la vida social del lugar, otros, directamente, sentar las bases para que esta se pudiera produ-

a

b

c

a. Kumbh Mela, campamento provisional

b. Kundoo A., Wall House, Auroville, India, 2000

c. Hollmen Reuter Sandman: Women's centre, Rufisque, Senegal, 2001

gar sin ni agua corriente ni los servicios más básicos” Traducción del autor
 52 Aravena A. (ed.), *Reporting from the front*, Venecia, Marsilio editori, 2016, pg.184-187

53 Kundoo A., *Ibidem*, pg.258 y pg. 444

cir. Para conseguir tales objetivos no basta que un edificio sea simplemente de uso público; hace falta más bien que tenga una cualidad centrípeta, o sea la capacidad de hacerse percibir como un bien de todos y abierto a todos. Es precisamente a través de la colaboración con las comunidades locales que muchos de los trabajos enseñados trataban de conseguir esta cualidad centrípeta, como por ejemplo en el caso del *Women's centre* en Rufisque, de Hollmen Reuter Sandman, o de la escuela flotante en Lagos, de NLE architects.

Un número significativo de proyectos de *Reporting* exhibían una actitud que podría definirse de manutención de la ciudad; a través de intervenciones mínimas procuraban convertir lugares urbanos de pasaje o abandonados en catalizadores de la vida colectiva. En algunos casos esto se traducía en la realización de intervenciones efímeras, en otros en la construcción de pabellones públicos muy pequeños. Trabajos muy distintos pueden surgir desde esta actitud, como la micro-librería infantil realizada por ZAO Standardarchitecture en la Pekín antigua, o los proyectos enseñados en el pabellón *Urban Forces*, que intentaban recuperar espacios inhóspitos de distintas ciudades venezolanas mediante operaciones muy discretas. Pero esta estrategia del casi nada no tiene por qué afectar sólo la ciudad. La artista coreana Jaeun Choi y Shigeru Ban han colaborado a la realización de un proyecto para la DMZ, la zona desmilitarizada en la frontera entre Corea del Sur y Corea del Norte. Aquí, al cabo de varios años de ausencia del hombre, creció un bosque. La idea de Choi y Ban es construir una pasarela en bambú suspendida entre los árboles, que permitiría cruzar la frontera entre los dos países. El proyecto de arquitectura se configura en este caso, de forma literal, como conexión y producción de un espacio de relación⁵⁴.

a

b

c

a. Adeyemi K., Escuela flotante en Lagos, Nigeria, 2012

b. Zao Standardarchitecture, Micro Yuan'er, Pekín, 2014

c. Jaeun Choi y Ban S., Proyecto para un puente-parque en la DMZ, Coreas, 2015

⁵⁴ *Ibidem*, pg. 340

4. Metodología

Con el objetivo de investigar la subordinación del objeto arquitectónico al lugar en la arquitectura del siglo XXI se ha decidido dividir la tesis en tres capítulos. En cada uno se discute de una de las estrategias de la neutralización que se consideran más relevantes para el proyecto contemporáneo: el anonimato, el camuflaje, la minimización. Cada capítulo está dividido en tres partes. En la primera el tema se ve introducido y explicado a partir de las sugerencias de las críticas que más resulten adecuadas. En la segunda se discute de la estrategia objeto del capítulo en el marco del contexto actual. En la tercera se analizan unos casos de estudio. Estos han sido elegidos no tanto en razón de su eventual fama, ni por considerarlos indudablemente mejores de los excluidos. Se han seleccionados principalmente por considerarlos sinécdoques, estos es, capaces de inducir, desde su caso particular, reflexiones de carácter general. Al final de cada capítulo se propone un párrafo de conclusiones parciales, que permite retomar los hilos de las consideraciones desarrolladas hasta aquel punto y avanzar consideraciones que serán discutidas en detalle en el último capítulo, el de las conclusiones generales.

El anonimato será el tema del primer capítulo, *Objetos comunes*, que hablará de proyectos donde puede apreciarse una clara renuncia a la autoría. A raíz de tal renuncia, el objeto arquitectónico parece configurarse como un soporte anónimo que vale, más que por cualquier otra cosa, por la vida que permite y por su interacción con la comunidad local.

Está comúnmente aceptada la idea de que no todos los edificios puedan llamarse arquitectura, y de que entre lo arquitectónico y lo anónimo haya una diferencia cualitativa que concierne modos y finalidades del proyecto. Si se acepta este punto de vista, definir como arquitectura un edificio es ya emitir un juicio de valor, reconociéndole el mérito, o la simple intención, de hacer algo más y mejor que la vasta mayoría de edificios comunes⁵⁵. Esta contraposición entre lo arquitectónico y lo anónimo es el campo de acción del propio concepto de autoría. La autoría no describe pues solo la presencia efectiva de un autor o la posibilidad de averiguar su identidad. La au-

⁵⁵ Walker E. (ed.), *Lo ordinario*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010, pg.7

toría, o su ausencia, describen más bien un modo de ser del objeto arquitectónico, su distanciarse o acercarse de la condición de los edificios más comunes. La autoría caracteriza por tanto aquellos edificios que, en virtud de su aspecto o de algún rasgo en concreto, se configuran como algo inusual, fuera de la norma, extraordinario. La renuncia a la autoría caracteriza en cambio edificios que en absoluto intentan distinguirse, más bien todo lo contrario, y que aceptan parecer previsibles, corrientes, hasta banales.

Tal actitud es bien reconocible en la arquitectura de Lacaton y Vassal, cuya cualidad principal, o al menos la primera que se nota, es justo la capacidad de pasar desapercibida, de no destacar. Esto parece deberse al hecho de que en sus edificios, de rara sobriedad, no hay ninguna característica o detalle que sobresalga o que llame la atención. Lacaton y Vassal son de alguna forma autores de edificios *no de autor*, donde no hay nada de excepcional, donde todo parece entrar sencillamente dentro de lo normal. Obras como la rehabilitación de la Torre Bois le Prêtre en París, las viviendas semi-colectivas construidas en Saint Nazaire, o la escuela de arquitectura en Nantes, no destacan sino por aspectos no directamente visibles, como la inteligencia a la hora de plantear con precisión y racionalidad los problemas de proyecto.

La autoría o la renuncia pueden describir también las circunstancias del proceso de proyecto y el grado de control ejercido por el arquitecto, que puede elaborar autónomamente su propia propuesta de intervención o en cambio colaborar con la comunidad local. Esta se vuelve, en este segundo caso, a todos los efectos co-autora de la intervención finalmente realizada. Las prácticas participativas han sido muy debatidas sobre todo a lo largo de los años 60 y 70. Recientemente, gracias a la fama alcanzada por arquitectos que a menudo procuran involucrar las comunidades locales, como Kéré, Aravena o Anna Heringer, la participación ha vuelto al centro del debate. La renuncia a la autoría, en este caso, comporta una pérdida de protagonismo del arquitecto, que puede ir en beneficio de la interacción entre la comunidad local y la nueva intervención; esta, al ser producto de un esfuerzo colectivo en vista de un objetivo común, se deja percibir más fácilmente como un bien de todos que como una imposición desde el exterior. Adquiere así, por lo tanto, un inequívoco valor público, que en algunos

casos puede poner en marcha un proceso de empoderamiento de la comunidad misma.

En la escuela primaria construida por Francis Kéré en Gando, su pueblo natal, la renuncia a la autoría parece poderse interpretar tanto como disminución del control del arquitecto que como la aproximación a un estado relativamente anónimo de la forma. Levantada colectivamente bajo la supervisión de Kéré, la escuela participa de una condición híbrida, vernácula y moderna a la vez: se puede leer, indiferentemente, como una construcción vernácula cuyo diseño está más cuidado de lo normal o como un edificio moderno hecho a partir de la tradición constructiva local. Igualmente híbrida, aunque de otra manera, es la condición de un proyecto célebre como la Quinta Monroy de Elemental, el *think tank* liderado por Alejandro Aravena: aquí el arquitecto decide salir de escena en un momento intermedio del proceso de conformación del objeto, dejando a los residentes la tarea de acabarlo, incluso en aspectos nada secundarios como la definición de las fachadas urbanas. Si en el caso de la escuela en Gando la hibridación se produce entre una condición vernácula y una moderna, en el caso de la Quinta se produce más bien entre lo formal y lo informal. La forma, en la Quinta Monroy, es cuanto se esconde detrás de la imagen, un sistema de vínculos lógicos que intentan ejercer un control sobre las evoluciones futuras del edificio. Lo informal es la vida en su ocurrir y las trazas que deja sobre el cuerpo de la arquitectura, trazas que en este caso específico determinan su aspecto.

En el segundo capítulo, *Objetos camuflados*, se hablará de la naturalización del objeto arquitectónico en la arquitectura del siglo XXI. Estrategias como la mimetización y la excavación permiten colocar al objeto en el sitio con todo el cuidado posible, hasta poner en escena, en algunos casos, su desaparición. Análogas estrategias se utilizan a veces en ámbitos urbanos, con el objetivo de transformar la cubierta en un jardín público.

La estrategia del camuflaje naturalista encuentra su razón principal en la evolución de la sensibilidad colectiva hacia el paisaje y la naturaleza en general. Como consecuencia de la actual hipertrofia de los entornos urbanos y de la omnipresencia de los espacios contruidos, siempre más a menudo los paisajes naturales y rurales se perciben como bienes escasos que habría

que salvaguardar manteniéndolos, en la medida de lo posible, intactos. A tal propósito según Francesco Repishti existiría un “*compartido rechazo colectivo de un mundo constituido por artefactos*”⁵⁶, que es lo que explicaría en última instancia la difusión de las estrategias naturalistas en la arquitectura contemporánea. Este rechazo de lo artificial parece estrechamente relacionado con aquella característica del tiempo presente que Gillo Dorfles quiso llamar *horror pleni*: la sensación de que el mundo se haya vuelto lleno hasta casi la saturación de signos, símbolos, sonidos y también de arquitecturas, y una consiguiente nostalgia del vacío⁵⁷. Por lo tanto frente a los paisajes más frágiles las dudas y las inquietudes que normalmente suelen acompañar cualquier proceso de proyecto toman la forma de una aporía, de un problema irresoluble: parece inoportuna la elección de construir, resulta impracticable la de no hacerlo. Así que ante la posibilidad de edificar en semejantes lugares una parte de la arquitectura contemporánea reacciona como Bartleby, el escribano de Melville: preferiría no hacerlo. Opone entonces una resistencia pasiva al propio acto constructivo, y a partir de este rechazo toma todas sus decisiones. Evidentemente no se puede rehuir tanto la opción de construir como la de no construir, pero el camuflaje naturalista desempeña precisamente la tarea de desarticular tal paradigma binario, ilustrando cómo construir cuando esta no parezca la mejor elección y cómo no construir cuando esta sea una alternativa inviable. Y consigue todo esto por medio de una ilusión, de un engaño: permitiendo la construcción de edificios que a pesar de artificiales parecen naturales, y que a pesar de presentes parecen ausentes.

En biología se suele distinguir entre *mimesis* y *crypsis*. Con la palabra *mimesis* se indica un camuflaje obtenido por imitación. Con *crypsis*, en cambio, se indica un camuflaje obtenido por ocultación. Es una distinción a partir de la cual se puede proponer una clasificación de las técnicas de camuflaje más en uso en la arquitectura actual. Bajo el nombre de *mimesis* se pueden agrupar aquellas operaciones de proyecto que someten el objeto a la metamorfosis naturalista propiamente dicha, por ejemplo moldeando el volumen de tal modo que su forma evoque un elemento de la geografía en consonancia visual y lógica

⁵⁶ Repishti F., *Oltre la metafora*, en Lotus 135, *Green Metaphor*, Milán, Editoriale Lotus, 2008, pg.34

⁵⁷ Dorfles G., *Horror Pleni*, Roma, Castelvechi editore, 2008

con los alrededores. Así están diseñadas dos recientes obras de Renzo Piano, el centro Paul Klee en Berna y el *Vulcano buono* en Nola, cerca de Nápoles. El primero es un museo que se encuentra en un paisaje montañoso y cuyo perfil puede recordar unas colinas. El segundo es un centro comercial con forma de volcán en un paisaje caracterizado por el Vesubio más que por cualquier otra cosa. Para que haya mimetización, sin embargo, no es necesario que la forma del volumen imite la topografía. El edificio mimetizado puede poseer un volumen regular y camuflarse gracias a las características de su envolvente. La piel del edificio, por estar revestida con texturas vegetales, por reflejar con sus colores los de los alrededores, se convierte en una capa de la invisibilidad y en una máscara. Capa de la invisibilidad, porque tiene el poder de hacer desaparecer al edificio del campo perceptivo. Máscara, porque le proporciona una identidad alternativa que no le pertenece: la de elemento natural. Ya que la textura vegetal se suele leer como una superposición, tanto *máscara* como *capa de la invisibilidad* la mayoría de las veces son una descripción fiel de los hechos más que metáforas. Valgan como ejemplos la *Great Bamboo Wall* de Kengo Kuma o la biblioteca Li Yuan de Li Xiaodong, cajas de acero y vidrio recubiertas respectivamente por bambú y por pequeñas ramas secas. La segunda mitad de tales técnicas, la *crypsis*, describe en cambio el eventual momento hipogeo del camuflaje. Hay *crypsis* cuando el edificio, además de mimetizarse, se esconde bajo el suelo. Proyectos como la *cantina Antinori* de Archea o el *Chichu Art Museum* de Tadao Ando llevan la continuidad posible entre objeto arquitectónico y lugar al límite extremo: al objeto se le sumerge literalmente en el lugar, hasta hacerlo desaparecer.

En el último capítulo, *Objetos mínimos*, se tratará de proyectos que consisten en hacer casi nada: intervenciones mínimas, a veces efímeras, vinculadas a menudo a la recuperación de espacios abiertos de la ciudad. Tomar en consideración, como una opción entre las otras, también la posibilidad de realizar una intervención mínima o hasta dejar el lugar sin tocar es, en principio, nada más que una demostración de sensatez y sentido común. Sin embargo, en una disciplina eminentemente operativa como la arquitectura, naturalmente dedicada a la transformación del estado de las cosas y a la imaginación de futuros alternativos, la no intervención es la decisión más inusual y subversiva. Así que no causa ninguna sorpresa el he-

cho de que la inacción voluntaria sea una decisión tan poco frecuente entre los arquitectos. También lo es por las lógicas económicas que a veces hay detrás del proyecto moviendo los hilos, que no pueden permitir una elección tan poco rentable como la de no hacer nada.

A pesar de esto, es posible identificar algún ejemplo de actitud no intervencionista en la arquitectura contemporánea; uno de los más famosos es el proyecto de Lacaton y Vassal para la Place Léon Aucoc en Burdeos. A la petición, por parte del ayuntamiento, de elaborar un proyecto para embellecer la plaza, Lacaton y Vassal contestan sugiriendo que no se la modifique en absoluto⁵⁸. Su propuesta no quiere ser polémica, ni tampoco es una declaración de su propia incapacidad para imaginar cualquier configuración alternativa del sitio. Es simplemente la conclusión lógica de su propia lectura de la plaza, de sus cualidades espaciales y de cómo la comunidad la vive. La place Léon Aucoc, explican Lacaton y Vassal, está bien tal como está, y cualquier alteración con toda probabilidad la empeoraría.

Si es cierto que un caso de renuncia a la acción como este es más único que raro, en cambio no es infrecuente encontrarse, en la arquitectura contemporánea, con proyectos que consistan en hacer *casi* nada, proponiendo alteraciones del lugar muy diminutas, construyendo objetos mínimos y reducidos a lo esencial, a veces incluso efímeros. Sin duda en la locución *casi nada* a ser decisivo es el *casi*, ya que cuando se decide hacer poco esto tiene que ser todo correcto y en cualquier caso nada menos de lo indispensable, si no se quiere llevar a cabo un trabajo simplemente insignificante. Tales estrategias del *casi nada* permiten hoy hacer frente a dos diferentes situaciones contextuales. Pueden valer, como el caso del (no) proyecto de Lacaton y Vassal, como una clara toma de posición hacia el lugar cuando se considere que este no necesita modificaciones sustanciales. El estudio chino ZAO - standardarchitecture ha realizado en los últimos años una serie de micro-arquitecturas públicas en los *Hutong* de Pekín, antiguos barrios a menudo derribados para hacer espacio a la ciudad nueva. Para oponerse a la tabula rasa, para demostrar que los *Hutong* tal como son podrían tener un papel en la metrópoli contemporánea, ZAO plantea la recuperación de sus patios mediante la inserción de

⁵⁸ Lacaton y Vassal, *Place Léon Aucoc*, 2G n.21, *Lacaton Vassal*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, pg.30-31

funciones colectivas, que inviten a entrar a los que viven fuera y a quedarse a los que todavía viven allí. Pero hacer casi nada puede ser también un modo para no rendirse ante la escasez de recursos e intentar, a pesar de todo, producir en el sitio aquellos cambios que se crean oportunos. La intervención mínima se revela en estos casos una postura optimista y llena de confianza hacia las posibilidades del proyecto, como se puede apreciar por ejemplo en una obra realizada por TYIN en Klong Toey, un *slum* de Bangkok. Un solar descuidado, cuya única cualidad era la de ser un espacio vacío en un tejido denso, se convierte en un *playground* para niños a través de unas modificaciones mínimas y todas reversibles: la disposición de dos canastas y de dos redes metálicas que puedan servir de porterías de fútbol; la construcción de un pabellón de madera que delimita el área y ofrece un lugar donde sentarse, trepar, jugar; la colocación, en este pabellón, de bombillas que iluminan el solar de noche.

OBJETOS COMUNES

1.1 Prólogo

La actitud del mundo de la arquitectura hacia los edificios y los asentamientos más comunes y ordinarios parece, a primera vista, marcada por la ambivalencia. Por un lado puede reconocerse cierta predisposición, por parte del pensamiento arquitectónico, a dividir la disciplina en dos, distinguiendo claramente entre arquitectura culta y popular, diseñada y espontánea, de autor y no de autor. Por el otro, también puede reconocerse la predisposición de la disciplina a dedicarle mucha atención justo a los edificios más corrientes.

La tendencia a bipartir la disciplina puede reconocerse en muchas definiciones de arquitectura elaboradas durante el siglo XX, que insisten, más o menos explícitamente, en la oportunidad de diferenciar entre edificios que merecen ser llamados arquitectura y edificios que no lo merecen. En este sentido, resulta interesante mirar lo que el *Diccionario de arquitectura y urbanística*, redactado a finales de los años 60 bajo la supervisión de Paolo Portoghesi, dice a la voz *arquitectura*, ya que su definición parece reflejar justo este entendimiento de la disciplina:

la arquitectura pertenece, teniendo el lugar más destacado, a aquellas actividades humanas que se plantean modificar el ambiente físico en relación a la necesidades de la existencia; entre tales actividades se caracteriza por el uso de un “sistema de signos visuales dimensionales-geométricos”, mediante los cuales expresa “ideas, valores” (...) hace falta distinguir (...) “pensa-

miento semánticamente autónomo y pensamiento no artístico: lo *opus architectónico* de lo *opus semplicemente tectónico*.” La distinción, que corresponde a la que suele establecerse entre arquitectura y edificación, no se apoya en diferencias de destinación o técnica (...) sino solo en el carácter de organicidad que le deriva al edificios en la explicitación de “ideas y valores.”¹

Hay *opus tectónico*, hay *opus architectónico*; hay arquitectura y edificación. No a todo edificio habría que otorgar la calificación de arquitectura; este término habría que aplicarlo exclusivamente para designar aquellos edificios que “*expresan ideas y valores*” y que se distinguen por un destacado carácter de organicidad. La palabra *arquitectura*, según esta manera de entenderla y aplicarla, se convierte así en un juicio de valor; denominar arquitectura un edificio significa ya reconocer en él el mérito o la simple intención de hacer algo más y mejor de la mayoría de los edificios, que se configuran como *opus tectónico*.

Esta lectura de la disciplina no es ninguna excepción; muchos arquitectos, críticos, historiadores han propuesto, en el tiempo, una análoga bipartición del mundo construido en dos partes, la arquitectura por un lado, los demás edificios por el otro. Ya en el siglo XIX Claude Ledoux sugería que la relación entre la arquitectura y los edificios más comunes fuera similar a la existente entre la poesía y las bellas letras; la arquitectura sería “*el entusiasmo dramático del oficio*”². Le Corbusier, en *Hacia una arquitectura*, proponía un entendimiento muy parecido,

1 Portoghesi P. (ed.), *Dizionario enciclopedico di architettura ed urbanistica*, Roma, Istituto editoriale romano, 1968, volume I, pg. 140, voz *Architettura*: “l’architettura rientra, ed anzi ha il primo posto, tra le attività umane intese a modificare l’ambiente fisico in rapporto alle necessità dell’esistenza; tra queste attività si distingue per l’impiego di un “*sistema di segni visivi dimensionali-geometrici*” col quale esprime “*idee, valori*” (...) è necessario distinguere (...) “*il pensiero semanticamente autonomo ed il pensiero non artistico: lo opus architettonico e lo opus semplicemente tectonico*”. La distinzione, che corrisponde grossomodo a quella tra architettura ed edilizia, non trova sostegno in differenze di destinazione o tecnica(...) ma soltanto nel carattere di organicità che deriva all’elaborato nell’explicitazione di “*idee e valori*”.” Traducción del autor. Las citas internas al texto vienen del ensayo *Critica al gusto* (Della Volpe G.)

2 Ledoux C., citado en Mallgrave H. F., *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673–1968*, Cambridge, Cambridge university press, 2009, pg.43: “architecture is to masonry what poetry is to literature: it is the dramatic enthusiasm of the craft”

al declarar que mientras que “*la construcción tiene por misión afirmar algo, la arquitectura se propone emocionar.*”³ Sin embargo puede que el ejemplo más celebre, en este sentido, sea una definición de arquitectura dada por Nikolaus Pevsner a mitad del siglo pasado:

un cobertizo para bicicletas es un edificio; la catedral de Lincoln es una arquitectura. Casi todo lo que encierra bastante espacio a una escala suficiente como para permitir a un ser humano moverse es un edificio; el término arquitectura describe solo los edificios diseñados con una intención estética.⁴

De alguna forma, los edificios ordinarios han sido tratados, por una parte relevante de la disciplina, como si fueran la contraparte de la arquitectura; como si fueran su doble, un doble en apariencia muy similar pero en el fondo muy distinto, en virtud de la intención de la arquitectura de ir más allá de lo estrictamente funcional.

1.2 Lo ordinario

A pesar de esto, el mundo de la arquitectura ha demostrado una clara tendencia, sobre todo a partir del siglo pasado, a observar con interés precisamente aquellos edificios desde los cuales ella misma, de alguna forma, procura distanciarse. Un buen testimonio de esta peculiar relación entre la arquitectura y su doble la proporciona *Lo ordinario*, un libro editado por Enrique Walker en 2010⁵.

Se trata de una colección de ensayos, escritos por diferentes autores desde los años 60 hasta nuestros días, que orientan su atención, de distintos puntos de vista, hacia los rincones más ordinarios de lo habitado. También Enrique Walker, en el texto que introduce la selección, propone una lectura bipartida de la disciplina; la categoría de lo ordinario incluiría, según

3 Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (1923), Barcelona, Ediciones Apóstrofe, 1998. pg.9

4 Pevsner N., citado en Ots E., *Decoding theory speak*, Nueva York, Routledge, 2011: “A bicycle shed is a building; Lincoln Cathedral is a piece of architecture. Nearly everything that encloses space on a scale sufficient for a human being to move in is a building; the term architecture applies only to buildings designed with a view to aesthetic appeal” Traducción del autor

5 Walker E. (ed.), *Lo ordinario*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010

explica, “*la arquitectura que la propia arquitectura excluye*”:

Como denominador común, lo ordinario supone por definición una condición de alteridad. Es decir, consiste en aquellos objetos que la disciplina de la arquitectura proclama fuera de su territorio y contra los que define sus límites (...) En síntesis, la categoría de lo ordinario incluye la arquitectura que la propia arquitectura excluye.⁶

Por otra parte, el libro entiende discutir precisamente la relevancia que tales edificios que “*la arquitectura proclama fuera de su territorio*” han tenido para el avance disciplinar a lo largo de las últimas décadas. La atención del mundo de la cultura hacia lo ordinario remontaría, en opinión de Walker, al siglo XIX, con el surgir y el difundirse de la figura del *flâneur*, la persona que tiene por costumbre pasear por las calles de la ciudad para observar lo existente, independientemente de su valor⁷. En el ámbito de la disciplina, análogo interés remontaría, según comenta Walker, en cambio a mitad del siglo XX, en un contexto de intensas críticas al paradigma de la arquitectura moderna. Un momento decisivo en la genealogía de esta atención sería el C.I.A.M. celebrado en 1953 en Aix-en-Provence⁸. En esta ocasión, George Candilis y Shadrach Woods ilustraron sus proyectos residenciales para *Carrières Centrales*, un barrio de Casablanca, a partir del estudio de unos asentamientos informales del norte de Marruecos.

Sin embargo, parece poderse afirmar que por aquellas fechas no era ninguna novedad que el mundo de la arquitectura le dedicara su atención a los edificios más comunes; tal actitud, más bien, caracterizaba la disciplina ya desde algún tiempo. Ya en 1910, por ejemplo, Adolf Loos destacaba la capacidad de las construcciones rurales de insertarse con discreción dentro de los entornos y de los paisajes más delicados. Las construcciones rurales, según explicaba en su artículo *Arquitectura*, a menudo logran insertarse en el lugar con una naturalidad que no siempre los edificios diseñados por arquitectos consiguen⁹.

⁶ *Ibidem*, pg.7

⁷ *Ibidem*, pg.7

⁸ *Ibidem*, pg.8

⁹ Loos A., *Arquitectura (1910)*, en Loos A., *Escritos II 1910-1932*, Madrid, El Croquis editorial, 1993, pg. 23-24. “¿cómo es que todo arquitecto, bueno o malo, deshonra el lago? El campesino no lo hace. (...) Él ha

Pocos años después, en *Hacia una arquitectura*, Le Corbusier invitaba los arquitectos a observar silos y fábricas con la misma atención dedicada usualmente a los mayores monumentos¹⁰. Desde tales edificios él mismo aprende, y trata de transmitir, una lección sobre la abstracción, la objetividad y la pureza de los volúmenes; sobre lo que podría obtenerse renunciando a los estilos y construyendo de la manera más racional. En silos y fábricas Le Corbusier entreveía nada menos que los rasgos de una posible arquitectura futura, liberada por fin de las academias y del eclecticismo. Más que un fenómeno que empezó en un determinado momento, la fascinación de la arquitectura hacia lo ordinario parece poderse considerar una constante de los acontecimientos de la disciplina a lo largo del último siglo, uno de aquellos hilos que lo atraviesan en toda su extensión sin conocer pausas.

La selección de ensayos es bastante heterogénea, tanto por el periodo de tiempo en el que se escribieron, como por los autores elegidos y los temas que estos abordan¹¹. A pesar de esto, parece posible sacar de esta selección algunas indicaciones sobre el tipo de interés que la disciplina le ha dedicado, en el tiempo, a lo ordinario. Emerge, por ejemplo, con cierta claridad la inclinación de la arquitectura culta a buscar en lo ordinario respuestas a sus propias inquietudes disciplinarias. Este tipo de interés, que quizás podría definirse analítico, consiste en aproximarse a lo existente, tenga o menos valores arquitectónicos, con una mirada libre de prejuicios, desde el conven-

querido levantar una casa para sí y para los suyos y para su ganado, y lo ha logrado. Igual que pudo su vecino y bisabuelo (...) ¿Es la casa hermosa? Sí, tan hermosa como lo son la rosa o el cardo, el caballo o la vaca. Y, vuelvo a preguntar: ¿por qué un arquitecto, tanto el bueno como el malo, deshonra el lago?”

10 Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (1923), Barcelona, Ediciones Apóstrofe, 1998, pg.20. “He aquí los silos y las fábricas norteamericanas, magníficas primicias del tiempo nuevo”

11 Componen la selección unos artículos de Banham sobre Los Angeles; tres artículos de Scott Brown y Venturi sobre la arquitectura de Las Vegas; dos de Koolhaas sobre la ciudad contemporánea y el espacio basura; uno de Neutelings sobre el crecimiento urbano alrededor de las autopista europeas. Un artículo de los Smithson trata de lo así hallado, uno de Toyo Ito de Tokyo como ciudad simulada. Los textos que cierran la colección son los únicos escritos en el siglo XXI: Made in Tokyo, una especie de guía a la arquitectura espontanea de la capital japonesa, escrita por Atelier Bow Wow, y Atlas eclécticos de Stefano Boeri, que trata de unos rasgos de la ciudad genérica.

a

a. Imagen de un silo publicada por Le Corbusier en *Hacia una arquitectura*

cimiento que mediante la observación atenta de lo que hay puedan entenderse aspectos de la ciudad y del territorio que de otra forma se quedarían oscuros y confusos. Tal actitud parece caracterizar, por ejemplo, los artículos de Reyner Banham publicados en la selección, que a partir del caso de estudio del *Sunset Boulevard* en Los Angeles se interrogan sobre la posibilidad de un urbanismo sin plan¹².

Pero, con un grado de evidencia aún mayor, caracteriza los tres artículos de la colección escritos por Denise Scott Brown y Robert Venturi, dedicados a Las Vegas, al arte pop y a la arquitectura como cobertizo decorado. Tales artículos remiten directamente a lectura de la ciudad estadounidense propuesta por Scott Brown y Venturi, junto a Steven Izenour, en *Aprendiendo de Las Vegas*¹³. Este libro, que presenta los edificios de Las Vegas como ejemplo de las potencialidades simbólicas y comunicativas de la forma arquitectónica, es quizás uno de los testimonios más claros de la tendencia que la disciplina demuestra, a veces, de acercarse a lo ordinario en búsqueda de soluciones a sus propias dudas. Según comentan los autores en el libro, observar lo existente con la intención de aprender de él implica cuestionar nuestra propia mirada y puede pues considerarse, de alguna manera, un modo para ser revolucionarios:

Para un arquitecto, aprender del paisaje existente es una manera de ser revolucionario. No de un modo obvio, como arrasar París para empezar de nuevo, tal como proponía Le Corbusier en la década de 1920, sino de un modo distinto, más tolerante, cuestionando nuestra manera de mirar las cosas¹⁴.

Desde la selección, sin embargo, puede desprenderse también otro tipo de interés que la arquitectura le suele dedicar a lo ordinario; un interés menos enfocado a lo teórico y más a lo operativo. A veces, en lo ordinario, la arquitectura busca soluciones formales, técnicas, de diseño, directamente aplicables al proyecto. Interés analítico y operativo pueden, y de hecho suelen, coexistir. Desde los edificios de Las Vegas, Scott Brown

a

a. Denise Scott-Brown y Las Vegas al fondo

12 Banham R., *Cuatro artículos sobre Los Ángeles*, en Walker E. (ed.), *Lo ordinario*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010, pg.11-35

13 Izenour S., Scott-Brown D., Venturi R., *Aprendiendo de Las Vegas* (1972), Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2016

14 *Ibidem*, pg.19

y Venturi no se limitan a aprender algo sobre la semiótica de la arquitectura y la comunicación urbana espontánea. También importan unas soluciones concretas que luego aplican en varias ocasiones, como los letreros. Por lo menos en un caso, además, diseñan un edificio que parece sacado desde Las Vegas sin más, el *Showroom Best* a Langhorne.

También puede hacerse el ejemplo de Toyo Ito; *Lo ordinario* incluye un artículo escrito por él, *Arquitectura en una ciudad simulada*¹⁵, que discute de la relación entre tecnología y espacio urbano, con una atención especial al papel que lo virtual y las pantallas tienen en la configuración de las metrópolis contemporáneas. También Ito, desde sus observaciones, saca sugerencias para sus proyectos: la Torre de los vientos, en Yokohama, es un cilindro de luces cambiantes que puede recordar una cualquiera de las pantallas que iluminan la vida de la ciudad por la noche.

1.3 Arquitectura lo-fi

La arquitectura del siglo XXI, en su relación con los edificios y los contextos ordinarios, parece ponerse en continuidad con la del siglo anterior. Por un lado puede reconocerse, en muchos arquitectos contemporáneos, la misma mirada abierta y falta de prejuicios hacia el *paisaje existente* que ha caracterizado parte de la arquitectura del siglo XX, tanto para estudiarlo como para sacar de él ideas proyectuales. Una consideración parecida, por otra parte, se había hecho ya al comentar a lo largo del anterior capítulo la exposición *Reporting from the front*¹⁶. Por el otro también puede reconocerse la tendencia a insistir en la distinción entre una arquitectura mayor y una menor¹⁷; de hecho, de acuerdo con algunos críticos, la insistencia en esta polarización sería un rasgo distintivo de la disciplina actual¹⁸.

Sin embargo, una parte no pequeña de la arquitectura contemporánea parece ir, en este sentido, en la dirección opuesta,

¹⁵ Ito T., *Arquitectura en una ciudad simulada*, en Walker E. (ed.), *Lo ordinario*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010, pg. 101-110

¹⁶ Aravena A. (ed.), *Reporting from the front*, Venecia, Marsilio editori, 2016

¹⁷ Con *mayor y menor* se intenta traducir una expresión bastante frecuente en la crítica de arquitectura anglofona, *high / low architecture*, que no parece prestarse a una traducción demasiado literal

¹⁸ Till J. , *Architecture Depends*, Cambridge, The Mit Press, 2009, pg.138

a

b

a. Scott-Brown D., Venturi R, Showroom Best, Langhorne, Ee.Uu., 1976

b. Ito T., Torre de los vientos, Yokohama, Japón, 1986

procurando poner a un lado tal distinción o al menos no otorgarle mucha relevancia en un plan operativo. Jeremy Till, por ejemplo, al circunscribir los límites conceptuales de la que él llama *arquitectura lo fi*, explica que se trata de una arquitectura “*ni precisamente mayor, ni decididamente menor, sino capaz de acoger en sí los momentos más altos y los más bajos.*”¹⁹ Edificios concebidos de esta manera, según él argumenta, podrían evitar aquella “*tensión innecesaria que suele establecerse entre la arquitectura y lo cotidiano, que por otra parte se sustenta en la errónea perpetuación del binario de lo mayor y lo menor, Catedrales y cobertizos para bicicletas.*”²⁰

El punto de Till, y de aquellos autores cuyo trabajo deja entender una opinión parecida, no es de negar la existencia de un salto cualitativo entre unos edificios y otros; no se trata de desconocer la profunda diferencia entre, metafóricamente, catedrales y cobertizos para bici, es decir entre edificios cuya forma y presencia física logra expresar “*ideas y valores*”, como el diccionario de Portoghesi sugiere²¹, y edificios que no se plantean rebasar lo funcional. Tampoco se trata de renunciar a aquella tensión hacia la precisión de la forma, los méritos estéticos, la cualidad de la experiencia espacial que a menudo caracteriza la arquitectura cultivada.

El punto es, más bien, reconocer que a veces en los edificios supuestamente menores pueden encontrarse cualidades estrictamente arquitectónicas que a la arquitectura culta le cuesta mucho conseguir.

Pero el punto, también, es que una lectura marcadamente binaria de la disciplina parece empujar la arquitectura a diseñar, siempre y en todo caso, edificios que se diferencian de los que más frecuentemente constituyen los entornos habitados, que suelen ser precisamente edificios comunes, faltos de particu-

19 *Ibidem.* pg.145: “(Lo-fi architecture) It is neither precisely high nor determinedly low, but can accommodate the highest and lowest moments” Traducción del autor.

20 *Ibidem.* pg.138: “ (...) the unnecessary tension that is set up between architecture and the everyday, which in turn is sustained by wrongly perpetuating the binary of high and low, Cathedral and bicycle shed.” Traducción del autor.

21 Portoghesi P. (ed.), *Dizionario enciclopédico di architettura ed urbanistica*, Roma, Istituto editoriale romano, 1968, volume I, pg. 140, voz *Architettura*

lares intenciones arquitectónicas. Si la arquitectura se define por contraposición a lo ordinario, entonces el papel del arquitecto no puede ser sino diseñar edificios que se diferencien de los más ordinarios y corrientes. Así que poner a un lado la distinción entre arquitectura mayor y menor no significaría otra cosa sino considerar que, en determinadas ocasiones, el mejor proyecto posible podría ser uno relativamente anónimo; uno que, al menos a primera vista, no parezca nada especial, y cuya imagen se disuelva pacíficamente dentro del lugar, confundándose con la de los edificios más cercanos.

En el marco de la arquitectura actual puede reconocerse la vigencia de un enfoque proyectual que, a la observación atenta de lo existente, une la intención de cruzar los límites entre lo mayor y lo menor, llevando a cabo algo como una hibridación entre las mejores instancias de la arquitectura cultivada y algunas de las técnicas, de los métodos, de los rasgos formales que a veces caracterizan los edificios más comunes.

Esta manera de proceder es la que se sugiere denominar *estrategia del anonimato*, ya que consiste en el diseño de edificios donde puede apreciarse una clara renuncia a la autoría. Esta renuncia puede traducirse en la realización de edificios que, en virtud de su forma e imagen, no parezcan particularmente distintos de los edificios no de autor. Pero esta renuncia también puede concernir el proceso de ideación y construcción del proyecto, cuando el arquitecto decida llevar a cabo la intervención a partir de un dialogo constante con la comunidad local, que resulta así finalmente coautora de cuanto finalmente se realice.

2.1 Autoría y no autoría

La palabra anónimo, cuando aplicada a la arquitectura, podría parecer a primera vista implicar un juicio de valor negativo. Uno de los significados que *anónimo*, con el tiempo, ha llegado a cubrir, remite a una general falta de cualidades, al estado de algo que no parece poseer propiedades distintivas, y puede pues resultar insignificante ²². Un edificio anónimo, desde este punto de vista, sería uno desprovisto de específicos méritos arquitectónicos, y por lo tanto mediocre, incapaz de imponer su presencia dentro del contexto como algo positivo.

Sin embargo, el término mismo permite un entendimiento diferente, en relación a la arquitectura; un entendimiento que de por sí no comporta ningún juicio de valor, sino que se limita a describir una potencial condición del objeto arquitectónico. Anónimo, según recuerda su etimología, definía en origen lo falto de nombre ²³. Con el tiempo, ha llegado a definir lo que no tiene autor, o cuyo autor decida ocultarse. Así que, según esta acepción, el anonimato podría decirse definir, cuando referido a la arquitectura, la condición de los edificios no de autor. Entendido de esta manera, el anonimato no comporta juicios de valor; un edificio de autor puede ser una buena arquitectura o no, y lo mismo vale para un edificio no de autor. Más bien se configura como una descripción de los procesos que llevan al diseño y luego a la construcción de una arquitectura.

La autoría y su ausencia no describen pues exclusivamente la efectiva presencia de un autor, o la posibilidad de averiguar su identidad, sino una más general manera de ser del edificio. La autoría puede definirse como el atributo de aquellos edificios cuyas características remiten directamente a la personalidad de su autor, a su *modus operandi*, a los temas que suelen volver en su obra. La ausencia de autoría, en cambio, caracteriza aquellos edificios cuyas lógicas se dejan explicar sin que haga demasiada falta recurrir al nombre del autor y a sus predilecciones formales y arquitectónicas. También, y como consecuencia de esto, autoría y no autoría de alguna manera describen la distancia

²² Del sitio de la *Treccani*., voz *Anònimo* “(...) senza personalità e caratteri proprio, insignificante”. “ (...) sin una personalidad propia ni un carácter propio, insignificante.” <http://www.treccani.it/vocabolario/anonimo/>. Traducción del autor.

²³ *Ibidem*

o la cercanía de un objeto arquitectónico de la condición de los edificios más comunes. La autoría, en este sentido, es la condición de aquellos edificios que reivindican para sí mismos un estatus particular, en razón de algún rasgo en concreto o de su aspecto global, que logran presentarle como algo inusual y fuera de la norma. Un edificio no de autor, en cambio, sería desde este punto de vista uno que no parece ser nada especial, uno que de ninguna manera llama la atención, uno que, como puede leerse en el diccionario a la voz anónimo, “*no destaca de la generalidad*”²⁴.

Porque remite a la pérdida de protagonismo del autor individual, el anonimato remite también, como ha sido notado, a una especie de autoría colectiva, social. En los edificios anónimos, según argumentado por Bernard Rudofsky al introducir la exposición *Arquitectura sin arquitectos*, el acento no está en el trabajo del arquitecto individual, sino “*en el trabajo compartido*.”²⁵ Por esta razón, sugiere Rudofsky citando una consideración de Pietro Belluschi, tales edificios parecen configurarse como el producto “*de la actividad espontánea y continua de todo un pueblo con una herencia común, actuando en una comunidad de experiencia*.”²⁶ Giorgio Grassi, en el ámbito de una reflexión sobre el conocimiento arquitectónico colectivo transmitido a lo largo de la historia, propuso una consideración análoga, al destacar la existencia de edificios que

más que remitir a su autor, a las vicisitudes de un artista, nos ponen por delante de su propia razón histórica, de su propia vinculación con otras arquitecturas (...) (edificios que) más que por su novedad o diferencia, destacan por su necesidad, como si estuvieran allí desde siempre .²⁷

24 Del sitio de la R.A.E., voz *Anónimo*: “Anónimo (...) 3. adj. Indiferenciado, que no destaca de la generalidad” <http://dle.rae.es/?id=2jjRwOu>

25 Rudofsky B., *Architecture without architects*, Nueva York, Doubleday and company, 1964, pg.3 : “In orthodox architectural history, the emphasis is on the work of the individual architect; here the accent is on communal enterprise” Traducción del autor.

26 Belluschi P., citado en *Ibidem*, pg.4: “ (communal architecture) is a communal art, not produced by a few intellectualist or specialists but by the spontaneous and continuing activity of a whole people with a common heritage, acting under a community of experience” Traducción del autor

27 Grassi G., *Scritti scelti 1965-1999*, Milán, Franco Angeli, 2000, pg. 240-241: “architetture che più che rimandare al loro autore, alla vicenda

Los edificios anónimos, destaquen o no por sus cualidades arquitectónicas, en todo caso parecen pues remitir directamente a la existencia de tal herencia disciplinaria colectiva, ya que toman forma a partir de soluciones de diseño pertenecientes a un bagaje común construido a lo largo del tiempo. Toman forma más desde la selección de soluciones existentes de antemano, que desde la invención de nuevas, y es en este sentido que parecen el producto de una autoría colectiva: porque estas soluciones fueron elaboradas por otras personas en otros tiempos, a veces muy lejanos. Si los edificios anónimos no destacan es porque parecen ser nada especial, pero también porque, al utilizar soluciones proyectuales que en sus respectivos contextos resultan muy difundidas, suelen encajar e integrarse con cierta naturalidad.

Así que el anonimato, entendido como voluntaria elección de proyecto, remite a la pérdida de protagonismo del autor individual, y a la vez a la realización de edificios que no hacen nada para imponer su presencia en el lugar; más bien, al contrario, eligen parecer tan normales como para pasar desapercibidos, como para volverse, de alguna forma, invisibles.

2.2 Imágenes quietas

Semejante renuncia a la autoría parece bien reconocible en el trabajo del estudio francés Lacaton y Vassal. La principal cualidad de las arquitecturas de Lacaton y Vassal, o al menos la que se nota con mayor facilidad, es precisamente la capacidad de pasar desapercibidas, de resultar presencia muy discretas. Lacaton y Vassal son, de alguna manera, autores de edificios no de autor, donde no parece haber nada excepcional, donde todo parece entrar sencillamente dentro de lo normal. En sus edificios, que acostumbran a ser muy sobrios, no suele haber detalles o aspectos que sobresalgan o que resulten especialmente llamativos. Tal característica puede comprobarse en todo tipo de edificio que hayan llevado a cabo a lo largo de su carrera, público o residencial, de tamaño considerable o más bien diminuto. Se tomen en consideración, por ejemplo, las viviendas que realizaron en Plaisance, un barrio de Saint Nazaire, y la escuela de arquitectura que construyeron en Nantes. Las viviendas para Saint Nazaire, colectivas, se encuentran en un

di un artista, ci mettono di fronte alla loro ragione storica (...) quella architettura che, più che per la loro novità, diversità, si impongono per la loro necessità, come fossero lì da sempre” Traducción del autor

contexto caracterizado principalmente por la presencia de residencias construidas en los años 60²⁸. Lacaton y Vassal decidieron distribuir el programa funcional en tres bloques paralelos, de tres plantas cada uno, donde encuentran sitio tres tipologías de pisos, distintas por tamaño pero que comparten unas características comunes: todos atraviesan el bloque en toda su longitud, todos tienen una orientación norte-sur, todos tienen un jardín de invierno tanto en la fachada sur como en la fachada norte. Como forma de cortesía contextual, además, Lacaton y Vassal tuvieron la delicadeza de colocar los bloques en el solar de tal manera que no impidieran, a los edificios cercanos, las vistas hacia el parque del barrio.

La escuela de arquitectura en Nantes, ubicada en frente de la Loira, es un proyecto que hace de la flexibilidad su rasgo más distintivo. El edificio consiste de tres losas de hormigón situadas respectivamente a 9, 16 y 22 m del nivel del suelo, cerradas por paneles transparentes y conectadas por una rampa exterior²⁹. Al interior, el espacio de la escuela resulta ulteriormente subdividido, en su altura, por unas estructuras ligeras de acero, donde encuentran sitio las funciones principales previstas por el programa. Sin embargo, Lacaton y Vassal eligieron dejar buena parte del interior vacío, y por lo tanto abierto a las más distintas formas de ocupación que con el tiempo pudieran ir resultando oportunas.

Se trata, tanto en el caso de la viviendas en Saint Nazaire como en el caso de la escuela de Nantes, de edificios que no hacen nada para llamar la atención, más bien todo el contrario, y que no destacan sino por la inteligencia de sus planteamientos proyectuales. La predisposición de Lacaton y Vassal a evitar cualquier elección de proyecto que pueda resultar llamativa puede apreciarse en sus configuraciones formales, cuya claridad a menudo les otorga cierto carácter de evidencia. Como comentado por Ilka y Andreas Ruby, la forma, para Lacaton y Vassal, no es *“un problema arquitectónico que debe replantearse de manera constante”*³⁰; no es el punto de partida del proyecto, sino el resultado de un proceso complejo donde entran en

28 Lacaton y Vassal, *53 viviendas, Saint Nazaire*, 2G n.60, Lacaton Vassal, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011, pg. 108-122

29 <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=55>

30 Ruby I., Ruby A., *Arquitectura naïf. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal*, in 2G n.21, Lacaton y Vassal, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001, pg.4

a

b

a, b. Lacaton y Vassal, 53 viviendas en Plaisance, Saint Nazaire, Francia, 2011

juego las variables más dispares. Pero la misma predisposición puede apreciarse desde su aproximación a los materiales. Siempre según Ilka y Andreas Ruby, la voluntad de Lacaton y Vassal de “evitar cualquier tipo de efectismo” resultaría particularmente evidente desde su predilección para unos materiales baratos y humildes:

En el programa de Lacaton y Vassal, evitar cualquier tipo de efectismo es una cuestión de principio, algo que se pone de manifiesto claramente en su relación con los materiales (...) (en su) predilección por los materiales baratos, como los paneles ondulados de polycarbonato y aluminio y los paneles de madera, así como en su perceptible renuncia a los materiales caros y culturalmente “valiosos.” ³¹

Como comentado por los mismos Lacaton y Vassal, su propia manera de trabajar con los materiales les derivaría del conocimiento de la arquitectura vernácula africana, valiendo así como una prueba más de cierta inclinación que el mundo de la arquitectura tiene a buscar lecciones proyectuales en los edificios más comunes. Ambos tuvieron la posibilidad, durante su juventud, de conocer de primera mano las arquitecturas populares de Níger, que les fascinaron precisamente por la “*inventiva total que demostraban cuanto al uso de los materiales, como ramas y paja, pero también chapas de acero ondulado o incluso una puerta de frigorífico que podría servirle de puerta.*” ³² Así que, en sus proyectos, tratan de aplicar esta lección, aunque en contextos muy diferentes y en temas y circunstancias que en principio no parecen tener nada que ver:

a

b

a, b. Lacaton y Vassal, Escuela de arquitectura, Nantes, Francia, 2009

Volvimos con la misma clase de curiosidad, si bien aplicada a temas y materiales que teníamos en Europa (...) si el problema era construir una casa económica, en vez de tratar de encontrar la solución en las revistas, tratábamos de buscar materiales asequibles en supermercados, tejidos industriales, invernaderos o garajes, mezclándolos de forma diferente. ³³

³¹ *Ibidem*, pg.5-6

³² Díaz Moreno C., García Grinda E., *Placeres cotidianos, una conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal*, El Croquis 177-178, El Croquis editorial, Madrid, 2015, pg.10

³³ *Ibidem*, pg.10

En la obra de Lacaton y Vassal pueden reconocerse los principios que guían la tensión de mucha arquitectura del siglo XXI hacia una condición relativamente anónima: la observación atenta y falta de prejuicios de lo existente; el uso de materiales y técnicas comunes; el recurso a lógicas agregativas que rehúyen lo insólito y lo singular; la construcción de imágenes tranquilas. La tranquilidad de la imagen puede considerarse un aspecto clave de las estrategias del anonimato, aunque no haya una manera estándar para conseguirla. El modo propio de Lacaton y Vassal, por ejemplo, consiste en la construcción de imágenes que quizás podrían definirse neutras. Suele recurrirse al concepto de neutro para definir lo que se caracteriza precisamente por una ausencia de caracterización³⁴, lo que parece “*carente de rasgos distintivos o expresivos*.”³⁵ Así que al definir neutras las imágenes ofrecidas por proyectos como las viviendas en Saint Nazaire, o por la escuela de arquitectura en Nantes, se quiere hacer referencia justo a su aparente falta de rasgos expresivos o que puedan resultar llamativos. Sin embargo, en el contexto de la arquitectura del siglo XXI, es posible reconocer al menos otra manera para intentar conducir la imagen de un edificio hacia un estado de quietud. Esta otra manera consiste en la construcción de imágenes que podrían definirse análogas, ya que evocan, sin caer en la imitación, los edificios cercanos.

Los proyectos del estudio Sergison Bates suelen ser muy mesurados y de apariencia discreta. El mismo Stephen Bates, en una entrevista sobre las líneas más generales del trabajo del estudio, destaca la importancia que tiene, en sus planteamientos operativos, “*el diseño de fachadas cuya forma de abordar la ciudad sea la quietud*.”³⁶ La quietud se convierte así de alguna forma, en sus proyectos, en un modo de acercarse a los espacios urbanos con delicadeza, desde el silencio de imágenes cuya presencia es tan discreta como para rozar la ausencia. En muchos de los trabajos del estudio esta discreción visual se obtiene, precisamente, mediante procedimientos analógicos, esto es, mediante el diseño de arquitecturas que remiten, de forma sutil pero bien

34 Véase Barthes R., *Lo neutro*, México D.F., Siglo XXI editores, 2002, y Colmenares Vilata S., *Ni lo uno ni lo otro: posibilidad de lo neutro en arquitectura*, Tesis Doctoral leída a la E.t.s.a.m. (2015)

35 Del sitio de la R.A.E., voz *Neutro*: “(...) 1. adj. Carente de rasgos distintivos o expresivos” <http://dle.rae.es/?id=QSyD9ZF>

36 Pimlott M., *Entrevista con Stephen Bates, Jonathan Sergison and Mark Tuff*, El Croquis 187, El Croquis editorial, Madrid, 2016, pg.18

apreciable, a los edificios alrededor. Esto parece ser el caso, por ejemplo, del edificio que realizaron en Bethnal Green, en Londres, y de la casa construida en Cadaqués, en España, junto a Liebmann Villavecchia arquitectos.

El edificio en Bethnal Green es de uso mixto, acogiendo en su interior unos pisos, el estudio de un artista y una clínica de terapia. El contexto en el que se encuentra se caracteriza por la presencia de edificios que remiten directa o indirectamente al pasado industrial del barrio. Así que, con la intención de conseguir cierta fusión entre su propia intervención y el entorno, Sergison Bates diseñan un proyecto que presenta, según sus propias palabras, *“una forma ambigua, que puede leerse tanto como casa urbana que como almacén industrial.”*³⁷

a

b

a. Sergison Bates, Casa estudio en Bethnal Green, Londres, Reino Unido, 2004

b. Sergison Bates, Casa en Cadaqués, España, 2011

Parecido discurso puede hacerse para la casa que realizaron en Cadaqués. Esta se encuentra en todo otro tipo de lugar con respecto al edificio en Bethnal Green, siendo situada en un pueblo costero de Catalunya. A pesar de esto, la estrategia proyectual que le permite al edificio confundirse con su entorno no parece diferir mucho. La casa acoge en su forma y en su aspecto algunos de los rasgos más distintivos de la arquitectura del lugar, logrando así un grado de congruencia visual con los alrededores que facilita su integración.

La construcción de imágenes análogas es una estrategia que podría decirse mantener cierta cercanía conceptual con el camuflaje, ya que consiste en difuminar la figura del edificio dentro del contexto mediante alusiones a las propiedades visuales del entorno. Dentro de un ámbito urbano, esta alusión no puede darse sino recurriendo a materiales, elementos, sugerencias iconográficas que caracterizan los edificios alrededor, tal como ocurre en el caso tanto del edificio de Bethnal Green como de la casa en Cadaqués. Lejos de ser una actitud propia del solo estudio Sergison Bates, esta aproximación a lo urbano caracteriza una parte significativa de la arquitectura contemporánea. En este sentido pueden destacarse también, como casos que parecen ser particularmente relevantes, la *Newport street gallery*, de Caruso S. John, y el proyecto *Terraços de Bragança*, de Álvaro Siza .

37 <http://sergisonbates.com/en/projects/house-bethnal-green>: “The project proposes an ambiguous form that can be read both as an urban house and a simple industrial shed.” Traducción del autor

El proyecto para la *Newport street gallery*, en Londres, consiste en la transformación de una hilera de edificios en galería pública para la exposición de la colección del artista Damien Hirst.³⁸ El entorno del proyecto, tal como ocurría en el caso del edificio en Bethnal Green de Sergison Bates, manifiesta un pasado industrial no muy lejano en el tiempo. El trabajo de Caruso St.John consistió en la recuperación de los tres edificios centrales de la hilera y en la construcción de dos nuevos a cada extremo. El más grande de estos es un edificio que evoca directamente lo industrial, por su forma, por su imagen, y por el recurso a detalles constructivos como el techo en diente de sierra.

Terraços de Bragança es un complejo residencial ubicado en el barrio del Chiado, en pleno centro de Lisboa. Consiste de tres edificios, situados uno junto al otro, cuyas fachadas parecen aspirar a aquella misma quietud que Sergison Bates destacaban como la manera más oportuna, a veces, de encarar los espacios urbanos. Estas fachadas se configuran como una especie de comentario a la arquitectura histórica lisboeta. Tripartidas, se componen de un zócalo en piedra de Lioz, de una parte central revestida de azulejos y de una parte superior que sirve de elemento de coronación. Los balcones que las recorren parecen el resultado de una reinterpretación y simplificación de los que más a menudo pueden encontrarse paseando por las calles de la ciudad. En virtud de su composición y de los elementos que las componen, estas fachadas efectivamente consiguen mitigar mucho la presencia del edificio dentro del contexto, volviéndola tan discreta como para poder fácilmente no notarse.

2.3 La práctica de la participación

La renuncia a la autoría puede remitir a la realización de edificios que, aparentemente, no son muy diferentes de los más comunes; pero también puede describir, en un plan más literal, el grado de control ejercido por el arquitecto en el proceso proyectual. En este segundo sentido, renunciar a la autoría significaría considerar oportuno establecer un diálogo con la comunidad local y, a través de este diálogo, llevar a cabo el proyecto en sus diversas fases. En la arquitectura del siglo XXI

a

b

a. Caruso St.John, Newport street gallery, Londres, Reino Unido, 2015

b. Álvaro Siza, Terraços de Bragança, Lisboa, 2004

38 <https://divisare.com/projects/328422-caruso-st-john-architects-helene-binet-prudence-cuming-associates-gili-merin-newport-street-gallery>

no es nada raro encontrarse con proyectos que recurren a ambos tipos de renuncia a la autoría, consiguiendo así, de alguna forma, un anonimato de grado doble.

La involucración de la comunidad local en los distintos momentos del proyecto es una práctica que recibió su conceptualización en los años de mayor revisión crítica de las posturas operativas de la arquitectura Moderna. La obra y los escritos de personajes como Giancarlo De Carlo tuvieron, en este sentido, la mayor relevancia. Como señalado por De Carlo en *La arquitectura de la participación*³⁹, la transcripción de una conferencia por él tenida a Melbourne en 1971, la participación supone una manera de operar muy diferente, hasta opuesta, a la planteada por la arquitectura moderna.

El arquitecto moderno, capaz de diseñar soluciones para la totalidad del paisaje habitado, desde la cuchara a la ciudad, acostumbraba a elaborarlas sin establecer un diálogo con las comunidades más directamente interesadas. Los espacios del habitar diseñados por la arquitectura moderna, según comenta De Carlo, solían ser pensados para “*un hombre tipo*”⁴⁰, esto es, un modelo abstracto obtenido sometiendo a tipificación aspectos y conductas del ser humano: sus medidas, sus exigencias, su modo de moverse dentro de un espacio.

En cambio, la participación implica la abertura de un ámbito de colaboración entre arquitecto y comunidad, que puede ayudar el primero a definir con mayor precisión las cuestiones en juego en el lugar, y la segunda a tener un efectivo peso en la realización de un espacio que finalmente tendrá que habitar. La participación no pide al arquitecto renunciar a las responsabilidades que le derivan de sus competencias y de sus conocimientos específicos; no se trata de dejar que la comunidad lo haga todo quedándose a observar. Se trata más bien de adoptar una postura abierta a la escucha, con la intención de realizar trabajos que sean, en palabras de De Carlo, “*siempre menos la representación de quien los diseña y siempre más la representación de quien los utiliza*.”⁴¹ Llevado a cabo junto a personas en carne

39 De Carlo G., *L'architettura della partecipazione* (1973), Macerata, Quodlibet, 2015

40 *Ibidem*, pg.50

41 *Ibidem*, pg. 39: “ secondo me gli architetti contemporanei dovrebbero fare di tutto perché l'architettura dei prossimi anni sia sempre meno la rappresentazione di chi lo progetta e sempre più la rappresentazione di chi

y hueso que viven en un lugar determinado, el proyecto puede aspirar así a tener la concreción de lo específico, y un grado de arraigo en la realidad que suele ser negado hasta a las más refinadas abstracciones.

Elegir recurrir a prácticas participativas implica poner a un lado algunas certidumbres que en el ámbito de la profesión gozan de cierta difusión. Una de estas es que el arquitecto, siempre y en todo caso, sea capaz de elaborar el mejor proyecto posible para un lugar sin escuchar las instancias y las sugerencias de la comunidad local. Otra es que el objeto arquitectónico valga más por sus valores intrínsecos que por la cualidad y la profundidad de su interrelación con un tejido social, esto es, que valga más por sus valores objetuales que relacionales. El juicio sobre una obra de arquitectura, según De Carlo, con cierta frecuencia es independiente del juicio sobre la vida que esto permite, sobre su uso:

el juicio sobre una obra es siempre totalmente independiente desde el juicio sobre su uso. Una obra de arquitectura suele ser considerada buena, mediocre o mala en relación a otros valores, que por lo general son valores figurativos.⁴²

No se trata de renunciar a dotar el proyecto de aquellas cualidades que, tradicionalmente, son asociadas a una buena arquitectura; sino más bien de aceptar cierto grado de falta de organicidad de la forma, incluso cierto grado de banalidad de la figura, si se considera que puedan ayudar a realizar un espacio que la comunidad pueda más fácilmente sentir como suyo. En la arquitectura participada, como un proyecto interactúa con la comunidad parece ser más importante de los valores figurativos, objetuales, que puedan eventualmente reconocerse en él. En cuanto que resultado de un esfuerzo colectivo en vista de un objetivo común, el proyecto participado, a veces, logra configurarse como un bien de todos, más que como una imposición desde el exterior, adquiriendo así un destacado valor público.

lo usa” Traducción del autor

42 *Ibidem*, pg. 39: “il giudizio sull’opera è sempre del tutto indipendente dal giudizio sull’uso che se ne fa. L’opera è considerata buona, mediocre o cattiva in rapporto ad altri valori, che generalmente sono valori figurativi.” Traducción del autor

Recientemente, la participación ha vuelto al centro del debate, gracias al trabajo de arquitectos como Francis Kéré, Noero Wolff, Anna Heringer, y Alejandro Aravena, entre otros, que en muchas ocasiones para la realización de sus proyectos han querido colaborar con las comunidades locales. Como todo lo que concierne la realización del espacio arquitectónico, también la participación pide ser proyectada. Esta puede pues producirse de varias maneras; puede asumir, por ejemplo, la forma de una colaboración continua o discontinua entre arquitecto y comunidad local. En el primer caso, la cooperación empieza ya al momento de enfocar los problemas y plantear las soluciones, y sigue luego durante la construcción del proyecto, levantado junto a miembros de la comunidad. En el segundo, arquitecto y habitantes colaboran sólo en determinadas fases del proceso de proyecto.

Francis Kéré ha realizado en Gando, su pueblo natal en Burkina Faso, una serie de edificios educativos, que pueden valer como buenos ejemplos de colaboración continuada entre arquitecto y comunidad local⁴³. Kéré estableció con la gente de Gando un diálogo activo, es decir basado en la disponibilidad a la escucha por ambos lados. Así que en cierta ocasión hizo caso a las sugerencias que le llegaban de la comunidad, mientras que en otras procuró explicar y motivar sus propias propuestas cuando estas no resultaran inmediatamente comprensibles por la gente del pueblo. El primero de los edificios que Kéré realizó en Gando, y probablemente el más famoso, es la escuela primaria. Se trata de un edificio levantado por él junto a la comunidad, recurriendo a materiales locales y técnicas tradicionales, aunque mejoradas para volverse más durables. La elección de utilizar materiales y técnicas locales fue motivada por un lado por el sentido común, tratándose de la opción más económica y práctica desde un punto de vista logístico; pero también por la intención de enseñar a la comunidad a dominar unos métodos constructivos que le pudieran resultar útiles en el futuro.

a

a. Francis Kéré, Escuela primaria en Gando, Burkina Faso, 2001

Cuando se da el caso de una colaboración discontinua, las fases de identificación de las cuestiones, de la redacción del proyecto y de su construcción pueden resultar metodológicamente separadas. El arquitecto, por ejemplo, puede entablar un diálogo con la comunidad local para tener un cuadro cuanto más

43 Lepik A. (ed.), *Small scale Big change*, Nueva York, The museum of modern art, 2010, pg. 33-42

preciso posible de la situación, y luego proceder a elaborar su propia propuesta proyectual con cierto grado de autonomía.

Noero Wolff architects ha llevado a cabo de forma parecida más de un proyecto a lo largo de su carrera, como es el caso por ejemplo de las viviendas Pelip de Port Elizabeth, en África del sur⁴⁴. Pelip, que junto a la Swedish International Development Cooperation Agency comisionó el proyecto de las viviendas, es una organización sin ánimo de lucro dedicada a la mejora de la situación habitacional en Port Elizabeth. El trabajo de Noero Wolff architects consistió en la realización de un lote de 16 viviendas para familias pobres de recursos, pensado como proyecto piloto ampliable en el tiempo. Estas casas se proponían resultar accesibles a las familias desde el subsidio ofrecido por el gobierno para la ocasión, y a la vez proporcionar un modelo replicable también en otras circunstancias. Las discusiones con la comunidad sobre las características del proyecto, según comentado por el estudio, tuvieron lugar por un periodo de dos años antes de que la construcción de las viviendas empezara, con la intención de lograr así realizar un proyecto que encajara cuanto mejor con las expectativas y las esperanzas de la comunidad.

Por otra parte, puede también darse el caso de una colaboración discontinua en el sentido inverso; el arquitecto puede enfocar el proyecto autónomamente, pero luego colaborar con la comunidad local en todo lo que concierne su materialización concreta: la elección de las técnicas y de los materiales más adecuados, el propio acto constructivo.

Esto parece ser el procedimiento seguido por Anna Heringer para la realización de la escuela METI en Rudrapur, en Bangladesh⁴⁵. Se trata de un proyecto que muestra cierta cercanía metodológica con la escuela primaria construida por Francis Kéré en Gando. Como ya Kéré, también Heringer decidió trabajar, para la realización de la escuela, con materiales locales, como el bambú, y con técnicas tradicionales, como la construcción a mano de muros de tierra; como ya Kéré, ella también quiso realizar en tales técnicas todas las mejoras que resultaran oportunas. En el caso de la escuela METI, la Heringer llevó

a

b

a, b. Noero Wolff architects, Pelip housing, Cape Town, África del sur, 2010

44 <https://divisare.com/projects/173702-noero-wolff-architects-pelip-housing>

45 Lepik A. (ed.), *Small scale Big change*, Nueva York, The museum of modern art, 2010, pg. 23-32

a cabo, en particular, mejoras relativas a los cimientos, para volverlos más sólidos, y a las paredes de tierra, para hacerlas más resistentes a la humedad. La escuela fue construida por un grupo muy heterogéneo de personas, compuesto por artesanos locales, futuros alumnos y maestros de la escuela, y por un equipo proveniente de Europa, cada uno contribuyendo según sus propias competencias.

También puede identificarse una tercera manera de imaginarse un tipo de colaboración discontinua entre arquitecto y comunidad; es cuando el arquitecto decide conducir el proyecto hasta cierto punto de su construcción, realizando las partes que considere esenciales y dejando a los habitantes la tarea de acabarlo como más le parezca oportuno.

Alejandro Aravena ha diseñado, a lo largo de su carrera, más de una vivienda adoptando esta estrategia. La Quinta Monroy en Iquique, en Chile, ha sido la primera⁴⁶. Tal como en el caso de las viviendas Pelip de Noero Wollf architects, también la Quinta Monroy es dirigida a unas familias de bajos ingresos, ayudadas por el gobierno con unos subsidios destinados a facilitarles la compra de una casa. El objetivo del proyecto es pues permitir a las familias, mediante tal subsidio, comprarse una casa céntrica y razonablemente espaciosa. Para conseguirlo Aravena elabora un proyecto que prevé entregar las casas faltas de acabados, tanto en el interior como en el exterior. Esto le permite diseñar pisos grandes el doble de los que, en el contexto del mercado chileno, a la época del proyecto podían comprarse con el mismo dinero proporcionado por el subsidio. Las viviendas de la Quinta, además, son pensadas para poder ser ampliadas en el tiempo, según las necesidades de sus habitantes. Al ser responsables tanto de los acabados de las casas, como de sus eventuales ampliaciones, en la Quinta Monroy los habitantes tienen un peso muy relevante en la construcción de la propia imagen del edificio; esta resulta finalmente más determinada por las elecciones de los que viven en el edificio, que por las del arquitecto.

a

b

c

a, b. Anna Heringer, Escuela METI, Rudrapur, Bangladesh, 2007

c. Aravena / Elemental, Quinta Monroy, Iquique, Chile, 2004

A continuación se propone el análisis de cuatro casos de estudio. Se trata de la torre David en Caracas, de la Quinta Monroy, de la rehabilitación de la torre Bois Le Prêtre de Lacaton

⁴⁶ Aravena A., Jacobelli A., *Elemental, manual de vivienda incremental e diseño participativo*, Ostfilden, Hatje Cantz Verlag, 2012

y Vassal, y de la escuela primaria construida por Francis Kéré en Gando. La torre David es un híbrido involuntario entre lo diseñado y lo espontáneo, tratándose de la transformación en torre de viviendas, por parte de una comunidad de ocupantes, de un edificio de oficinas proyectado por un importante arquitecto venezolano y abandonado poco antes de que terminara la construcción. La Quinta Monroy es un experimento de hibridación entre lo formal y lo informal. La rehabilitación de la torre Boise Le Prêtre, obra de Lacaton y Vassal, es obtenida por yuxtaposición de dos edificios que manifiestan ambos cierta tendencia al anonimato: el preexistente, y la nueva intervención que le rodea y le resignifica. La escuela realizada por Kéré, en Gando, es un edificio que se configura como un ejercicio de apropiación de ciertas características del vernáculo rural, preurbano, dentro de sistema lógico formal que remite más bien a lo moderno.

Centro Financiero Confinanzas -Torre David, Caracas

3.1 La Torre David

El Centro Financiero Confinanzas en Caracas es un complejo de edificios destinados a oficinas, diseñado en 1990 por el arquitecto Enrique Gómez. La torre mayor, la que se suele llamar Torre David, con sus 45 plantas, es uno de los edificios más altos de Venezuela. Su apodo le deriva del banquero David Brillembourg, que fue quien impulsó y financió su construcción. Con toda probabilidad este edificio estaba destinado a una vida tranquila y algo rutinaria, hecha de días llenos de empleados, banqueros, financieros y noches más bien vacías. Tenía un futuro bastante previsible, que sin embargo cambió radicalmente en pocos meses. En 1993 Brillembourg murió, en 1994 Venezuela se vio afectada por una dura crisis bancaria, y el resultado fue que la construcción de la torre, a pesar de estar casi acabada, se paró ⁴⁷. Sus vicisitudes más recientes se deben a otra crisis, esta vez de las viviendas, y a la consecuente escasez de pisos para las clases más pobres. Después de más de una década de abandono, en 2007 una comunidad de un millar de familias ocuparon sus espacios. Este hecho se produjo en gran parte, según se cuenta en el libro *Torre David, Informal vertical communities*, a lo largo de pocas horas:

El 17 septiembre de 2007 un grupo de caraqueños fue desalojado desde una casa ocupada en La Candelaria; buscando reparo, se dirigieron hacia la Torre David. El mismo día muchas personas de los barrios de Caracas empezaron a recibir llamadas telefónicas y mensajes por parte de ocupantes de profesión, que les instaban a ir a ocupar la Torre David. La palabra se difundió rápidamente hasta la noche en que, bajo una fuerte lluvia, un gran número de familias apareció a la entrada del complejo. Las dos guardias echaron una mirada a todos estos hombre y mujeres mojados por la lluvia, bajaron las armas y abrieron las puertas. Así empezó la actual ocupación de la Torre David ⁴⁸.

47 Urban Think Tank, *Torre David, Informal vertical communities*, Zúrich, Lars Muller Publishers, 2012, pgg.79-89

48 *Ibidem*, pg.99. "On September 17, 2007 , a group of caraqueños was evicted from a squat in La Candelaria; searching for shelter, they turned their gaze toward Torre david. That same day people in the barrios of Caracas began receiving cell phone calls and text messages from "professional"

La torre dentro de su contexto urbano; detalle de fachada

Esta ocupación en principio tenía que ser provisional, pero de hecho fue bastante duradera. Las familias no se limitaron a tomar posesión de los espacios vacíos de la torre sin más, sino que con el tiempo transformaron esta estructura ruinoso y medio desmantelada en una torre residencial dotada de varios lugares de carácter público: una especie de *Unité de Habitation* espontánea. Construyeron los muros necesarios para conseguir, en todas las plantas, una veintena de pisos. Consiguieron conectarse, de forma provisional pero eficaz, a la luz y al agua. Sacaron provecho de algunas faltas del edificio: la torre del ascensor, que se había quedado vacía, se utilizó como patio de ventilación e iluminación. Por toda la altura de la torre colocaron una red de tiendas, talleres, espacios para el deporte – hasta una iglesia y un restaurante. En resumen, sometieron la torre a una metamorfosis bien notable e inesperada: de edificio para oficinas a barrio vertical. Esto se acabó entre los últimos meses de 2014 y mayo de 2015, cuando el gobierno por fin desalojó la torre y llevó sus habitantes a unas viviendas en la periferia de la ciudad ⁴⁹. La Torre David ha sido, a lo largo de un tiempo, objeto de análisis por parte de Urban Think Tank, un grupo de arquitectos que se dedica tanto al proyecto como al observación de fenómenos urbanos. Uno de sus trabajos, el Metro cable en Caracas, estaba entre los ejemplos propuestos en *Small Scale Big Change*.

Urban Think Tank ha documentado sus estudios sobre la torre con varios medios, entre ellos el libro *Torre David, Informal vertical communities* que se citaba antes. En ese texto, además de describir las transformaciones del edificio, el estudio proponía unas ideas para volverlo más vivible. Pero sobretodo expuso sus investigaciones en la Bienal de Venecia de 2012, comisariada por David Chipperfield, con una instalación que le valió el premio *Leone d'oro* como mejor proyecto de la Bienal. Antes del premio, y todavía más después, la instalación causó mu-

squatters, urging them to converge and occupy Torre david. Like a grapevine, the word grew tentacles and spread until that evening when, in heavy rain, a large number of families appeared at the entrance to the complex. The two guards on duty took one look at the mass of drenched humanity, turned over their arms, and opened the gates. Thus began the current occupation of Torre David.” Traducción del autor

49 Véase El País: http://internacional.elpais.com/internacional/2014/07/26/actualidad/1406405169_994708.html. y también el comunicado de Urban Think Tank sobre el desalojo: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/624383/urban-think-tank-emite-comunicado-sobre-el-desalojo-de-la-to->

chas polémicas, según cuentan los mismos arquitectos⁵⁰. Hubo quien les acusaba de proporcionar una imagen equivocada de la arquitectura venezolana, quien de simpatizar por una operación ilegal. Por esto después y en más de una ocasión sintieron la necesidad de aclarar la naturaleza no política sino disciplinar de su trabajo:

la instalación y sus creadores evitan tomar una posición política, considerando que la Torre David no representa la arquitectura venezolana sino un experimento de hibridación entre lo formal y lo informal, y un momento crítico en el fenómeno global de la vivienda informal.⁵¹

Lo cierto es que al comentar la Torre David se corre el riesgo de caer en dos retóricas iguales y contrarias, que estaría bien intentar evitar. La primera es precisamente la de quien insiste sobre la naturaleza ilegal de todo el proceso – como si de verdad esto le quitara el interés que puede tener en términos arquitectónicos y urbanos. La otra es la de quien estetiza la miseria y considera la torre y su historia un modelo futurible. Si se puede considerar cierto que el futuro más deseable no reside en la autoconstrucción y en la anarquía urbana, es igual de cierto que una sociedad que funciona no produce centenares de familias lo bastante desesperadas como para buscar refugio en una ruina. Más allá de todo esto, no cabe duda que la torre permite consideraciones estrictamente arquitectónicas del máximo interés. En primer lugar, permite registrar, prácticamente en directo, un proceso que está en el origen de la ciudad misma y de cualquier asentamiento artificial: la domesticación de un territorio hostil y su modificación en aras de la vida humana. Con la diferencia de que en este caso la tierra salvaje es una arquitectura: pero las operaciones para apoderarse de ella tienen la misma urgencia, requieren la misma inteligencia espacial, que en cualquier otro caso. Además, es un caso que deja vincular fácilmente a las reflexiones que en arquitectura se han hecho sobre la relación entre forma y función. Aldo Rossi, en

50 <https://divisare.com/projects/209495-urban-think-tank-iwan-baan-torre-david-gran-horizonte>

51 *Ibidem*: “It, and its creators, avoid taking political sides, arguing that Torre David represents not Venezuelan architecture but rather an experiment in informal – formal hybridity and a critical moment in the global phenomenon of informal living.” Traducción del autor

Tres pisos de la Torre David

*La arquitectura de la ciudad*⁵², defendía cierta independencia de la primera respecto a la segunda, contra aquella tendencia, que él llamaba *funcionalismo ingenuo*, que las imaginaba asociadas directamente e indisolublemente. Y recordaba como en la historia de la ciudad lo normal es que edificios pensados en vista de un cierto objetivo se encuentren de repente cumpliendo uno totalmente diferente. Proponía entre los ejemplos los anfiteatros de Nîmes y Arlés, que en cierto momento de su historia se transformaron en pequeñas ciudades, tal como ocurrió en el caso del Centro Confinanzas. De hecho, la manera en que Rossi describe rápidamente los acontecimientos de los anfiteatros vale casi palabra por palabra para la Torre David – sólo hace falta sustituir la palabra *anfiteatro* por la palabra *torre*:

El anfiteatro tiene una forma y una función precisas e inequívocas. No está pensado como un contenedor indiferente, sino que está muy detallado en sus estructuras, su arquitectura y su forma. Sin embargo, una vicisitud externa, uno de los momentos más dramáticos de la historia de la humanidad, transformó su función, y el anfiteatro se convirtió en una ciudad.⁵³

Si se considera la Torre desde el punto de vista de la autoría resulta que es particularmente ambigua. En el periodo que va de 2007 hasta su desalojo no queda claro si Enrique Gómez se pueda considerar todavía su autor, o si la Torre no sea más bien el resultado de un trabajo colectivo, una construcción anónima como las que componen cualquier asentamiento informal. El objeto diseñado por el arquitecto, en este caso a su pesar o por lo menos sin que él lo prevea, se convierte en poco más que un soporte neutro y abierto potencialmente a varias modificaciones. La comunidad se ocupa de volver efectivas algunas en lugar de otras. David Chipperfield en una entrevista dijo que lo que más le fascina de la torre es que se trata al mismo tiempo de un fracaso y de un éxito. Es un fracaso, como todo edificio que no se logra llevar a cabo y concluir. Es un éxito, por la manera en que las familias con paciencia la vuelven habitable:

Es una especie de extraordinario testimonio de fracaso y éxito a la vez, el fracaso del edificio originario o el fra-

52 Rossi A., *La arquitectura de la ciudad* (1966), Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2015

53 *Ibidem*, pg.93

Una tienda, una iglesia y uno de los patios comunes de la torre

caso de la sociedad a la hora de acabarlo y por otra parte el éxito de la humanidad que le encuentra un sentido a todo esto.⁵⁴

El problema surge al enterarse de que entre las dos cosas hay una relación de causa y efecto. Es sólo porque el edificio después de años de abandono se queda reducido a una estructura algo anodina que puede tener lugar el despliegue de las estrategias para adaptarlo, para el reciclaje de sus interiores.

Sobre la Torre David se puede opinar cualquier cosa, pero es un hecho que se trata de un edificio que tiene un valor simbólico muy fuerte, quizás también por el nombre, que tiene un aire algo bíblico. Porque compromete por años una comunidad a trabajar en vista de un objetivo común; por la capacidad del edificio de ser espejo y síntesis de dicha comunidad, se le podría considerar, de forma algo polémica, la versión laica y pos–posmoderna de una catedral. O, quizás de forma más oportuna, de la torre de Babel: otro edificio inacabado, y cuya historia se concluye análogamente con la dispersión de los pueblos de la torre en el territorio circundante. Y además: un suburbio vertical en el medio de una gran capital, que ocupa el sitio de un centro financiero, y surgido por el cruce de una crisis bancaria y de otra vinculada a las viviendas: difícilmente se podría resumir el siglo XXI de forma más precisa, más apropiada, más sintética.

54 Desde *Biennale d'architettura 2012 - David Chipperfield (interview)*, entrevista colgada en *La Biennale de Venezia Channel*: "It's a sort of extraordinary testament of failure and success in a way, the failure of the original building or the failure of the society to deliver this, and on other hand the success of humanity to somehow make sense of this." Traducción del autor

Elemental, Quinta Monroy, Iquique, Chile, 2004

3.2 La Quinta Montoy

La Quinta de Monroy es el primer proyecto de Elemental, el *do tank* cofundado por el arquitecto chileno Alejandro Aravena. Se trata de un grupo de casas de vivienda social construidas entre 2001 y 2004 en Iquique, una ciudad chilena del desierto de Atacama. El proyecto se pensó para albergar de manera estable a un centenar de familias que, en los años anteriores, habían ocupado ilegalmente el actual terreno de la Quinta⁵⁵. Hay dos datos que, más que los demás, orientan el proyecto hacia su forma final. El gobierno chileno, que de la Quinta fue promotor, había puesto a disposición de cada familia una subvención de 7500 \$ para financiarse la compra de la casa. Con este presupuesto, explica Aravena, en Chile se puede acceder como mucho a un piso de 30 m². Son pocos, y menos de la mitad de los 70 m² que él se plantea como objetivo mínimo. El otro dato, que en línea de principio también es una oportunidad, es la posición relativamente céntrica del solar. Precisamente por las ventajas derivadas de su posición, el solar era mucho más caro de cuanto, en una operación de vivienda social, se suele pagar por el precio del terreno: hasta el triple, según los cálculos de Aravena:

Esta cercanía a los centros neurálgicos de la ciudad se reflejaba en el valor del terreno (30 dólares por metro cuadrado), aproximadamente el triple de cuanto el programa de vivienda social suele poder pagar.⁵⁶

Estos datos, cruzados con las intenciones más generales de Elemental a la hora de abordar la vivienda social, explican las estrategias de proyecto casi por sí solos. Estas estrategias se cuentan de forma muy clara en *Elemental: manual de vivienda incremental*⁵⁷, un texto escrito por Aravena junto a Andrés Jacobelli. Se trata de evitar las dos soluciones que más a menudo se aplican para reducir los costes de la vivienda social: construir

55 Aravena A., *Quinta Monroy - Elemental*, Casabella 742, marzo 2006, pg.84

56 *Ibidem*, pg.84: “Questa vicinanza ai centri nevralgici cittadini si rifletteva di fatto nel valore del terreno (30 dollari per metro quadro), circa il triplo di quanto il programma per l’edilizia sociale può pagare normalmente” Traducción del autor

57 Aravena A., Jacobelli A., *Elemental, manual de vivienda incremental e diseño participativo*, Ostfilden, Hatje Cantz Verlag, 2012

Quinta Monroy, fachadas en dos distintas fases de desarrollo

lejos del centro, donde los suelos están más baratos, o minimizar el espacio de los pisos. Ni la decisión de achicar las casas ni la de alejarlas están faltas de consecuencias:

Frente a la escasez de tamaño, las familias reaccionan ampliando sus viviendas como pueden, en general a pesar de los diseños y no gracias a ellos, con los consiguientes riesgos estructurales, de deterioro urbano y hacinamiento general. Frente a la lejanía, no hay mucho que las familias puedan hacer.⁵⁸

Esto sin considerar que las estrategias del achicar y del alejar, que en sí son perfectamente racionales, tienen un efecto todavía más negativo, que Aravena aquí no cita pero que parece tener bien claro. La vida de la personas se vincula, más de cuanto ocurra ya naturalmente, a los recursos económicos: cuanto menores estos, tanto más incómoda la cotidianidad. La forma de la ciudad contemporánea va así pareciéndose siempre más a una pirámide social aplastada al suelo: en el centro, en correspondencia del escalón más alto, quien tiene más medios; y luego, alejándose, las clases más pobres.

Elemental se pregunta pues si es posible construir casas populares que sean espaciosas y céntricas, además de baratas. En estas circunstancias, resulta totalmente lógica su elección de recurrir a menudo al modelo de la edificación incremental. Con tal nombre se indica una manera de gestionar el proceso de diseño y construcción de las casas por el que estas se entregan sólo parcialmente acabadas. Se prevé su futura expansión en lugares predispuestos por el proyecto, que correría, si se diera el caso, a cargo del habitante. Esto permite bajar considerablemente el precio de los pisos. El principio consiste, en resumen, en entregar en lugar de una casa pequeña *“la mitad de una casa buena”*:

Lo que hicimos en Elemental fue sustituir una lógica reduccionista (achicar) por un principio de síntesis. Dijimos: si el dinero no alcanza para más de 40 metros cuadrados, ¿por qué no consideramos que en vez de una casa chica, éstos pueden ser vistos como la mitad de una casa buena? Cuando el problema se reformula mirando a los 40 metros cuadrados como la mitad de una casa buena, en vez de una casa chica, la pregunta

⁵⁸ *Ibidem*, pg.14

El patio común en dos fases distintas de desarrollo

clave es: ¿qué mitad hacemos? Nos pareció que lo más eficiente era hacer aquella mitad de una casa que una familia nunca va a poder lograr por cuenta propia.⁵⁹

El modelo incremental no es, ni mucho menos, una invención de Elemental; se trata de una práctica que remonta al menos a finales de los años 60⁶⁰. Lo que sí Aravena reivindica como innovación aportada por su estudio es el intento de diseñar la incrementalidad, esto es, de crear a través del proyecto las condiciones para que la ampliación sea simple, segura y controlable desde el punto de vista de la calidad urbana:

La idea de vivienda progresiva o incremental no es nueva; se planteó a fines de los años sesenta. ¿Qué es lo nuevo entonces? Entender que lo incremental no es simplemente dejar una construcción inacabada y esperar que cada individuo la complete. La incrementalidad debe ser diseñada. Siguiendo el sentido común y la ley del mínimo esfuerzo, hay que anticipar en la forma inicial esa segunda mitad que le permitirá a cada familia alcanzar el estándar de clase media. En Elemental identificamos un conjunto de condiciones de diseño que se hacen cargo de la incrementalidad.⁶¹

Para el diseño de la Quinta Monroy Elemental emplea precisamente el modelo incremental. Las casas entregadas son de alrededor de 30 m² – lo que la subvención permitía adquirir – pero una vez ampliadas pueden llegar hasta 70 m². Para reducir ulteriormente el precio, se entregan además sin acabados: los revocos interiores y exteriores, la pavimentación, también corren a cargo de los habitantes.

La Quinta se compone del ensamblaje de diferentes series modulares, cada una hecha por dos pisos en la planta baja y tres dúplex en las plantas superiores. El módulo es un espacio de tres por seis metros, de dos metros y medio de alto: en el momento de la entrega la planta baja se compone, en sus extremidades, de dos módulos cerrados – dos cuadrados de seis por seis metros – distanciadas por dos módulos abiertos separados por un tabique. Los cuadrados de 36 m² son los pisos entregados, el

⁵⁹ *Ibidem*, pg.17

⁶⁰ *Ibidem*, pg.18

⁶¹ *Ibidem*, pg.18

Desde arriba: Planta de conjunto, planta baja, primera planta (duplex), sección longitudinal

vacío adyacente (18 m²) es el espacio de la eventual expansión. Otro espacio donde se prevé que pueda haber expansión es la parte posterior de la casa; también en este caso, es un espacio de 18 m², que transformaría el cuadrado de planta en un rectángulo de seis metros por nueve. En las plantas superiores se alternan tres torres de tres por seis metros, de cinco metros de altura, y tres espacios vacíos del mismo tamaño. Análogamente a lo que ocurre en la planta baja, estos vacíos son los lugares previstos para la expansión de los dúplex.

Otra lectura posible de la articulación modular de la Quinta es que las series sean dos, idénticas en la planta baja - un cuadrado y un módulo vacío - y diferentes en las plantas superiores - dos torres con un vacío intermedio en un caso, una torre céntrica en el otro. Estas series se disponen en el solar formando cuatro grandes patios interiores, pensados como espacios de posibles interacciones sociales. Desde un punto de vista formal la Quinta tal vez se podría definir, recurriendo a una reflexión de Stan Allen⁶², como un campo: una configuración abierta obtenida ensamblando partes análogas a partir de relaciones prefijadas. Abierta significa que es posible pensar de modificarla (ampliarla, reducirla), sin que la lógica de la forma se vea afectada. Según Aravena, las ampliaciones espontáneas a menudo ocurren a pesar del diseño, y no gracias a éste, con todas las consecuencias que esto conlleva en términos de deterioro de la ciudad. En Iquique busca una forma de evitarlo. Da a los habitantes la máxima libertad, también de modificar las fachadas, por lo tanto la imagen urbana, pero intentando conseguir que la estructura formal se quede clara y legible también después de todos los cambios y las expansiones:

Los “poros”, o sea los espacios destinados a las ampliaciones, están delimitados por estructuras sólidas, y están dispuestos en modo de resultar bastante grandes para cumplir con el estándar de un cuarto de tamaño aceptable, pero bastante pequeños como para permitir ampliaciones constructivamente simples, basadas en tecnologías pobres. (...) En nuestro caso, la uniformidad y la reiteración son la única manera de garantizar un soporte adecuado el escenario incierto de las am-

62 Allen S., *Desde el objeto al campo*, en Abalos I., *Naturaleza y arteificio*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009

El interior de un piso a la entrega y después de la modificación de un residente

En este sentido la Quinta Monroy es un híbrido entre lo formal y lo informal. La forma es lo que se esconde detrás de la imagen, un sistema de vínculos lógicos capaces de ejercer un control sobre el futuro del edificio. Lo informal es la vida en su ocurrir y las trazas que deja sobre el cuerpo de la arquitectura. No queda claro cuál de estas dos almas, aquí, finalmente prevalezca.

La Quinta se puede leer en paralelo con la Torre David: la relación entre el objeto arquitectónico y la comunidad que lo vive es análoga, con la diferencia relevante de que en este caso es voluntaria y proyectada. El arquitecto decide salir de escena en un momento intermedio del proceso de conformación del objeto; este parece no alcanzar nunca un estado de plenitud formal que pueda considerarse definitivo, estable: es una obra abierta, al fin y al cabo. Elemental, como se decía, ha diseñado la vivienda social incremental en varias ocasiones. A veces lo hizo recurriendo a estrategias prácticamente idénticas a las aplicadas en Iquique.

Las viviendas construidas en Monterrey, en México, son poco más que una variación sobre el tema ya propuesto en la Quinta Monroy. Otras veces el enfoque difiere de forma sustancial y el espacio para el informal se reduce al mínimo. Las viviendas en Lo Borrochea por ejemplo son perfectamente definidas en su volumetría exterior, en su acabado, en su imagen urbana: la expansión sólo es posible en el interior de las casas. Un caso muy interesante son las viviendas Villaverde, donde el principio que informa el proyecto es casi el mismo que en Iquique. Se trata de casas de dos plantas, donde una mitad construida se alterna a un espacio vacío donde se prevé que los pisos se podrán expandir, tal como pasa en los dúplex de la Quinta. Sin embargo aquí la parte entregada está cuidada también en los acabados exteriores, que entonces no están abiertos a modificaciones por

63 Aravena A., *Quinta Monroy - Elemental*, Casabella 742, marzo 2006, pg.86: "I 'pori', ovvero gli spazi destinati agli ampliamenti, sono stati delimitati da strutture solide e disposti in modo tale da essere grandi a sufficienza da rientrare nello standard di una stanza di dimensioni regolari, ma abbastanza piccoli da permettere accrescimenti costruttivamente semplici, basati su tecnologie povere. (...) Nel nostro caso, l'uniformità e la reiterazione possono essere l'unica maniera di garantire un supporto adeguato per lo scenario incerto degli ampliamenti futuri." Traducción del autor

El interior de un piso a la entrega y después de la modificación de un residente

parte de los habitantes. El resultado es que, después de producirse la expansión, las casas parecen perfectamente bipartidas: como si el objeto respondiera a un eje de asimetría bien raro, en un lado del cual hay la casa según el arquitecto y en el otro la casa según el habitante. Formal e informal, que en Iquique se fundían, hasta el punto de que no se podía decir dónde empezara lo uno y acabara lo otro, aquí están simplemente yuxtapuestos.

La obra de Elemental puede valer también como ejemplo de la predisposición contemporánea hacia el estudio del paisaje existente, de lo banal, de lo cotidiano, para recurrir a la terminología de Walker⁶⁴. Hay unas páginas de *Elemental: manual de vivienda incremental*, dedicadas al análisis de viviendas sociales chilenas muy ordinarias y faltas de toda veleidad arquitectónica. Estas se tratan como normales casos estudio, de los cuales apuntarse las cualidades y sobre todo los errores para evitar cometerlos. En particular se describen tres viviendas realizadas en Tierras de Maipú, en Puente Alto, en Cordillera de la Reina⁶⁵. Hay que subrayar la atención otorgada a los aspectos más prosaicos de la arquitectura, que en las consideraciones de Aravena pasan en primer plano. Hay una relación directa, además, entre los errores encontrados y las soluciones empleadas en sus viviendas sociales.

En las casas en Tierras de Maipú las casas se pueden ampliar sólo en el patio. Entonces a la hora de ampliarlas a los habitantes les tocará construir tres muros, un techo y el pavimento: prácticamente un edificio entero. Hay una distancia de 3,30 metros entre las diferentes casas. En Chile el tamaño estándar de los elementos prefabricados es de 3 m. Si se pensara pues a una ampliación que usara el muro de la casa próxima como tabique, habría que comprar y cortar vigas bastante más largas de lo necesario. En las viviendas en Puente Alto la buhardilla es demasiado baja – se puede por lo tanto prever que las familias querrán ampliar la casa en altura rehaciendo el techo. En la planta baja el baño y el cuarto de estar se disponen ha-

64 Walker E., *Lo ordinario*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010, pg. 7: “lo ordinario (...) (es) el denominador común de una serie de nociones que tienen relación con la apropiación y la instrumentalización de las condiciones existentes: lo banal, lo cotidiano, lo hallado, lo popular, el paisaje existente”

65 Aravena A., Jacobelli A., *Elemental, manual de vivienda incremental e diseño participativo*, Ostfilden, Hatje Cantz Verlag, 2012, pgg.68-79

Desde arriba: Viviendas Villaverde, Consituición, Chile, 2013, y Viviendas en Monterrey, México, 2009

cia la calle, en la parte menos íntima de la casa. Es previsible que algunas familias intenten mover estos cuartos a otro sitio. En las viviendas en Cordillera de la Reina se acumulan todos los errores posibles. Permiten sólo una expansión lateral en el patio, la distancia entre las casas está mal medida, hay graves defectos en la distribución de los espacios, la fachada urbana está definida de manera confusa. De todas estas consideraciones Aravena intenta sacar el máximo provecho, proponiéndose evitar incurrir, en sus proyectos, en estos mismo errores, que pueden finalmente volver poco efectiva la adopción del modelo incremental.

Lacaton y Vassal, Torre Bois le Prêtre, Paris, 2011

3.3 La Torre Bois Le Prêtre

La Torre Bois Le Prêtre es un edificio residencial que se encuentra en el homónimo boulevard en la periferia norte de París. Construida por el arquitecto Raymond Lopez en los años 60⁶⁶, a lo largo de sus cincuenta años de vida tuvo que enfrentarse a dos metamorfosis. La primera en la década de los 80, cuando fue sometida a obras de manutención que modificaron su aspecto de forma sustancial. Para mejorar el comportamiento térmico, la fachada originaria fue alterada cerrando las *loggias* de los pisos y sustituyendo todos los cerramientos opacos:

Una primera rehabilitación del edificio, realizada en la década de 1980, se limitó al exterior, incorporando a la fachada paneles de revestimiento aislante, lo que conllevó el que se cerraran las *loggias* y se redujeran los tamaños de las ventanas, en detrimento de la iluminación natural de los espacios interiores y las vistas hacia el exterior. La planta baja abierta, originalmente sobre *pilotis*, se cerró - convirtiendo el acceso en un espacio sombrío frente a los ascensores.⁶⁷

En 2005 el Opac, un ente estatal que se ocupa de viviendas, convocó un concurso para la recualificación de la torre, ganado por Druot Lacaton y Vassal. Su proyecto, realizado en 2011, es la segunda metamorfosis⁶⁸. Esta, a pesar de ser radical – de hecho bastante más que la primera - se obtiene a través de pocas acciones, aparentemente mínimas, que se dejan contar en el espacio de pocas líneas. Una parte del proyecto afecta los espacios comunes. En el vestíbulo de ingreso se lleva a cabo la repavimentación y la conexión de la cota interior con la exterior. En esta misma planta además se encuentra sitio para colocar unas salas para actividades comunitarias. Para hacer más cómodo el acceso a los pisos, se añaden dos ascensores en los extremos del pasillo común. A la planta del sótano con sus trasteros se le rediseña por completo. Pero la parte más importante del trabajo, la que es más responsable de la recuperación

a

b

a. La torre en su configuración original, obra de Raymond Lopez

b. La torre después de su primera modificación, 1990

66 Lacaton y Vassal, *Transformación de la Torre Le Prêtre*, El Croquis 177-178, Lacaton y Vassal, Madrid, El Croquis editorial, 2015, pg.222.

67 *Ibidem*, pg.222

68 Lepik A., *Transformation of Tour Bois Le Prêtre*, en Lepik A.(ed.), *Small scale Big change*, The museum of modern art, New York, 2010, ppg.103-104

Torre Bois le Prêtre, vistas del exterior

de la torre, es la que concierne al borde. Las fachadas principales, esto es, las dos más largas, se ven sustituidas por unos volúmenes transparentes tan altos como el edificio y profundos alrededor de tres metros. Estos volúmenes se componen por la repetición en altura de dos espacios: un balcón y un cuarto acristalado que sirve como filtro entre el exterior y la parte más interior de la casa. Druot, Lacaton y Vassal llaman a este cuarto *jardín de invierno*. A dos columnas de pisos, además, se le añade otro cuarto en correspondencia de los lados cortos de la torre. A través de estos simples pasos se obtienen más resultados a la vez. El primero es que la imagen del edificio cambia totalmente. Esto no es ningún detalle, considerando que su aspecto algo descuidado era una de las razones que había llevado las autoridades a plantearse su demolición. El tamaño de todos los pisos aumenta gracias a la agregación de dos o más cuartos. La sustitución de una fachada opaca con una transparente vuelve las casas mucho más luminosas y abiertas a la observación del panorama de París. La interposición entre el exterior y el interior de un espacio intermedio, el jardín de invierno, garantiza un mejor rendimiento térmico de todo el edificio. Además, ya que este volumen está hecho de elementos prefabricados, su construcción es rápida: esto permite a los inquilinos no abandonar sus pisos durante las obras⁶⁹.

La torre, dentro del trabajo de Druot, Lacaton y Vassal, no es un episodio aislado e improvisado. Es su primera ocasión de concretar en un edificio unas ideas sobre la recuperación de las viviendas colectivas Modernas que llevaban años desarrollando. En *Plus*, una publicación de 2007 editada por ellos, todas estas ideas están presentadas de manera muy ordenada y lineal⁷⁰. El discurso fluye de los aspectos más generales a los más específicos, hasta proponer unas hipótesis de intervención. En la introducción Ilka y Andreas Ruby sugieren un paralelismo entre la arquitectura Moderna y la de Druot, Lacaton y Vassal. En los dos capítulos siguientes se enseñan sus opiniones sobre la recualificación de la vivienda social, sobre la construida en los años 60 y 70 en las periferias de las grandes ciudades. El tercer capítulo es un catálogo de estrategias de proyecto pensadas para ser aplicables en los casos más dispares. Finalmente en los

69 Lacaton y Vassal, *Transformación de la Torre Le Prêtre*, El Croquis 177-178, *Lacaton y Vassal*, Madrid, El Croquis editorial, 2015, pg. 230

70 Druot F., Lacaton A., Vassal J.P., *Plus, la vivienda colectiva territorio de excepción*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007

Desde arriba: esquema de los trabajos de fachada; planta de los pisos pares; sección de la torre antes y después la recualificación

últimos capítulos hay unos casos de estudio: la torre Bois Le Prêtre, que cuando se publicó el libro no estaba todavía construida, es una de ellos. *Plus* es la descripción de un método de trabajo muy preciso, cuya premisa conceptual está expresada ya en la primera frase del primer capítulo:

no derribar nunca, no restar ni remplazar nunca, sino añadir, transformar y utilizar siempre .⁷¹

Ese tajante rechazo a la *tabula rasa* como postura hacia lo real caracteriza a Lacaton y Vassal tanto cuando trabajan junto a Frédéric Druot como cuando trabajan solos. Mucho más espontánea le sale la actitud diametralmente opuesta, de reciclaje, por así decirlo, del paisaje existente. Cuando algún fragmento del mundo habitado parezca quebrado o seriamente dañado se preocupan de arreglarlo, más que sustituirlo. Hay muy buenos motivos para razonar así, de orden económico, práctico, tal vez ético. En el caso de las viviendas colectivas Modernas este enfoque está todavía más justificado por los atributos intrínsecos de los edificios. Se trata de construcciones donde la solidez estructural se une a la marcada elasticidad de la forma. Tan sólo actuando sobre los tabiques se pueden someter a mutaciones muy profundas, capaces de sacar a la luz todas sus cualidades latentes: la predisposición a la transparencia, a la luminosidad, a la espaciosidad. Siempre que se enfrentan con viviendas Modernas, el trabajo de Druot, Lacaton y Vassal consiste esencialmente en volver efectivas estas potencialidades:

Cuando observamos esos bloques y torres contruidos en los años sesenta en los suburbios, vimos sus posibilidades y no sus condiciones negativas. Vimos la capacidad del espacio para ser transformado (...) No es fácil convencer del potencial de esa transformación porque desde una perspectiva lejana cualquiera puede pensar que son sencillamente feas y que es imposible reconvertirlas en algo distinto (...) Lo que pensamos en aquel momento fue que debería haber otra solución distinta a tener que demolerlos.⁷²

⁷¹ *Ibidem*, pg.28

⁷² Díaz Moreno C. y García Grinda E., *Placeres cotidianos, una conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal*, El Croquis 177-178, Lacaton y Vassal, Madrid, El Croquis editorial, 2015, pg. 14

La torre, ingreso y detalle de fachada

Esto viene de la mano de sus propias ideas sobre lo que define la cualidad de la vida doméstica. En *Plus* y en otras ocasiones explican que su intención, al diseñar casas, es conseguir interiores lujosos⁷³. Y el lujo no consiste, según ellos, en el coste o la rareza de los materiales empleados. Más bien en la posibilidad de disponer de espacios mucho más amplios y soleados de los que, por lo general, son asequibles a partir del mismo presupuesto:

Todavía más lujoso es una hermosa frase. Significa muchas cosas a la vez: todavía más inesperado, todavía más espacioso, más soleado, más generoso, más sencillo, más económico. Doblar la superficie de las viviendas es un tema recurrente en nuestra búsqueda del lujo.⁷⁴

Es una manera de entender el habitar que recuerda de cerca Le Corbusier y su teoría de los *placeres esenciales* de la naturaleza humana: el sol, el espacio, el verde⁷⁵. No es pues de extrañar que a menudo Lacaton y Vassal expliquen el lujo precisamente a partir de ciertos rasgos de la arquitectura Moderna:

Creemos en lo que la arquitectura moderna aporta en términos de calidad de vida, a la clase de relaciones que establece con el paisaje, las vistas, a la cantidad de espacio y libertad de uso y movimiento que conlleva. Todo eso para nosotros está totalmente relacionado con el lujo.⁷⁶

Coherentemente con sus intenciones, en sus trabajos sobre viviendas existentes se pueden distinguir dos momentos proyectuales: el rediseño de las fachadas y la adición de espacios nuevos. Sin embargo, tal como se vio a propósito de la Torre Bois Le Prêtre, sería tal vez más correcto decir que se trata de un único momento que se puede llamar de dos formas diferentes. La elección de *Plus* como título del libro hace referencia precisamente a la adición como estrategia y al aumento de luz

73 Druot F., Lacaton A., Vassal J.P., *Plus, la vivienda colectiva territorio de excepción*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007, pg.40

74 *Ibidem*, pg.42

75 Le Corbusier, *Cómo concebir el urbanismo* (1946), Buenos Aires, Ediciones infinito, 2013

76 Díaz Moreno C. y García Grinda E., *Placeres cotidianos, una conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal*, El Croquis 177-178, Lacaton y Vassal, Madrid, El Croquis editorial, 2015, pg.16

Una terraza y un jardín de invierno de la torre

y tamaño así obtenido.

Detrás de la imagen unitaria de la torre se esconde una manera fragmentaria de articular el proceso de proyecto, que empieza por las partes y los detalles más pequeños. Sería difícil reconocer este modo de proceder si no fuera enseñado con toda la evidencia necesaria en el tercer capítulo del libro. Allí se toma en consideración una torre-tipo, dividiéndola en dos partes: los ámbitos de la residencia, los espacios comunes. A estos dos ámbitos también se les divide en partes más pequeñas. En el caso de los ámbitos residenciales: los apartamentos, los dormitorios, los cuartos de baño, las salas de estar, la cocina. En el caso de los espacios comunes: los rellanos, las escaleras, los servicios, el vestíbulo del edificio. Para cada una de estas células mínimas del habitar Druot, Lacaton y Vassal proponen un abanico de estrategias posibles, todas sin embargo vinculadas al principio del aumento de la espaciosidad, la luminosidad, la relación con el exterior⁷⁷. Esta actitud, analítica en el proceso y sintética en el resultado, les permite proyectar a partir de la escala humana, cuidando aquellos pequeños aspectos que influyen más directamente lo cotidiano. También es una manera de tratar el edificio no como un objeto aislado y de valor autónomo sino como un instrumento capaz de orientar la vida hacia direcciones mejores: más agradables, más acogedoras.

(...) es una forma de hacer pasar la arquitectura a un segundo plano. El edificio en sí mismo no es lo verdaderamente importante sino lo que éste produce en términos de calidad de vida, condiciones y relaciones.⁷⁸

Druot, Lacaton y Vassal han recurrido al método descrito en *Plus* en otras ocasiones y con resultados muy parecidos a la Torre Bois Le Prêtre: en 2014, recuperando una torre residencial de los 70 en Saint Nazaire; en 2016, transformando unos grandes bloques de vivienda de los 60 en Bordeaux. La repetición, por otra parte, no parece ser algo que les preocupe particularmente, todo lo contrario. A estos arquitectos, más que inventar cosas nuevas, les interesa desarrollar pocas ideas

⁷⁷ Druot F., Lacaton A., Vassal J.P., *Plus, la vivienda colectiva territorio de excepción*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007, pgg.96-123

⁷⁸ Díaz Moreno C., García Grinda E., *Placeres cotidianos, una conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal*, El Croquis 177-178, Lacaton y Vassal, Madrid, El Croquis editorial, 2015, pg.30

El interior de tres de los pisos

sensatas y hacerlas funcionar. Se repiten a menudo, por ejemplo, en el empleo de estrategias. La yuxtaposición es un tema evidente en todos sus trabajos de recualificación de viviendas, pero lo es todavía más en un proyecto totalmente diferente: el museo Frac, en Dunquerque (2013). Se repiten en la manera de acercarse a la preexistencia. La gran atención prestada a las cosas tal como son, no importa cuán humildes u ordinarias, es manifiesta en el (no) proyecto por la Place León Aucoc en Bordeaux (1996), que proponen dejar intacta, sin aplicarle ninguna modificación ⁷⁹. Se repiten en las soluciones técnico-constructivas – vuelve a menudo la prefabricación, como vuelven unos materiales que caracterizan buena parte de su obra: el policarbonato, el hormigón visto, el acero. Se repiten hasta en su iconografía particular, como demuestra la frecuencia con que sus proyectos se pueden reconducir a la tipología del invernadero. También cuando construyen viviendas nuevas su enfoque deriva bastante directamente de lo expuesto en *Plus*. Es el caso, por ejemplo, las viviendas por ellos realizadas en Saint Nazaire en 2011, que ya se tuvo ocasión de mencionar. Se trata de viviendas diseñadas para ser lo más espaciales posibles: el tamaño de los pisos varía desde los 70 m² de los menores a los 130 m² de los mayores ⁸⁰. Esto se obtiene, aquí como ya en la Torre Bois Le Prêtre, volviendo más rápido el proceso constructivo y reduciendo sus costes, a través del uso de elementos prefabricados y técnicas industriales. La disposición de los espacios en la planta reproduce la relación filtrada interno-externo ya apreciada en el proyecto de la torre: también en este caso el núcleo más interior de la casa está separado del balcón por un jardín de invierno. Ni en los exteriores ni en los interiores hay nada particularmente llamativo; ningún detalle, ninguna invención de proyecto. Son espacios ensamblados, más que diseñados. Sus interiores piden ser juzgados, más que por otra cosa, por su capacidad de no inhibir el habitante, de hacerle sentir libre de tomar posesión del espacio de la forma que más le agrade. Es, en cierto sentido, el exacto contrario de la *historia del pobre rico*, aquel personaje ficticio inventado por Adolf Loos que pide al mejor arquitecto que le construya la mejor casa. Este realiza, efectivamente, una casa preciosa y cuidada en todos los detalles: una verdadera obra de arte, y como

79 Véase también el cuarto capítulo de la tesis

80 Lacaton y Vassal, *53 viviendas, Saint Nazaire*, 2G n.60, *Lacaton Vassal*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011, pg. 108-122

Arriba: rehabilitación de una torre residencial en Saint-nazaire, 2016; Centro: museo Frac, Dunquerque, 2013; Abajo: un interior de las viviendas de Saint-nazaire, 2011

tal, no modificable – no habitable, en definitiva.⁸¹ Lacaton en una entrevista reciente explica así la falta de caracterización y la neutralidad de sus interiores domésticos:

(...) es importante considerar que el habitante realiza un trabajo después de ti. Es una cuestión de dónde parar, de dónde terminar el proyecto y cuanta libertad le procuras al habitante. El espacio no debería imponer un estilo de vida en particular, y no se tiene por qué proyectar todo; sólo has de proporcionar un espacio potencial para ser apropiado y usado.⁸²

81 Loos A., *De un pobre hombre rico (1900)*, in Loos A., *Escritos I 1897-1909*, Madrid, El Croquis editorial, 1993, pg. 246-250: “La cara del arquitecto se alargaba visiblemente. Entonces estalló: “¡Cómo se le ocurre dejarse regalar algo! ¿No se lo he diseñado yo todo? ¿No lo he tenido ya todo en cuenta? Usted no necesita nada más. Esta usted completo.” (...) Entonces se produjo un cambio en el hombre rico. El hombre feliz se sintió de repente profunda, profundamente desdichado (...) Ciertamente: ¡está completo! ¡Está acabado!”

82 Lacaton y Vassal, *Transformación de la Torre Le Prêtre*, El Croquis 177-178, *Lacaton y Vassal*, Madrid, El Croquis editorial, 2015, pg.10

Escuela primaria en Gando

3.4 Escuela primaria de Gando

La escuela primaria de Gando, en Burkina Faso, es el primer proyecto realizado por Diébédó Francis Kéré, nativo de Gando y formado como arquitecto en Berlín. Es casi imposible separar las vicisitudes del edificio de la persona de Kéré: la idea de construirlo fue suya, como suya fue la recaudación de los fondos necesarios, gestionada a través de una fundación creada por él específicamente para la ocasión.

Cuando todavía estaba en la universidad, en 1998, con un grupo de amigos creamos la organización *Schulbausteine für Gando e.V. (ladrillos para una escuela en Gando)*, con la intención de construir una nueva escuela. Después de asegurarnos la financiación en Berlín a través de la asociación, empezamos un diálogo con los habitantes de Gando, pidiéndole su participación y ayuda para levantar el proyecto.⁸³

Así que en todo el proceso que lleva finalmente a la realización de la escuela Kéré desempeña el triplo papel de arquitecto, financiador, cliente: algo bastante frecuente en caso de edificios privados (el caso del arquitecto que se construye su propia casa) pero muy inusual para los públicos. Casi se trata de una cuestión privada que asume relevancia social. Gando es una aldea de la sabana donde viven aproximadamente 3000 personas; dista unos veinte kilómetros de la ciudad más cercana, Tenkodogo⁸⁴. Su paisaje está estructurado según una lógica de concentración puntual de lo construido y máxima rarefacción del territorio. Lo construido consiste en muchos recintos, hechos cada uno por varias cabañas agrupadas alrededor de un espacio central⁸⁵. El clima de Gando es tropical; seis meses

83 Kéré D.F., *School in Gando, Burkina Faso*, Architectural design 220, Noviembre-Diciembre 2012, pg. 67: "While still at university in 1998, a group of friends and I established the organization "Schulbausteine für Gando e.V." ("Bricks for the Gando School"), with the intention to build a new school. After securing finance in Berlin through the association, we started a dialogue with the villagers from Gando, demanding their input and assistance to construct the project." Traducción del autor

84 *Ibidem*, pg.67

85 Desde la ficha del proyecto colgada en: <http://www.akdn.org/architecture/project/primary-school>, sección On site report review, pg.2-3, a firma de Fernando Varanda

Escuela primaria en Gando, vistas del exterior

secos se alternan a seis muy lluviosos. La precipitación media en Agosto, el mes más húmedo, es de 240 mm: para poner las cosas en proporción, las precipitaciones medias anuales en Madrid son de 450mm. Las temperaturas medias siempre rozan los 30 grados y pueden fácilmente llegar a superar los 40. Esta premisa es necesaria, porque las condiciones climáticas juegan un rol decisivo en el proyecto de la escuela, que debe pues en periodos diferentes proteger y ser protegida por el calor más seco, por las lluvias intensas y por la humedad del suelo ⁸⁶. Ya se había construido una escuela en Gando unos años antes, por iniciativa del gobierno. Pero la pobre cualidad de su construcción y ejecución, junto a la falta de fondos para mantenerla, habían conducido a su rápido deterioro:

En el curso de un programa de desarrollo gubernamental, en Gando, un pueblo de alrededor de 3000 habitantes, se construyó una escuela (...) pensada originariamente como medida provisional, la escuela fue construida sin tener en debida consideración el clima, y después de construir el edificio el gobierno no pudo proporcionar la financiación necesaria a su manutención. El edificio se desgastó pues hasta quedarse a punto de derrumbarse. Hacía falta una intervención urgente ya que el colapso de la escuela significaría también el fin de la escuela como parte de la infraestructura educativa.⁸⁷

La ecuación que a Francis Kéré le tocaba resolver era entonces la siguiente: cómo realizar un edificio duradero en un clima bastante hostil y pudiendo disponer de un presupuesto limitado. Una parte de su respuesta está en la participación de la

⁸⁶ Tanto los datos de Tenkodogo como los de Madrid sacados desde: *climate-data.org*

⁸⁷ Desde la ficha del proyecto colgada en: <http://www.akdn.org/architecture/project/primary-school>, sección Architect's record, pg.3, a firma de Kéré: "In the course of a government development programme, Gando – a village of some 3,000 inhabitants – was given a school (...) originally planned as a provisional measure, the school was built without regard to local climatic conditions, and after providing the original building, the government failed to provide funding for its maintenance and upkeep. The building became shabbier and shabbier until it stood in imminent danger of collapse. Urgent action was needed as the collapse of the school would also have meant the end of the school as part of the education infrastructure." Traducción del autor

Desde arriba: planimetría, planta, sección transversal

comunidad, bien feliz de levantar la escuela con sus propias manos: la tradición del Burkina Faso rural prevé que a la construcción de un edificio nuevo puedan tomar parte todos los miembros de la aldea:

Tradicionalmente, en el Burkina Faso rural los miembros de toda la comunidad de un pueblo trabajan juntos para construir y reparar una casa. Al seguir con esta práctica cultural, se desarrollaron y mejoraron técnicas sostenibles y *low-tech* para conseguir que los habitantes de Gando pudieran participar en el proceso. Así, los niños reunieron las piedras para los cimientos y las mujeres trajeron el agua necesaria para fabricar los ladrillos. De esta forma, las técnicas constructivas tradicionales se utilizaron para producir el mejor edificio posible y al mismo tiempo simplificar tanto su construcción como su manutención.⁸⁸

La otra parte de la respuesta reposa en la inteligencia del proyecto, que se manifiesta en todos los niveles: en el diseño, en el uso racional de los recursos, en la inventiva. La escuela construida por Kéré puede acoger a 120 alumnos. Su estructura formal es muy simple. Tres aulas rectangulares de 7x9 metros están situadas sobre un zócalo de casi medio metro de altura. Están separadas mutuamente por dos espacios concebidos como lugares a la sombra para disfrutar durante el intervalo entre una clase y otra. Una gran cubierta metálica, ligeramente curva, protege la totalidad del complejo de la lluvia. El zócalo, hecho con una mezcla de piedras y arcilla, dentro de las aulas está pavimentado con una superficie de tierra batida y alisada manualmente. Los muros de carga que definen el perímetro de las aulas están hechos con ladrillos moldeados a mano, estabilizados con un 8% de hormigón industrial y puestos en obra con una argamasa terrosa. Además de la adición del hormigón,

⁸⁸<http://www.kere-architecture.com/projects/primary-school-gando/>: “Traditionally, members of a whole village community work together to build and repair homes in rural Burkina Faso. In keeping with this cultural practice, low-tech and sustainable techniques were developed and improved so that the Gando villagers could participate in the process. Children gathered stones for the school foundation and women brought water for the brick manufacturing. In this way, traditional building techniques were utilized alongside modern engineering methods in order to produce the best quality building solution while simplifying construction and maintenance for the workers.” Traducción del autor

Detalles de fachada

para mejorar la resistencia y la durabilidad de los ladrillos Kéré introdujo otra pequeña variación en la técnica tradicional de fabricación:

Tradicionalmente, los ladrillos están hechos a mano en armazones de madera y luego se dejan a secar. Kéré introdujo una máquina muy simple, accionada por dos personas, que vuelve los ladrillos más estables y uniformes plasmándolos en un molde y luego presandolos.⁸⁹

El techo de las aulas está hecho con ladrillos perforados. Sobre los muros, cuya cimentación es de hormigón sin armar, hay vigas de hormigón, en este caso armado, sobre las cuales descarga el peso la cubierta. Esta se compone de chapas metálicas apoyadas sobre un retículo de barras de acero, de las que usualmente se utilizan para reforzar el hormigón. Se trata pues de una cubierta ventilada: entre el techo de las aulas y las chapas metálicas hay un espacio de un metro, aproximadamente. Se garantiza así el enfriamiento pasivo de los interiores. Puertas y ventanas son de acero⁹⁰. Esta escuela es la primera parte de un amplio conjunto de intervenciones, todas diseñadas por Kéré y debidas en buena medida al éxito que el edificio tuvo en Gando y en sus alrededores⁹¹. En 2004 se construyeron cuatro casas para los maestros que quisiesen establecerse a trabajar en la aldea. En poco tiempo, con razón de la gran afluencia de niños de los pueblos vecinos, fue necesario plantearse una extensión de la escuela. Esta se realizó en 2008, y se trata de un edificio casi idéntico al primero. Las diferencias son pocas. Las aulas, que en este caso son cuatro, en lugar de tener un techo plano están abovedadas. Hay un espacio que las separa y que sirve de patio público cubierto, en el centro del cual hay una zona de juegos obtenida dejando un vacío en el zócalo y rellenándolo con arena. Actualmente, están en construcción una bibliote-

89 Lepik A. (ed.), *Small scale Big change*, Nueva York, The museum of modern art, 2010, pg. 34: "Traditionally, the bricks are formed by hand in wood frames and dried. Kéré introduced a simple machine, powered by nothing but two people, that makes more stable, uniform bricks by forming them in a mold and then pressing them." Traducción del autor

90 Todos los datos técnicos se sacan desde la ficha de proyecto: <http://www.akdn.org/architecture/project/primary-school>, sección On site report review, pg. 6-7, a firma de Fernando Varanda

91 Kéré D.F., *School in Gando, Burkina Faso*, Architectural design 220, Noviembre-Diciembre 2012, pg. 71

El interior de un aula

ca, un centro para las mujeres y una escuela secundaria⁹². La escuela primaria en Gando, se decía anteriormente, se puede leer como un híbrido entre la manera moderna y la vernácula de hacer arquitectura. Probablemente no podía ser de otra manera, dadas las circunstancias y el hecho de que Kéré conoce y controla dos culturas de la construcción tan diferentes como la nativa y la aprendida en Alemania. Remiten directamente a la tradición local los materiales y las técnicas constructivas, a pesar de modificados; pero también cierto talento para suplir la escasez usando los objetos para fines diferentes de los originarios. Es el caso por ejemplo de la utilización de las barras para armar el hormigón como retícula estructural. La articulación formal, en planta y sobre todo en sección, parece remitir más bien a lo que Kéré puede haber asimilado en su formación de arquitecto. Esta lectura por otra parte parece confirmada por él mismo:

Intenté al mismo tiempo usar materiales locales, sobre todo arcilla, y proponer una articulación moderna ⁹³.

La condición moderna y la vernácula parecen en equilibrio: se puede interpretar la escuela, indiferentemente, como una construcción moderna hecha a partir de materiales tradicionales, o como un edificio rural cuyo diseño está más cuidado de lo usual. Se trata pues de un edificio más complejo de lo que parece, en el cual se superponen por lo menos tres niveles de significado. Estos se pueden entender como respuesta a la pregunta: qué es la arquitectura, para qué sirve – por lo menos en este caso específico. Consecuentemente, ya que los méritos de un edificio abren a veces potencialidades antes insospechadas a la arquitectura por venir, pueden también entenderse como respuestas a las siguientes preguntas, análogas, pero algo más genéricas: qué puede aspirar a ser la arquitectura, a qué puede servir.

En un primer nivel, la escuela es simplemente un lugar circunscrito dentro del territorio donde recibir y tener clases cómodamente. Y puede que parezca banal, pero no lo es en

92 *Ibidem*, pg. 71

93 Diébédo Francis Kéré: *Architecture is a wake-up call*, en <http://www.kere-architecture.com/publication/> : “I tried both to use local materials, mostly clay and mud, and then to come out with a modern articulation” Traducción del autor

Extensión de la escuela primaria, 2008

absoluto. El evento precede siempre a la arquitectura: como escribió Louis Kahn, una escuela empieza con un maestro que no sabe que es maestro que bajo un árbol instruye alumnos que nos saben que son alumnos ⁹⁴. Pero la construcción de una arquitectura transforma un acto social circunstancial como este, que puede producirse o no, en un evento ritual en grado de repetirse con constancia y frecuencia, en grado de perpetuarse en el tiempo. En un segundo nivel se trata de una operación de meta-arquitectura: un edificio que enseña a una comunidad a hacer arquitectura. La comunidad, al estar involucrada en el curso de todo el proceso constructivo, aprende a gestionar unas técnicas que luego podrá utilizar autónomamente y transmitir a las generaciones siguientes. Aprende a reconocer las cuestiones más urgentes en toda construcción y una manera de abordarlas, pero también las potencialidades de los materiales más comunes. Como cuenta Kéré, curiosamente una de las cosas más difíciles para él fue convencer la comunidad del uso de la arcilla, el material allí más difuso y utilizado:

Las personas rechazan este viejo material, consideran la arcilla un material de gente pobre (...) entonces lo que hice fue recurrir a este material tan conocido, que es simple de usar, y ha sido usado en mi país por todo el mundo desde que las personas son capaces de pensar, y usarlo para crear edificios nuevos, algo que sea atractivo, algo que funcione (...) de esta manera intentamos conseguir que las personas aceptaran lo que tienen más – la arcilla. ⁹⁵

Siempre a un nivel meta-arquitectónico, la escuela permite explicar concisamente qué es la arquitectura a una comunidad que en su vocabulario ni tiene la palabra *arquitectura* ⁹⁶. Y ¿cuál es la respuesta que la escuela de Kéré propone a la co-

94 Kahn L. I., *La forma y el diseño* (1961), en Latour A., Kahn L.I., *Escritos*, Madrid, El Croquis editorial, 2003, pg. 126

95 Diébédo Francis Kéré: *Architecture is a wake-up call*, en <http://www.kere-architecture.com/publication/> : “People rejects that old material, they consider clay a poor people’s material (...) so what I did is to use this very known material, that is easy to be used and it’s used by every people since people can think in my country and then recreate a new buildings, create something that is appealing, something that is working (...) that is the way we try to get people to accept what they have the most - the clay.” Traducción del autor

96 *Ibidem*

Arriba, el conjunto de edificios diseñados por Kéré a Gando. A mano derecha la escuela primaria y la biblioteca, a mano izquierda la extensión de la escuela. Abajo, la biblioteca

munidad de Gando? Se puede proponer una hipótesis, confrontando esta escuela con la construida anteriormente por el gobierno: arquitectura es construir, como siempre se ha hecho y con los materiales de toda la vida, pero con precisión y exactitud. Esta precisión, y no otra cosa, es la que hace un edificio sólido, duradero, cómodo, a veces también hermoso.

En un tercer nivel, tal vez el más profundo, es un instrumento de creación de sociedad. Kéré a menudo repite cuanto orgullo provoca en la aldea la simple presencia de la escuela, y que efectos positivos tenga en términos de auto- conciencia colectiva y de confianza hacia el futuro. Es una especie de espejo, pero de los que deforman lo que tienen por delante: frente a sí tiene un grupo de individuos sueltos, y sin embargo devuelve la imagen de un colectivo, de un grupo cohesionado. Kéré lo explica así:

Tengo que decir que cuando empecé a estudiar arquitectura en mi aldea las personas no sabían de que servían los arquitectos; tampoco tenían en su vocabulario la palabra arquitectura. Pero la manera en que utilicé mis habilidades para hacer esta arquitectura hizo las personas orgullosas. Ahora mi gente tiene autoconfianza, se siente importante y rica, entiende que sí tiene recursos, sólo no sabe cómo usarlos. (La arquitectura) es una llamada a despertar. Mi pueblo ahora es entusiasta y mira con positividad hacia el futuro.⁹⁷

97 Ibidem : "I have to say that when I started to do architecture in my place people didn't know the meaning of architects, and the word architecture doesn't exists. But the way that I used my skills to create a kind of architecture make people proud. People are self confident, they feel they're important and they're rich, and they have resources. they only don't know how to use them. It's a wake up call. My people are really enthusiastic and looking very positive to the future." Traducción del autor

4.0 Conclusiones parciales

Las estrategias del anonimato, tal como se han definido a lo largo del capítulo, suponen una pérdida de protagonismo del objeto arquitectónico. Lo que acomuna todos los casos de estudio tomados en consideración, a pesar de sus diferencias, es justo que poseen un destacado carácter de normalidad, que de alguna forma logra acercarlos a la condición de los edificios considerados ordinarios. Todos están diseñados de tal modo que su imagen se disuelva en el contexto con la mayor naturalidad posible; todos, además, parecen sugerir el mérito de características potenciales del objeto arquitectónico que, a veces, se consideran más bien flaquezas: la normalidad, precisamente, la capacidad de pasar desapercibido, la adopción de una configuración que rehúye lo excepcional tanto en el conjunto como en los detalles. El punto no es sugerir tales características como oportunas bajo toda circunstancia; más bien se trata de destacarlas como valores positivos, a veces, por cómo pueden ayudar el edificio a integrarse de modo más firme dentro del lugar, desde la discreción. Si de verdad es necesario distinguir entre edificios que merecen ser llamados arquitectura y edificios que no, parecen decir los proyectos que se ha decidido analizar, el factor de tal distinción tendría que ser la precisión, tanto en el planteamiento de los problemas como en las soluciones propuestas.

Por otra parte, como implican una pérdida de protagonismo del objeto arquitectónico, las estrategias del anonimato implican también una pérdida de protagonismo del arquitecto. Esto no significa que a su rol se le reste importancia, todo lo contrario. Significa, simplemente, que su figura se vuelve más afín a la de un organizador de soluciones colectivas y pre-existentes, que a la de un creador de formas. Al arquitecto que considere oportuno, para mejor abordar un concreto proyecto, poner a un lado toda veleidad autorial, le toca pues demostrar, más que el talento de la inventiva formal, una mirada libre de prejuicios y una destacada capacidad de escucha. La mirada atenta le sirve para reconocer una posible solución de proyecto, al encontrarla en lo existente, sin dejar que eventuales dudas sobre su valor estético le impidan reconocer su pertinencia. La capacidad de escucha le sirve para realizar una intervención que, a pesar de anónima, sepa atender correctamente el lugar y la comunidad que lo vive. Entendido de esta manera, el proyecto se vuelve de

alguna manera un rehacer cosas ya hechas, un resignificar los materiales, las técnicas y las configuraciones de siempre.

Parece posible afirmar que el interés que la arquitectura del siglo XXI demuestra hacia los edificios anónimos está vinculado a la intención de producir espacios cuyo valor trascienda lo estético. Con cierta frecuencia estos poseen unas cualidades que, sin concernir directamente lo estético, parecen merecer la mayor atención, incluso por parte de la arquitectura cultivada: a veces demuestran la capacidad de hacer mucho con poco, incluso en situaciones de escasez de recursos; a veces concentran en sí un saber colectivo, sedimentado a lo largo de años, décadas, siglos; a veces resultan dotados de un implícito valor comunitario capaz de sublimar la modestia de su imagen. En las estrategias del anonimato, según estas pueden apreciarse en el marco de la arquitectura actual, tanto el recurso a soluciones comunes, como la involucración de la comunidad local, parecen confluir hacia un único punto, esto es, la producción de objetos arquitectónicos que posean un marcado valor público, que se afirmen como *objetos comunes* en el doble sentido del término: anónimos, colectivos.

OBJETOS CAMUFLADOS

1.1 Prólogo

El objeto arquitectónico, siendo un producto de la cultura, aparentemente no le pertenece a la naturaleza. Independientemente del lugar y del momento en que se construya, independientemente de las técnicas y del lenguaje utilizado, es en cualquier caso siempre un artefacto, perteneciente pues al reino de lo artificial. Aunque se realice a partir de materiales procedentes de la naturaleza, como no podría ser de otra forma, les otorga a estos un significado nuevo. Sometiéndolos a un orden de tipo formal-constructivo, les proporciona una condición sustancialmente inédita, tal como comentado por Focillon en sus consideraciones sobre la obra de arte en general ya mencionadas a lo largo del primer capítulo ¹. La materia, volviéndose material, adquiere valores funcionales, estéticos, constructivos, que antes no tenía. El objeto arquitectónico puede incluso recurrir a citaciones o referencias directas al mundo de la naturaleza, pero estas en ningún caso parecen poder cuestionar realmente su condición de artefacto: los espacios producidos por la arquitectura se enfrentan a la naturaleza desde la afirmación de su diferencia. Esta diferencia se suele traducir en una destacada autonomía iconográfica del objeto con respecto a lo natural: su imagen, por lo general, lo asimila directamente al ámbito de las realizaciones humanas. No es lo más usual, en otras palabras, que un objeto arquitectónico pueda confundirse con un elemento natural.

¹ Focillon H., *La vida las formas* (1934), Madrid, Xarait ediciones, 1983, pg. 38

Sin embargo, en la historia de la arquitectura se dan casos donde esto efectivamente ocurre. Quizás el caso más famoso sea el de los *Tholos* micénicos, monumentos fúnebres a menudo hipogeos y cubiertos con tierra de tal forma que, vistos desde fuera, podían parecerse a ligeros pliegues de la topografía. Pero ejemplos como el de los *Tholos* no son sino excepciones que confirman la regla. Es solo recientemente que la naturalización del objeto arquitectónico ha empezado a difundirse, afirmándose como una estrategia capaz de abordar las situaciones más variadas. Los *Tholos* se camuflaban como elementos naturales por razones vinculadas a su dimensión sagrada, en virtud de la relación existente en la cultura micénica entre el más allá y lo subterráneo. Los motivos que pueden llevar un arquitecto contemporáneo a una análoga naturalización del objeto son más prosaicos, pero no por esto menos profundos.

Parece oportuno, para entenderlos, considerarlos dentro del contexto de las transformaciones que el territorio ha sufrido en el siglo pasado y del consiguiente cambio de la sensibilidad colectiva hacia la naturaleza. La arquitectura, en estas transformaciones, ha desempeñado un papel fundamental, habiendo contribuido de la manera más directa posible a la expansión de lo construido en el ámbito de lo natural y de lo rural.

Los acontecimientos de la arquitectura del siglo XX, si observados desde el punto de vista del equilibrio global del territorio, parecen contar la historia de una laceración profunda entre construido y natural, que solo escasos y tímidos intentos han tratado de sanar. La arquitectura Moderna, sobre todo en sus orígenes, era movida por un sincero optimismo hacia la posibilidad de moldear el territorio de la forma más adecuada a las exigencias humanas, recurriendo a las nuevas potencialidades proporcionadas por la industria. Sin embargo la naturaleza, en los proyectos y en las reflexiones de los arquitectos del Movimiento Moderno, entraba principalmente en cualidad de fondo, o como paisaje que merecía la pena introducir dentro de la arquitectura mediante el uso de grandes ventanales o paredes de vidrio. A veces, entraba como fuente de placeres necesarios al bienestar humano; Le Corbusier en más de una ocasión definió el verde, junto al sol y al aire, una de los “*placeres esenciales*” del habitar ². No solía entrar en cambio como problema glo-

a

b

a, b. Tesoro de Atreo, Micenas, Grecia, siglo XV a.C

2 Le Corbusier, *Cómo concebir el urbanismo* (1946), Buenos Aires, Ediciones infinito, 2013

bal, relativo a la necesidad de llegar a un punto de equilibrio entre territorio construido y no construido, entre lo artificial y lo natural.

En la primera fase de la arquitectura Moderna parecían tener muy poca relevancia, en fase de proyecto, las consideraciones relativas a la capacidad de la disciplina de hacer mover este equilibrio en una dirección u otra, hacia el punto de ruptura o al contrario hacia su consolidación. Se puede afirmar que, en este sentido, desde la mitad del siglo pasado se ha producido un cambio. Como consecuencia de la más general toma de conciencia social hacia la cuestión ambiental, tal como se empezó a difundir en la década de los 60, la arquitectura también ha visto el surgir de enfoques defendiendo la oportunidad de construir una relación de otro tipo con lo natural. Es sobre todo en las últimas décadas que se puede reconocer la vigencia de estos enfoques, que le otorgan la mayor importancia al tema del equilibrio global entre lo construido y lo natural y, consecuentemente, proceden a tomar todas las decisiones proyectuales a partir de la intención de no minar este equilibrio.

1.2 La cuestión ambiental a finales de siglo

En un artículo sobre la evolución de la cuestión ambiental desde el inicio de la revolución industrial a hoy, Richard Ingersoll afirma que un cambio decisivo en la manera en que la arquitectura se relaciona con el territorio se ha producido en los años 80 ³. Tres acontecimientos, ocurridos a poca distancia temporal el uno del otro, habrían modificado considerablemente la sensibilidad colectiva hacia el medio ambiente y la naturaleza en general. En 1985 se descubrió la presencia de agujeros en la capa de ozono sobre la Antártida; en 1986 explotó la central nuclear de Chernobyl; en 1988 el físico estadounidense James Hansen publicó un estudio confirmando las tesis sobre el calentamiento global del planeta ⁴. El miedo a la posibilidad de una “*apocalipsis verde*” ⁵ alteró visiblemente el modo en que la sociedad se percibía a sí misma en relación al medio ambiente, llevando a la elaboración de modelos alternativos de interacción con la naturaleza. El más relevante, por las consecuencias que tuvo, es el paradigma de la sostenibilidad, que se empezó a

3 Ingersoll R., *La questione ecologica in architettura*, en Lotus International 140, *Sustainability?*, Milán, Editorial Lotus, 2009, pg. 41-42

4 *Ibidem*, pg. 41-42

5 *Ibidem*, pg. 42

a

b

c

a. Yeang K., Menara Mesiniaga, Kuala Lumpur, Malasia, 1992

b. Foster N., Swiss re building, Londres, Reino Unido, 2001

c. Foster, City hall, Londres, Reino Unido, 2002

difundir como resultado de la publicación del informe Brundtland en 1987. En este informe por la primera vez se proponía el concepto de “*desarrollo sostenible*”, definiéndolo como aquel desarrollo que satisface las necesidades de la generación presente sin comprometer las necesidades de las futuras ⁶.

Esta evolución de la sensibilidad ambiental colectiva habría afectado también a la arquitectura. La disciplina, según explica Ingersoll, habría respondido a esta situación mediante un cambio de actitud bastante difundido, que se tradujo en la formulación de enfoques planteando, desde diferentes puntos de vista, una reconsideración de la relación entre el objeto arquitectónico y la naturaleza. Ingersoll elige destacar tres de estos enfoques⁷. Los primeros dos, la arquitectura *High-tech* y la que denomina *Intermediate architecture*, se relacionan directamente con el paradigma de la sostenibilidad. La arquitectura *High-tech* se propone obtener elevados niveles de eficiencia energética mediante el uso de las tecnologías más refinadas. Como argumenta Ingersoll, se trata de un enfoque que, con elección contraintuitiva, intenta reducir la entropía del proyecto (o sea el desperdicio de recursos y energía durante la construcción y la vida del edificio) mediante soluciones de alta entropía (o sea que necesitan de por sí de muchos recursos y mucha energía para ser llevadas a cabo). Para ejemplificar esta actitud hace referencia al primero rascacielos bioclimático construido por Ken Yeang in Malasia, el *Menara Mesiaga Building*, un edificio de oficinas diseñado para reducir al mínimo el impacto ambiental que las construcciones más altas suelen tener. Pero también menciona como ejemplos de arquitectura bioclimática obtenida mediante el uso de tecnologías innovadoras el trabajo de Norman Foster, tal como puede observarse en obras como el *Swiss Re building* y la *City Hall* de la *Greater London authority*. La *Intermediate architecture* en cambio es un enfoque que, sin adoptar una posición conservadora sobre la tecnología, intenta elegir técnicas constructivas que no impliquen demasiado gasto en términos de energías y recursos. Se trata de una actitud que trata de hacer coexistir dentro del mismo edificio las tecnologías más recientes con las tradiciones constructivas más arraigadas, y que en el artículo es ejemplificada por el *Riversdale art center*, de Glenn Murcutt, y el *Linz design center*, de Thomas Herzog. El primero se encuentra en Riversdale, en

⁶ *Ibidem*, pg.44

⁷ *Ibidem*, pg.43-44

Australia, y es un edificio de hormigón visto que sirve de sede para la fundación Arthur and Yvonne Boyde. El segundo es un edificio que consiste de una amplia sala cubierta por una única bóveda, pensado para albergar exposiciones y congresos. En ambos casos, se trata de proyectos donde al uso de tecnologías contemporáneas se une el uso de estrategias antiguas como la arquitectura: la orientación solar, la ventilación natural, y el recurso a sistemas de climatización pasivos.

El tercer paradigma identificado por Ingersoll es la naturalización del objeto arquitectónico. Al propósito cita la obra de arquitectos como Renzo Piano y Emilio Ambasz, que trabajan desde los ochenta en la dirección del camuflaje naturalista de los edificios. Ya en 1981 Renzo Piano realizó en Francia un proyecto para la renovación de la sede de la empresa Schlumberger, donde el ingreso a los aparcamientos subterráneos podía recordar una pequeña colina, en virtud tanto de su forma como de la adopción de texturas vegetales. Emilio Ambasz, por su parte, también ha propuesto en más de una ocasión el mismo tipo de enfoque. Ingersoll destaca los ejemplos del *Lucille Halsell conservatory* y del *Acros building* en Fukuoka. El *Lucille Halsell conservatory*, situado en el jardín botánico de San Antonio, es un edificio parcialmente enterrado, que se compone de cinco invernaderos organizados alrededor de un patio central. Desde fuera, todo lo que se puede ver son unos prismas de vidrio emergiendo desde el terreno, como fueran plantas. El *Acros building* es un edificio polifuncional cuya fachada sur, que se compone de una serie de terrazas escalonadas, es diseñada de tal manera que haya plantas cubriéndola en toda su extensión. El punto del camuflaje, en este caso, es de suavizar la presencia del edificio dándole la apariencia de una gran pared vegetal.

Este tercer enfoque, según Ingersoll deja entender, más que al paradigma de la sostenibilidad parece responder a la necesidad de oponerse a cierto alejamiento de lo natural tal como puede experimentarse con frecuencia en muchos entornos contemporáneos, ya que abre a la posibilidad de una “reconciliación del ambiente artificial de la arquitectura con el natural”⁸. Así que, según la lectura por él propuesta, parece que la arquitectura

⁸ *Ibidem*, pg. 44: “La Land architecture (...) apre alla possibilità della riconciliazione tra l’ambiente artificiale dell’architettura e quello della natura.”

a

b

a. Murcutt G., Arthur and Yvonne Boyd Education Center, Riversdale, Australia, 1999

b. Herzog T., Linz Design Center, Austria, 1993

haya respondido a la cuestión ambiental surgida desde la crisis de los ochenta proponiendo enfoques que se mueven en dos niveles muy distintos. Un primer nivel, estrictamente operativo, procede directamente desde el paradigma de la sostenibilidad, y concierne el control de todo el proceso de proyecto con la intención de minimizar el desperdicio de recursos. El segundo nivel, más bien iconográfico, concierne en cambio la imagen del objeto arquitectónico y conduce al camuflaje naturalista, que se supone permita volver más discreta la presencia del edificio disimulando su condición artificial.

a

b

c

a. Piano R., sede de la empresa Schlumberger, París, Francia, 1981

b. Ambasz E., Lucille Halsell conservatory, San Antonio, EE. UU., 1982

c. Ambasz E., Acros building, Fukuoka, Japón, 1995

Consideraciones análogas se pueden hacer a partir del libro de James Wines *Green architecture*, publicado en 2000 ⁹. En este libro Wines propone una selección de edificios verdes realizados en los últimos años del siglo XX, introduciéndola con un discurso de corte más crítico que histórico sobre la evolución de la relación entre arquitectura y naturaleza en el curso del tiempo. La premisa de sus reflexiones es que la metamorfosis sufrida por el territorio a lo largo del último siglo hace necesaria una reformulación global de la relación entre lo construido y lo natural¹⁰. La arquitectura, inevitablemente, tiene que jugar un papel decisivo en esta reformulación. La sostenibilidad no podría sino ser un concepto clave en cualquier nuevo paradigma se proponga, y sin embargo por sí sola no parece ser capaz de configurar un nuevo modelo de relación con el ambiente que pueda con el tiempo imponerse como el principal¹¹. Es muy importante que la arquitectura sea sostenible, pero lo es también que sea capaz de comunicar su sensibilidad ambiental. Entonces la disciplina, además de perseguir una nueva armonía con lo natural, tendría que dotarse de una “*nueva iconografía arquitectónica*” ¹², capaz de comunicar con la mayor claridad posible este cambio de postura - esto es, recurrir, en los casos que parezcan oportunos, a la naturalización del objeto arquitectónico.

9 Wines J., *Green architecture*, Köln, Taschen, 2000

10 *Ibidem*, pg. 11-15

11 *Ibidem*, pg. 9: “ (...) there is much talk of “sustainable architecture” as an alternative to the industrialized societies’ wasteful legacy of short term construction. However, without art, the whole idea of sustainability fails.” “Se habla mucho de arquitectura sostenible como alternativa al desperdicio de recursos provocado por cierto enfoque constructivo de corto plazo de las sociedades industrializadas. Sin embargo, sin arte, toda la idea de la sostenibilidad se cae” Traducción del autor.

12 *Ibidem*, pg.9

La importancia que Wines le otorga a la imagen del objeto le lleva a criticar parte de la arquitectura de los años 80 y 90 precisamente por los “*mensajes equivocados*”¹³, en términos ambientales, comunicados por sus elecciones iconográficas. El imaginario visual de mucha arquitectura producida a final de siglo, explica Wines, remite directamente al mundo industrial e indirectamente a una visión antropocéntrica del territorio:

desde un punto de vista ecológico, la arquitectura dominante a lo largo de las últimas dos décadas ha enviado los mensajes más equivocados (...) los edificios han exhibido en continuación características que podían recordar fábricas, dirigibles, turbinas, carburadores, torres petrolíferas, transatlánticos, cohetes, estaciones espaciales, comunicando, de hecho, todo un amplio abanico de asociaciones, excepto una conexión con la tierra. Estas influencias de la edad de la Máquina comparten una cosa. Representan el derrochador consumo de combustible fósil y una visión antropocéntrica del hábitat humano¹⁴.

A pesar de esto él también reconoce, como Ingersoll, la presencia de otros enfoques que en los mismos años proponen una relación con lo natural de otro tipo, donde la imagen juega un papel nada menor. Así que, en su selección, edificios atentos al ambiente pero que no hacen ningún esfuerzo para ocultar su condición artificial, coexisten con otros camuflados de elementos naturales. Wines también sugiere como ejemplo de esta actitud el trabajo de Emilio Ambasz, recurriendo además a los mismos casos elegidos por Ingersoll, el *Lucille Halsell conservatory* y el *Acros building*. Pero incluso elige presentar proyectos de tamaño más reducido, como la *Brunsell residence*, de Obie Bowman, y la *Soft and hairy house*, de Ushida Findlay. La *Brunsell residence* es una casa privada ubicada en Sea

¹³ *Ibidem*, pg. 16

¹⁴ *Ibidem*, pg. 16: “from an ecological point of view, mainstream architecture for the past two decades has sent out all the wrong messages (...) buildings have continuously displayed characteristics reminiscent of everything from factories to dirigibles, turbines, carburetors, oil derricks, ocean liners, rockets, space station, in fact, communicating a whole range of associations rather than a connection with earth itself. These machine age share one thing in common. They represent the profligate consumption of fossil fuel and a technocentric and anthropocentric view of the human habitat” Traducción del autor.

a

b

a, b. Bowman O, Brunsell residence, California, EE.UU., 1987

Ranch, California. Se trata de un objeto de madera con forma de v, moldeado de tal forma que resulte más alto en correspondencia del centro y más bajo en las extremidades. Su techo es un jardín, que logra confundir la imagen de la casa con la de la pradera que la circunda. La estrategia aplicada por Ushida Findlay en su *Soft and hairy house* es prácticamente la misma, aunque en un contexto urbano como Tsukuba, en Japón. En este caso, la vegetación que cubre el techo parece convertir la casa entera en una extensión de su mismo jardín.

1.3 Horror Pleni

La actual difusión del camuflaje naturalista como estrategia de proyecto debe pues considerarse dentro de un contexto cultural particular, donde la alteración del territorio a mano del hombre parece problemática como nunca antes. Mientras que las estrategias vinculadas al paradigma de la sostenibilidad le dan a esta situación una respuesta directa, proponiendo la producción de arquitecturas que no desperdician recursos, el camuflaje naturalista en cambio ofrece una respuesta indirecta. Ingersoll habla de la reconciliación del ambiente artificial de la arquitectura con la naturaleza; Wines habla de la necesidad de comunicar a través de la imagen del objeto un mensaje de sensibilidad ecológica. En ambos casos, el camuflaje naturalista parece remitir a la manera en que el territorio es hoy percibido colectivamente, más concretamente a la sensación de que el equilibrio entre lo construido y lo natural esté cerca del punto de ruptura.

Si la situación no se percibiera como crítica, si la relación entre construido y natural no pareciera particularmente problemática, con toda probabilidad no se sentiría necesidad de reconciliación alguna, ni de comunicar mediante la arquitectura una nueva sensibilidad ambiental. Francesco Repishti, en un artículo donde habla precisamente del camuflaje naturalista en la arquitectura del siglo XXI, también sostiene que habría que ponerlo en relación con el modo en que hoy la sociedad tiende a percibir el territorio ¹⁵.

A la base de la actual difusión de tales estrategias, según explica, habría un *“generalizado rechazo de un mundo constituido de*

a

a. Ushida Findlay, *Soft and hairy house*, Tokyo, Japón, 1994

¹⁵ Repishti F., *Oltre la metafora*, en Lotus 135, *Green Metaphor*, Milán, Editoriale Lotus, 2008, pg.34-41

artefactos.”¹⁶ El surgir de la cuestión ambiental, con su bagaje de nuevos conocimientos y nuevos miedos, habría provocado un cambio en el modo en que actualmente se percibe no sólo el territorio, sino también el mismo tiempo presente. A la imagen de la modernidad como periodo de progreso constante se acompañaría ahora otra opuesta, que le contrapone el hipotético idilio de las sociedades preindustriales:

un gran número de eventos inesperados, y su conocimiento, han cambiado nuestra visión del ambiente. A la consolidada imagen de la modernidad se ha opuesto la imagen de un nostálgico idilio preindustrial, con sus idealizados valores sociales, ecológicos y estéticos¹⁷.

Es en virtud de esta manera de sentir, y de la contemporánea propagación de las ideas ambientalistas, que la arquitectura decidiría recurrir siempre más a menudo al camuflaje naturalista, como estrategia que permite contrastar cierto rechazo general a la idea de vivir en un mundo enteramente artificial:

para alejar la angustia al futuro, desde algún tiempo la producción arquitectónica se ve acompañada por una ideología ambientalista (...) Así que estamos asistiendo a la afirmación de una insólita naturalización de la arquitectura (...) que tiene como efecto más inmediato la desaparición del objeto arquitectónico, motivada por el generalizado rechazo de un mundo constituido de artefactos¹⁸.

Las consideraciones de Repishti parecen remitir a un concepto utilizado a menudo por el filósofo y crítico de arte italiano Gi-

¹⁶ *Ibidem*, pg.34

¹⁷ *Ibidem*, pg.34: “una quantità di fatti inattesi, e la loro conoscenza, hanno cambiato la nostra visione dell’ambiente. Alla consolidata immagine della modernità è stata contrapposta quella di un nostalgico idillio preindustriale, con i suoi idealizzati valori sociali, ecologici ed estetici”. Traducción del autor.

¹⁸ *Ibidem*, pg.34: “per allontanare l’angoscia per il futuro, da tempo la produzione architettonica si trova accompagnata ad una ideologia ambientalista (...) Cossiché stiamo assistendo all’affermarsi di una irrituale “naturalizzazione” dell’architettura (...) che ha, nella maggior parte dei casi, come effetto immediato quello della sparizione dell’oggetto architettonico, quest’ultima motivata dal condiviso rifiuto collettivo di un mondo costituito da manufatti” Traducción del autor.

llo Dorfles, *horror pleni*. Se trata de una expresión utilizada por primera vez por Dorfles en 1980, en el ámbito de un ensayo sobre la necesidad de la pausa y del intervalo en la cotidiana experiencia del mundo¹⁹. La sociedad contemporánea se caracterizaría, según argumenta Dorfles, por la insólita proliferación de estímulos artificiales de todo tipo, que han llegado ya a llenar todos los ámbitos de la existencia. El *horror pleni*, literalmente “*el miedo a lo lleno*”, es la toma de conciencia de esta situación y del hecho de que las pausas desde el artificial se van haciendo cada vez más raras. En 2008 Dorfles ha retomado el concepto de *horror pleni* en una homónima colección de ensayos, extendiendo y profundizando algunas de las reflexiones propuestas en el texto anterior²⁰. En los últimos años, explica Dorfles, la sensación de que el mundo se haya vuelto saturado de signos, sonidos, imágenes, artefactos, no habría hecho más que aumentar:

la imparable multiplicación de objetos, informaciones, sollicitaciones sensoriales (estímulos visuales, auditivos, táctiles), hace sí que el hombre de hoy se encuentre en una situación totalmente diferente no ya de la de hace siglos, sino de la de tan solo hace cincuenta años²¹.

En virtud de esta sobreexposición a lo artificial, la relación entre el hombre y su hábitat se vería sometida a una resignificación. Más que el miedo al vacío del hombre prehistórico, enfrentado a “*un inmenso espacio-tiempo para colmar*”²², el hombre contemporáneo parece susceptible de sufrir el miedo exactamente opuesto, al tener que enfrentarse a un espacio-tiempo igualmente inmenso pero ya colmado. El rechazo a un mundo hecho solo de artefactos mencionado por Repishti parece po-

19 Dorfles G., *L'intervallo perduto* (1980), Milano, Skira editore, 2006

20 Dorfles G., *Horror Pleni*, Roma, Castelvechi editore, 2008

21 *Ibidem*, pg.17: “La moltiplicazione inarrestabile degli oggetti, delle informazioni, delle sollecitazioni sensoriali (stimoli visivi, auditivi, tattili) fa sì che l'uomo d'oggi si trovi in una situazione del tutto diversa da quella non di secoli, ma anche solo di una cinquantina d'anni fa”. Traducción del autor

22 *Ibidem*, pg. 17: “L'uomo dell'antichità più remota era posto di fronte a una situazione del tutto opposta a quella odierna, quella cioè di un immenso spazio-tempo da colmare”. “El hombre de la más remota antigüedad se enfrentaba a una situación totalmente opuesta a la actual, es decir la de un inmenso espacio -tiempo para colmar”. Traducción del autor.

derse considerar como una manifestación de este *horror pleni*. La “*imparable multiplicación de los objetos*” de la cual habla Gillo Dorfles concierne también los objetos arquitectónicos, y más en general la omnipresencia de lo construido.

Si se acepta este punto de vista, las estrategias naturalistas hoy darían cuenta de cierta necesidad común de poder disfrutar de intervalos perceptivos. La forma que estos intervalos pueden tomar son las más diferentes, tantas cuantas las formas de lleno al cual se oponen. Intervalo puede ser un momento de silencio en medio del ruido, puede ser un espacio sin imágenes, puede ser un campo abierto. Puede también ser un trozo de naturaleza allí donde todo es artificial.

1.4 Paisaje intervalar

No sólo una porción de verde en un contexto urbano puede llegar a desempeñar el papel de pausa perceptiva, sino el paisaje no-urbano en general, según señala Maurizio Vitta²³. A raíz de la sobreartificialización del territorio, también lo natural y lo rural tienden a configurarse de alguna forma como vacíos, capaces de otorgar cierto equilibrio la percepción de lo habitado en su totalidad. La contemporaneidad, según Vitta, está abriendo las puertas a una nueva semantización del concepto de paisaje, que estaría adquiriendo una marcada condición intervalar:

la modernidad triunfante, y aún más su inquieta prolongación en un presente todavía indefinido, pueden componer el paisaje en una nueva figura, que es estética e histórica a la vez, la del intervalo.²⁴

Las reflexiones de Vitta empiezan donde las de Dorfles acaban, o sea desde la observación de que las mutaciones ocurridas a lo largo de las últimas décadas parecen haber afectado en profundidad la manera en que entendemos lo habitado y nuestra posición en éste. El mundo, antes un vacío para rellenar, se va acercando rápidamente a la condición de un lleno desde el

23 Vitta M., *Il paesaggio. Una storia tra natura e architettura*, Turín, Einaudi, 2005, pg. 321-322

24 *Ibidem*, pg.321: “la modernità trionfante, ed ancor più il suo inquieto prolungamento in un presente ancora indefinito, possono comporre il paesaggio in una nuova figura, che è estetica e storica assieme, quella dell’intervallo” Traducción del autor.

cual buscar reposo. Según argumenta Vitta, es precisamente en virtud de la saturación de estímulos sensoriales, y del horror que de tal saturación deriva, que los paisajes naturales y rurales parecen presentarse hoy como una “*suspensión liberadora...en la frenética dispersión del mundo*”:

Dorfles recupera el valor del *horror pleni* como reacción al asfixiante multiplicarse de estímulos intelectuales y sensoriales alrededor de nosotros (...) Si el mundo hoy se nos presenta como un *continuum* de imágenes, cuerpos, pensamientos, sensaciones, entonces un paisaje diastemático, intervalar, pausa perceptiva o separación entre dos estados de conciencia, sería un agujero abierto sobre la naturaleza, una manifiesta discontinuidad, una suspensión liberadora, una inmóvil pausa en la frenética dispersión del mundo.²⁵

Las consideraciones de Vitta, aún más directamente de las de Repishti y Dorfles, remiten a la amplitud de los cambios que el territorio está sufriendo. La misma formulación de la idea de paisaje intervalar es posible sólo al haberse producido una inversión, conceptual además que física, en la relación entre construido y no-construido. El intervalo es una extensión - espacial, temporal - que separa otras extensiones; interrumpe algo que de otra forma sería continuo, homogéneo. Para que una extensión pueda configurarse como intervalo no es estrictamente necesario que sea más pequeña de las que interrumpe, pero sí tiene que ser de una grandeza comparable; si fuera mucho más pequeña o mucho más grande no se leería como interrupción.

En este sentido, el entendimiento de lo natural/rural como intervalo sólo parece ser posible aquí, en este periodo de la historia. Seguramente hasta el inicio de la revolución industrial, pero quizás incluso hasta mitad del siglo pasado, la relación entre lo construido y lo no construido era sensiblemente des-

²⁵ *Ibidem*, pg. 322: “Dorfles recupera il valore dell’*horror pleni* come reazione al soffocante moltiplicarsi di stimoli intellettuali e sensoriali intorno a noi e dentro di noi (...) Se il mondo ci si presenta oggi come un *continuum* di immagini, corpi, pensieri, sensazioni, un paesaggio diastemático, intervallare, pausa percettiva o separazione tra due stati di coscienza, sarebbe uno squarcio aperto sulla natura, una discontinuità sferzante, una sospensione liberatrice, un’immobile pausa nella frenetica dispersione del mondo” Traducción del autor.

equilibrada a favor del segundo. Era lo construido a configurarse como un conjunto de intervalos en un entorno por otra parte vacío. Hoy, aunque no se pueda decir que la situación haya llegado a invertirse por completo, sí que parece posible afirmar que lo construido ha perdido su anterior carácter de figura sobre un fondo continuo, y se configura más bien como una mancha de confines borrosos: ya no es figura, todavía no es fondo. Es sólo bajo estas circunstancias, y bajo la perspectiva de que la situación en el futuro no hará sino empeorar, que puede tener lugar la conceptualización del paisaje natural/rural como “*agujero abierto sobre la naturaleza*” y “*manifiesta discontinuidad*”²⁶.

Paisaje intervalar, *horror pleni*, y el rechazo colectivo a un mundo de artefactos mencionado por Repishti, parecen confluir todos hacia un único punto, esto es, cierta inquietud colectiva hacia la dirección que la metamorfosis del territorio ha tomado. Una de las formas que adquiere esta inquietud es la de la nostalgia. Repishti hace referencia a la nostalgia hacia el mundo pre-industrial. Vitta, por su parte, haciendo referencia al conjunto de asociaciones que el paisaje entendido como intervalo parece evocar, cita “*las memorias edénicas y la nostalgias que provocan*”²⁷. Dorfles no habla directamente de nostalgia, que sin embargo parece ser un concepto implícito a lo largo de toda su reflexión. Esta nostalgia no sería, en su caso, hacia un pasado idealizado, más bien hacia la posibilidad de disfrutar de ámbitos libres de lo artificial. El punto en común a estas tres nostalgias es lo natural, entendido como pausa, como vacío, como antídoto a la sobreartificialización del mundo.

Como consecuencia de esta manera de sentir, en determinadas situaciones el tradicional rol de la arquitectura en la construcción del hábitat humano se ve sometido a una profunda reconsideración. La arquitectura es parte de aquellas disciplinas que vuelven habitable el mundo modificándolo en vista de las necesidades del hombre. Sin embargo, la evolución de la sensi-

²⁶ *Ibidem*, pg. 322

²⁷ *Ibidem*, pg. 322: “(nel paesaggio intervallare) precipiterebbero alla rinfusa la perduta tradizione dell’ager, del locus amoenus, dell’hortus conclusus, e lo struggente tormento delle persistenti memorie edeniche e della nostalgia che nutre.” “(en un paisaje entendido como intervalo) precipitarían confusamente la perdida tradición del ager, del locus amoenus, del hortus conclusus, y la intensa pesadumbre de las memorias edénicas y las nostalgias que provocan” Traducción del autor.

bilidad colectiva hacia lo natural y lo artificial conlleva que sea exactamente la presencia de lugares no domesticados, o no del todo, que parece volver el mundo en su conjunto más habitable. Así que con cierta frecuencia la arquitectura contemporánea tiene que enfrentarse a circunstancias que parecen poner en tela de juicio su manera usual de proceder e incluso la naturaleza intrínsecamente operativa de la disciplina. En ciertos paisajes naturales y rurales, la respuesta más adecuada al lugar parece ser no tanto la de construir con delicadeza, cuanto la de no construir y dejar las cosas tal como están.

Es exactamente en estos términos que con cierta frecuencia algunos arquitectos contemporáneos cuentan sus propias inquietudes frente a la posibilidad de construir en determinados lugares. Se tomen en consideración, por ejemplo, las reflexiones hechas por Nieto y Sobejano y por Kengo Kuma al introducir sus respectivos proyectos para el museo Madinat al Zahra y por el observatorio Kiroshan. El museo Madinat al Zahra se encuentra en la sierra de Córdoba. En la memoria del proyecto, Nieto y Sobejano cuentan como, al visitar por primera vez el lugar de intervención, pensaron que lo mejor hubiera sido dejarlo tal como estaba, no edificar:

Nuestra primera reacción al llegar al lugar habría de marcar, desde el primer momento, la futura propuesta: no debíamos edificar en aquel paisaje ²⁸.

Kengo Kuma, al conocer el punto específico del monte donde iba a tener que construir el observatorio, parece haber compartido las mismas sensaciones que Nieto y Sobejano frente a la sierra cordobés:

Aunque la montaña ofreciera una maravillosa vista del mar, su cima, que había sido cortada, era una visión muy triste. Sentí con mucha claridad que cualquiera edificio levantado allí tenía que desaparecer a toda costa²⁹

²⁸http://www.nietosobejano.com/project.aspx?i=1&t=MADINAT_AL-ZAH-RA_MUSEUM

²⁹ Kuma K., *From volumes to holes*, en Aymonino A., Mosco V.P., *Contemporary public space, unvolumetric architecture*, Milán. Skira editore, 2006, pg. 207: “Although the mountain offered a breathtaking view of the Inland sea, the summit, which had been lopped off, was a sad sight. I felt very strongly that any building erected there should disappear, no mat-

Frente a la posibilidad de construir en los paisajes más frágiles, una parte de la arquitectura contemporánea reacciona como Bartleby, el personaje de Melville: preferiría no hacerlo ³⁰. Opone pues cierta resistencia a la idea de construir, hasta cierto rechazo, a partir del cual toma sus decisiones de proyecto. El camuflaje naturalista a menudo es una de estas, al permitir construir edificios que parecen naturales a pesar de artificiales y que parecen ausente a pesar de presentes.

ter what” Traducción del autor.

30 Agamben G., Deleuze G., Pardo J.L., *Preferiría no hacerlo*, Valencia, Editorial pre-textos, 2000

2.1 La desaparición del objeto arquitectónico

Según sugiere el título de un libro de Maite Méndez Baige, el camuflaje es una estrategia de engaño y ocultación a la vez ³¹. Es engaño, porque lo que se camufla simula ser algo que no es, o no estar allá donde efectivamente está. Es ocultación porque el resultado pretendido es esconder lo camuflado y volver lo más difícil posible percibir su presencia. El engaño, en el camuflaje, es el medio, mientras que la ocultación el objetivo. En sus manifestaciones más diferentes, el camuflaje es siempre una estrategia visual. Algo se vuelve invisible, o simplemente poco llamativo, en virtud de su apariencia y del modo en que esta interactúa con los alrededores. Es la imagen de lo camuflado la que lleva a cabo el engaño, ya que proporciona informaciones ambiguas o falsas tanto sobre su identidad como sobre su localización.

Tanto en el mundo natural, como en sus aplicaciones en campo militar, el camuflaje se configura como una estrategia principalmente defensiva. En la naturaleza, donde desempeña la función de proteger plantas y animales de posibles ataques externos, el camuflaje puede producirse en los modos más diferentes, que sin embargo responden todos a dos técnicas más generales. La primera técnica apunta a la coincidencia entre las características cromáticas de lo camuflado y el entorno. La segunda técnica apunta en cambio a la imitación de otros seres vivos, supuestamente de menor interés para eventuales predadores. El camaleón proporciona el caso más célebre de recurso a la primera técnica; la *Ctenomorpha Margipennis*, un insecto que se parece a una rama de eucalipto, o el *Macrophixus*, un ortóptero casi idéntico a una hormiga, valen para ilustrar la segunda. Estas dos direcciones que el camuflaje puede tomar en ámbito natural suelen llamarse *crypsis*, que denomina la ocultación de la imagen, y mimetismo, que denomina en cambio la imitación por parte de lo camuflado de una identidad ficticia.

En ámbito militar el sentido del camuflaje no es nada diferente, tratándose siempre de una cuestión de protección y auto-defensa. Los métodos utilizados también derivan directamente de la biología, sobre todo en lo que concierne el recurso a patrones cromáticos capaces de disolver una figura confundiéndola con el fondo. Mediante el uso de patrones disruptivos,

31 Méndez Baiges M., *Camuflaje, engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2007

cuerpos humanos, barcos y tanques se hacen más borrosos, más difíciles para distinguir, sobre todo en la media y larga distancia. Como señalado tanto por Mendeiz Baige³² como por Roy Behrens³³, la traslación de las técnicas naturales de camuflaje en ámbito militar se hizo posible gracias a la interacción del arte moderno, en particular del cubismo. Es durante la primera guerra mundial que el camuflaje militar se empezó a difundir, y los primeros patrones cromáticos utilizados tenían una relación directa con las investigaciones llevadas a cabo en aquellos años por las vanguardias europeas y sobre todo por Picasso. Tal como contó Gertrude Stein, fue el mismo Picasso que reconoció esta filiación, al ver pasar por las calles de París un tanque camuflado:

De repente vimos un cañón que avanzaba hacia nosotros, y aquel cañón era el primer cañón pintado, es decir, camuflado, que veíamos en nuestras vidas. Picasso encogió el cuerpo, se quedó como traspuesto, y dijo: “*C’est nous qui avons fait ça.*” Y tenía razón. Comenzando en Cezanne y terminando en el propio Picasso, los pintores habían llegado a la técnica que luego se emplearía en el camuflaje³⁴.

Así que un procedimiento artístico pensado en principio para mezclar figura y fondo hasta volverlos indistinguibles se vio adoptado, en cierto momento, en un ámbito totalmente diferente, el de la guerra. Defensa, protección, predadores, guerra, son palabras que remiten todas a situaciones de peligro y miedo, a la misma posibilidad de la muerte. Es esto el campo de acción del camuflaje en la esfera de lo real, es decir fuera de los límites de un cuadro. Los objetos producidos por la arquitectura pertenecen innegablemente al ámbito de lo real, pero a la hora de reflexionar sobre el papel que el camuflaje desempeña en lo arquitectónico las cosas se vuelven particularmente más complicadas. No parece que el camuflaje sirva para proteger el objeto arquitectónico de ninguna clase de peligro exterior, real o metafórico. Sin embargo, sí que es posible afirmar que en el recurso a las estrategias del camuflaje naturalista por parte

32 *Ibidem*

33 Behrens R.B., *Architecture, art and camouflage*, en Lotus 126, *Camouflage*, Milán, Editoriale Lotus, 2006, pg.75-78

34 Stein G., citada en Méndez Baiges M., *Camuflaje, engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2007, pg.23

de la arquitectura contemporánea los conceptos de defensa y protección jueguen un papel determinante.

Esto puede explicarse volviendo a hacer referencia a la situación actual del territorio tal como se le ha descrito hasta ahora. A raíz de la omnipresencia de lo artificial y de lo construido, los paisajes naturales y rurales parecen adquirir un valor añadido, como se comentaba, es decir el valor de lo que es poco o nada construido. Tales paisajes, con siempre mayor frecuencia, tienden pues a percibirse como bienes raros, que habría que preservar manteniéndoles, en la medida de lo posible, intactos. Por lo tanto, la posibilidad de intervenir en semejantes lugares a veces pone la arquitectura frente a una aporía, esto es, un problema irresoluble: la elección de construir parece inoportuna, mientras que la de no construir parece inviable, ya que finalmente la decisión si construir o no hacerlo no depende del solo arquitecto. El camuflaje naturalista ofrece a la arquitectura la posibilidad de realizar una especie de truco de magia: construir algo artificial que parece natural y algo que está allí pero que parece no estar. En determinadas circunstancias, es una elección conceptualmente próxima a la de no hacer nada, al permitir hacer desaparecer el objeto arquitectónico.

a

b

- a. Nieto Sobejano, museo Madinat Al Zahara, Córdoba, España, 2009
b. Kuma K., Observatorio sobre el monte Kiroosan, Japón, 1994

No parece demasiado excesivo, pues, decir que el camuflaje, que no sirve para proteger el objeto arquitectónico de ninguna amenaza exterior, puede servir en cambio a veces para proteger al lugar desde la misma presencia del objeto. En algunos casos, es la misma posibilidad de construir algo nuevo que parece configurar una amenaza para el equilibrio de ciertos paisajes, tal como las dudas a la Bartleby de Nieto y Sobejano y de Kengo Kuma pueden testimoniar. No es una coincidencia que las respuestas que los arquitectos encuentran, en ambos casos, apunten al borrado del objeto arquitectónico. El museo Madinat al Zahra en una estructura hipogea cuyos colores se funden con los del paisaje de la Sierra, resultando así finalmente invisible. El observatorio Kiroosan también lo es, al ser igualmente hipogeo y además mimetizado de colina. Así que frente a los paisajes más frágiles el camuflaje puede configurarse como una manera por parte de la arquitectura de cuidar el lugar, llegando a otorgarle tanto protagonismo en las consideraciones de proyecto como para obligar el objeto a la ausencia o a denegar su condición artificial.

2.2 Mimesis y crypsis

Antes se mencionaba la distinción que suele proponerse, en el ámbito de la biología, entre mimetismo, un camuflaje obtenido por imitación, y *crypsis*, un camuflaje obtenido por ocultación. Sin pretender ahondar demasiado en el paralelo, es posible sin embargo apoyarse en esta distinción para proponer una clasificación de las técnicas de camuflaje naturalista más en uso en la arquitectura del siglo XXI. Mimetismo y *crypsis* pueden considerarse dos momentos complementarios de tales técnica, o sea momentos que pueden darse juntos o no.

Con el nombre de mimetismo pueden indicarse todas aquellas operaciones de proyecto que mueven hacia la transfiguración del objeto arquitectónico, intentando conseguir que se parezca a un elemento natural más que a un artefacto. Este pasaje del campo de lo artificial a lo natural puede perseguirse de muchas maneras. Sin embargo, pueden reconocerse dos grandes grupos de operaciones mediante las cuales la arquitectura actual trata de poner en práctica sus veleidades miméticas: el primero concierne las operaciones relativas al volumen del edificio; el segundo las relativas a su envolvente.

El primer conjunto de operaciones consiste en moldear el volumen del edificio de tal forma que pueda evocar un elemento de la geografía en consonancia lógica y visual con el entorno. Tal como ocurre con los animales y las plantas, cuando pretenden ser algo diferente de lo que realmente son, el objeto arquitectónico renuncia en este caso a parecerse a un objeto arquitectónico, adoptando un perfil que reproduce directamente modelos naturales. Dos edificios diseñados recientemente por el estudio de Renzo Piano proporcionan validos ejemplos de esta manera de proceder: el centro Paul Klee, construido en Berna, y el *Vulcano Buono*, construido cerca de Nápoles. El primero es un museo dedicado principalmente a la obra del artista suizo. En virtud de sus características morfológicas y del tipo de relación que plantea con el paisaje todo alrededor, Rafael Moneo lo cita, en *Otra modernidad*, como ejemplo de la propensión contemporánea a una condición paisajística más que objetual ³⁵. Porque se encuentra en un territorio montañoso, el centro Paul Klee está diseñado de tal manera que su

35 Moneo R., *Otra Modernidad*, en Dal Co F., Hernández León J.M., La Huerta J.J., Moneo R., *Arquitectura y ciudad, la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2007, pg.43-63

forma recuerde inequívocamente unas colinas. La intención detrás de esta elección proyectual, según se puede leer en la página web del estudio de Piano, sería la desaparición del objeto arquitectónico, al menos desde cierta distancia, junto a la consecución de una “*tranquilidad visual*” debida tanto a tal desaparición como a la congruencia entre la forma del objeto y la forma del territorio:

La arquitectura del Centro fue concebida como una ola gentil apoyada al suelo. Es apenas visible desde una cierta distancia (...) Desde un punto di vista topográfico, el proyecto del centro es una ampliación de la escala del territorio (...) La tranquilidad aquí no es solo acústica, sino también visual ³⁶.

El *Vulcano Buono* ha sido diseñado bajo las mismas premisas conceptuales que el centro Paul Klee. Se trata de un centro comercial con forma de volcán en un paisaje caracterizado por el Vesubio más que por cualquier otra cosa. También en este caso, la declarada intención que sustenta la elección del procedimiento mimético es la integración y desaparición del edificio en el paisaje:

el volcán artificial desaparece en el paisaje; el objetivo del proyecto es integrar el edificio en el paisaje, no simplemente ocuparlo. Desde cierta distancia, el edificio encaja con naturalidad con el perfil del territorio³⁷.

a

b

a. Piano R., Centro Paul Klee, Berna, Suiza, 2005

b. Piano R., Vulcano buono, Nápoles, Italia, 2007

El método de proyecto empleado por Piano en el centro Paul Klee y en el *Vulcano Buono* podría quizás definirse analógico; la forma de ambos edificios guarda una relación de semejanza con algún elemento de la topografía del lugar, y este parecido supuestamente les permite encajar en el contexto e integrarse de la manera más armónica posible.

36 <http://www.rpbw.com/project/zentrum-paul-klee>: “The architecture of the Zentrum was conceived as a gentle wave contouring the land. It is barely visible from a distance (...) From a topographical point of view, the Zentrum project is an enlargement of the scale of the land (...) The tranquility here is not just acoustic, but visual as well”. Traducción del autor.

37 <http://www.rpbw.com/project/il-vulcano-buono>: “the artificial volcano disappears into the landscape: the aim of the project is to integrate the building into the landscape, not just occupy it. From a distance, it fits naturally with the contour of the land.” Traducción del autor.

La naturalización del objeto arquitectónico, sin embargo, no tiene por qué pasar por un proceso de imitación tan directa y literal de lo topográfico. Idénticos efectos de mimetismo y camuflaje se pueden producir de forma más ingeniosa y sutil, en definitiva más interesante. En este sentido quizás uno de los proyectos más significativos realizados en los últimos años sea el *Blur Building*, un pabellón temporal construido en 2002 por Diller y Scofidio en el lago Neuchatel en ocasión de la sexta edición de la *Swiss Expo*³⁸. El *Blur building*, literalmente, el “edificio borroso”, era una plataforma de metal colocada en el medio del lago, cíclicamente envuelta por chorros de agua pulverizada que le transformaban en una especie de nube artificial apoyada sobre el lago. El *Blur building* perseguía la misma metamorfosis y desaparición llevada a cabo por los edificios de Piano que se han propuesto como ejemplo, pero por un camino muy diferente.

El objeto arquitectónico, que en el caso del centro Paul Klee y del *Vulcano buono* imitaba los pliegues de la topografía, en este caso se convertía en un elemento igualmente deducido de la naturaleza, aunque no perteneciente al suelo. La referencia metafórica se trasladaba de la tierra al cielo, de lo topográfico a lo meteorológico. La metamorfosis, además, no se obtenía tanto mediante el diseño del volumen, sino sometiendo el mismo a un proceso de constante construcción y destrucción: su volumen, es decir la nube de agua, aparecía y desvanecía una y otra vez, continuamente. La desaparición experimentada por el objeto arquitectónico era así doble. Por un lado, al aparecer de la nube, desaparecía la plataforma. Al desaparecer de la nube, por otra parte, era como si se desvaneciera el edificio mismo, ya que en la percepción del pabellón esta nube no era un añadido, sino una parte constitutiva del mismo, aunque efímera.

2.3 Máscaras y capas de la invisibilidad

Frecuentemente el objeto mimetizado posee un volumen regular, o que de todo modo no imita ningún elemento de la naturaleza. El camuflaje, en estos casos, se produce en virtud de las características de la envolvente. La piel del edificio, por estar revestida con texturas vegetales, por reflejar con sus colores los del entorno, se convierte en una capa de la invisibilidad y en una máscara a la vez. Capa de la invisibilidad, porque tiene el

a

a. Diller+Scofidio, Blur building, Lago Neuchatel, Suiza, 2002

³⁸ <https://dsrny.com/project/blur-building>

poder de hacer desaparecer el edificio del campo perceptivo. Máscara, porque le proporciona una identidad que no le pertenece, la de elemento natural. Ya que la textura vegetal se suele leer como una superposición, tanto capa de la invisibilidad como máscara la mayoría de las veces son una descripción fiel de los hechos más que metáforas.

Ambas condiciones se leen de forma bastante patente, por ejemplo, en el trabajo que Patrick Blanc ha llevado a cabo junto a Herzog y de Meuron en la reforma de la plaza de España en Tenerife. La plaza es un lugar vacío y de límites borrosos, que Herzog y de Meuron rellenan con una gran fuente circular a la cual se acompañan unos árboles dispuestos libremente y dos pabellones. Estos pabellones han sido cubiertos por Patrick Blanc, en todas sus caras, con una capa de vegetación policroma, que les confiere una apariencia natural al tiempo que actúa de velo que los oculta.

Pierluigi Nicolin, en el ámbito de una discusión sobre el camuflaje naturalista y la imagen del objeto arquitectónico, hace referencia a la distinción propuesta por Sandro Marpillero entre máscaras asociadas a rituales de conexión con las fuerzas del entorno y máscaras asociadas a rituales de transformación de la identidad individual ³⁹. Según argumenta Nicolin, los procedimientos de naturalización de la arquitectura hoy en uso responderían a una o ambas de estas instancias⁴⁰.

Los pabellones de la plaza de España en Tenerife parecen remitir sobre todo a la primera de las dos tipologías de máscaras identificadas por Marpillero, ya que en ellos la naturalización del objeto implica cierta desconexión con el entorno, siendo esto principalmente artificial. Es igual o más frecuente, sin embargo, que en la aplicación del camuflaje naturalista se puedan reconocer como vigentes ambas tipologías.

a

a. Blanc P., Pabellón en Plaza de España, Santa Cruz de Tenerife, España, proyecto de Herzog y De Meuron, 2007

Se consideren por ejemplo la *Great Bamboo Wall*, de Kengo Kuma, y la biblioteca LiYuan, de Li Xiadong. La *Great Bamboo Wall* es una casa situada cerca de Pekín en las proximidades de la gran muralla, en un paisaje natural donde sin embargo encuentran sitio algunos edificios sueltos. Se trata de una ar-

39 Nicolin P., *La verità in architettura*, en Lotus 126, *Camouflage*, Milán, Editoriale Lotus, 2006, pg.43-45

40 *Ibidem*, pg.44

quitectura de forma tradicional, asimilable a un prisma con forma de L, cuyas paredes son cubiertas por cañas de bambú a lo largo de casi todo el perímetro. El revestimiento de bambú, que sin duda somete al objeto arquitectónico a una conversión en clave naturalista, también desempeña la función de ponerlo en una relación de mayor simbiosis con el paisaje alrededor.

Análogo discurso se puede hacer por la biblioteca LiYuan, un proyecto que guarda muchas similitudes con la *Great Bamboo Wall*. La primera es la localización, ya que también la biblioteca se encuentra cerca de la gran muralla, en un sitio de hecho no muy distante de la casa diseñada por Kuma. Pero la analogía mayor reside en el enfoque proyectual, ya que en ambos casos se trata de edificios de forma regular envueltos en texturas vegetales que se perciben como superposiciones al cuerpo de la arquitectura. La biblioteca es una caja de acero y vidrio situada en el medio de un bosque y cubierta en todas sus caras, techo comprendido, por ramas secas. También en este caso, como ya por la *Great Bamboo Wall*, la máscara vegetal cumple con el papel de convertir al objeto en elemento natural y al mismo tiempo de conectarlo con el paisaje alrededor. Dispuesta en un lugar de rara hermosura, la biblioteca logra a través de su camuflaje suavizar su presencia y volverla de alguna forma más pertinente a la foresta que le rodea, menos invasiva.

Siempre que la máscara proporcionada por el camuflaje sirva a integrar el edificio en su contexto, las fachadas se convierten de alguna manera en espejos del entorno. Las máscaras contextuales suelen cumplir su tarea evocando las propiedades del sitio a lo largo de toda la superficie del objeto: los colores del lugar, pero también su materialidad. Mediante la imitación y la alusión a cosas que le reposan cerca, el objeto arquitectónico en cierto modo intenta volverse una de estas cosas. Cubriéndose de ramas, la biblioteca Li Yuan se aproxima a la condición de los árboles a su alrededor; cubriéndose de bambú, la *Great Bamboo Wall* se aproxima a la condición de las forestas de bambú que se encuentran en las cercanías. La acción de reflejar el lugar como en un espejo, evidente en aquellos proyectos donde tanto el perfil como la envolvente evocan directamente rasgos naturales, es sin embargo central en toda técnica de camuflaje.

En una aplicación particularmente ingeniosa de tales técnicas, esta condición de espejo de la envolvente camuflada se mani-

a

b

a. Kuma K., Great Bamboo Wall, Pekín, China, 2002

b. Biblioteca Li Yuan, bosque de Jiaojiehe, China, 2011

fiesta con la mayor claridad. Es el caso de proyectos donde el camuflaje se persigue mediante la impresión, sobre las fachadas, de fotografías sacadas a elementos o materiales del entorno. La envolvente imita así la imagen del lugar de la forma más directa posible, reproduciendo su apariencia, su semblante; la máscara contextual se convierte en algo no muy diferente de una pantalla.

La Granja de vidrio diseñada por MVRDV en Schijndel, en los Países Bajos, es en este sentido un ejemplo muy apropiado. Se trata de un edificio multifuncional de vidrio, cuya forma algo arquetípica remite a las tradicionales granjas de planta rectangular y techo a dos aguas. El artista Frank van der Salm ha desarrollado, junto a MRDV, un trabajo sobre las fachadas que contradice la verdadera naturaleza técnica del edificio. La impresión de fotografías sacadas en los alrededores simula una tradicional pared de ladrillo a lo largo de todo el perímetro y un igualmente tradicional techo de paja en la cobertura. La máscara contextual le sirve en este caso al edificio para establecer una relación de la mayor ambigüedad con su propia condición moderna, ya que por un lado hace uso de recursos tecnológicos muy avanzados, y por el otro los utiliza para revestirse de una imagen vernácula ⁴¹.

a

b

a. MVRDV, Granja de vidrio, Schijndel, Países bajos, 2013

b. Murman Arkitekter, Casa Juniper, Katthammarsvik, Suecia, 2007

Pero un ejemplo que viene todavía más al caso del discurso que aquí se está proponiendo es la casa Juniper de Murman Arkitekter⁴². Se trata de una casa de madera colocada en un prisma rodeado por enebros. A una distancia de 40 cm de los muros perimetrales, una malla montada sobre soportes de acero envuelve el volumen como una segunda fachada. Sobre esta malla, la impresión de una fotografía sacada por los arquitectos reproduce la imagen de los enebros presentes todo alrededor. Todavía más que en la Granja de vidrio, el camuflaje es reducido en este proyecto a una cuestión de pura imagen, no involucrando ni operaciones relativas a la forma, como en el proyecto de MVRDV aún ocurría, ni a los materiales. La imagen del objeto arquitectónico, en este caso, coincide singularmente con la del lugar, y aún más singularmente resulta física y lógicamente desconectada del propio objeto: porque engaña sobre su efectiva condición, pero aún más porque es efímera,

⁴¹ <https://divisare.com/projects/220853-mvrdv-glass-farm>

⁴² <https://divisare.com/projects/317519-murman-arkitekter-ake-e-son-lindman-juniper-house>

potencialmente intercambiable. Se trata de un edificio que lleva su propia imagen como se lleva un disfraz.

2.4 Groundscapes

Si la palabra mimetización se ha utilizado para describir el momento imitativo del camuflaje naturalista, con *crypsis* se puede en cambio denominar el eventual momento hipogeo. Hay *crypsis* cuando un edificio, además de mimetizarse, se esconde parcial o totalmente bajo el suelo. Naturalizado y ocultado en el terreno, el objeto arquitectónico puede alcanzar un grado de continuidad física y visual con el lugar capaz de volverlo efectivamente invisible. En aquellos proyectos contemporáneos donde se ven aplicados ambos momentos de las estrategias naturalistas, el objeto arquitectónico parece ocultarse detrás del paisaje, renunciando del todo a manifestar al exterior su presencia.

Valga el ejemplo de la *cantina Antinori*, diseñada por el estudio Archea, y del *Chichu Art museum*, de Tadao Ando. La *cantina Antinori* es una bodega construida en el medio de la campiña toscana, en un paisaje de colinas, viñedos y tierras de cultivo. En el intento de no quebrar el equilibrio de un paisaje particularmente valioso, Archea decide enterrar el edificio y además utilizar su cobertura como viñado. Así que desde fuera apenas hay señales de la efectiva presencia de la bodega, siendo posible intuir la sólo a causa de unos cortes en el terreno que sirven a proporcionarle luz natural.

El *Chichu art museum* - literalmente, “*el museo de arte enterrado*” - se encuentra en la isla de Naoshima, en Japón. La planta del edificio es una composición de salas regulares de hormigón visto articuladas de forma libre y fragmentaria. Nada de todo esto, sin embargo, resulta reconocible desde fuera, al encontrarse el edificio recubierto por una colina artificial. Sólo afloran a la luz los muros de los patios interiores, que desde arriba se leen como si fueran figuras geométricas esparcidas en el terreno sin una regla clara.

La estrategia de enterrar un edificio bajo el suelo ha sido llamada por Dominique Perrault *groundscapes*⁴³, una palabra que alude a su contraparte luminosa, *landscape*, paisaje. *Groundsca-*

a

b

a. Archea, Cantina Antinori, Bargino, Italia, 2012

b. Ando T., Chichu art museum, Naoshima, Japón, 2004

⁴³ <http://www.dpa-x.com/>

pe es el paisaje que uno se encontraría al estar al otro lado del suelo, el más oscuro; es lo que se vería si “*se pudiera nadar por el terreno como si éste fuera un océano y las ciudades barcos flotando sobre su superficie*”⁴⁴.

Los *groundscapes*, según argumenta Perrault, hacen posible una doble desaparición de la arquitectura. La primera desaparición, la más directa, concierne el objeto, que a raíz de su colocación por debajo del suelo se vuelve invisible. La segunda, que se produce de una manera más indirecta pero quizás más incisiva, concierne la disciplina, y se manifiesta como “*ruptura ontológica*” con sus tradiciones y costumbres operativas más antiguas. Los *groundscapes* subvierten algunos de los principios básicos de la arquitectura por lo que concierne la configuración de los espacios, ya que otorgan un papel secundario a los dos elementos clave, tradicionalmente, de esta configuración: el muro y el techo. El muro, explica Perrault, en los *groundscapes* se vuelve en un elemento meramente técnico, útil para retener la presión del terreno y poco más, perdiendo su papel de componente definidora de los espacios y capaz de comunicar mensajes y significados arquitectónicos complejos. El techo, que en los proyectos hipogeos suele ser el mismo suelo, pierde su característica peculiaridad de elemento de transición entre el edificio el cielo, entre lo arquitectónico y lo atmosférico. Construir por debajo del suelo es una opción deseable, según Perrault, por diferentes razones, siendo las principales el “*extremo respeto por el paisaje*” que tal estrategia permite y la posibilidad de expandir un edificio “*respetando su contexto*”:

El *groundscape* podría ser un potente catalizador de redes urbanas, proporciona naturalmente una ideal inercia térmica, asegura el máximo respeto hacia el paisaje (...) el *groundscape* permite expandir un edificio respetando su contexto⁴⁵.

Este tipo de trabajo con el suelo, que consiste en cierto sentido en diseñar la arquitectura de arriba hacia abajo, es una estra-

⁴⁴ *Ibidem*: “The groundscape (..) it is what we would see if we could dive into the ground as if it were like the ocean and cities like vessels floating on its surface.” Traducción del autor

⁴⁵ *Ibidem*: “The groundscape can be a potent catalyst for urban networks, offers naturally ideal thermal inertia, ensures utmost respect for the landscape as a whole (...)the groundscape opens the possibility of expanding a building while respecting its context.” Traducción del autor.

tegia que Perrault utiliza a menudo, por ejemplo en la Villa One en Cote d'Armor y en el Velódromo de Berlín. La villa One es una casa que Perrault y su mujer Aude diseñaron para sí mismos en un terreno del norte de la Bretaña con vistas al canal de la Mancha. Se trata de una caja rectangular enterrada en su totalidad, con la única excepción de la fachada de vidrio orientada hacia el mar. Finalmente la villa se parece a un objeto escondido por debajo de una alfombra o, como Perrault y su mujer sugieren, como un barco momentáneamente envuelto por las olas. El velódromo de Berlín es un complejo polideportivo que aloja diferentes instalaciones dentro de un único edificio de forma regular. Completamente enterrado, su techo en un parque público, conectado a lo largo de todo su perímetro con las calles alrededor.

Tanto la Villa One como el Velódromo de Berlín están incluidos en un libro escrito por Ilka y Andreas Ruby que propone consideraciones muy parecidas a las de Perrault y que se llama, precisamente, *Groundscapes*⁴⁶. Se trata de un texto que propone una selección de proyectos construidos desde finales de los años 90, todos caracterizados por plantear una relación de continuidad radical entre el objeto arquitectónico y el suelo. Razonando sobre las ventajas de la colocación hipogea del edificio, y a la vez sobre las causas de la difusión actual de esta manera de proyectar, los Ruby citan un aspecto de la contemporaneidad que denominan *omnyvoyance*. La arquitectura, para permitirse “*el lujo de la invisibilidad*” en un mundo donde todo es visible, no tendría otra opción que deslizarse por debajo del suelo, casi fuera un líquido inyectado desde arriba:

En un mundo de *omnyvoyance* (Foucault), para permitirse el lujo de la invisibilidad, al menos transitoriamente, la arquitectura no dispone de la capa con que Sigfrido se vuelve invisible en Los Nibelungos (...) En lugar de depositar el programa en el terreno mediante un objeto, el programa se inyecta, en cierto modo, de manera fluida en el terreno⁴⁷.

Omnyvoyance es un término que literalmente indica la capaci-

⁴⁶ Ruby I., Ruby A., *Groundscapes, el reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006

⁴⁷ *Ibidem*, pg.99

a

b

a. Perrault A. Perrault D., Villa One, Côtes d'Armor, Francia, 1994

b. Perrault D., Velodromo, Berlín, Alemania, 1999

dad de verlo y saberlo todo⁴⁸. Sin embargo desde el contexto más general del discurso se puede argüir que los Ruby hacen referencia más bien a la saturación visual procurada por la incontrolable proliferación de estímulos artificiales, esto es, el *horror pleni* descrito por Gillo Dorfles. En otro punto del libro queda más claro como sea efectivamente este el sentido que mejor se ajusta a la palabra, al explicar los Ruby que la ocultación del objeto ayuda la arquitectura a escapar la “*omnipresente visibilidad del mundo*”:

(El suelo) Puede ayudar la arquitectura a sustraerse de la omnipresente visibilidad del mundo y a ocupar el espacio de un objeto que, por estar sumergido en el suelo, no tiene que expresarse hacia el exterior. (...) En lugar de asegurarnos su presencia material, la arquitectura puede sumergirse en las profundidades de la percepción y existir sin mostrarse⁴⁹.

Un mundo de *omnyvoyance* es pues uno donde en toda circunstancia parece haber algo que pida ser mirado, y al mismo tiempo uno donde es cada vez más difícil sustraerse a las miradas. Así que la desaparición del objeto, en la lectura propuesta por los Ruby, responde a la necesidad de luchar contra el *horror pleni* y de respetar los paisajes naturales, pero también a la necesidad de la propia arquitectura de no “*expresarse hacia el exterior*” y de tener la posibilidad de “*existir sin mostrarse*”: responde a consideraciones contextuales y a la vez a una situación más general donde la invisibilidad tiende a configurarse como un valor de por sí - como un lujo, como ellos mismo sugieren.

2.5 El camuflaje en ámbito urbano

El sentido del camuflaje, como se ha comentado hasta ahora, es disimular y ocultar el objeto arquitectónico. Sin embargo, es posible encontrar proyectos donde disimulación y ocultación no viajan juntas, y donde las técnicas del camuflaje naturalista tienen el efecto de volver el objeto más visible, más llamativo. El camuflaje, al ser una estrategia imitativa, donde el cuerpo de la arquitectura de una manera u otra refleja algunas de las propiedades de los alrededores, es también una estrategia de relación. Depende no sólo de las operaciones llevadas a cabo

48 Palabra compuesta por *voyance* (videncia) y el prefijo *omni* (todo)

49 Ruby I., Ruby A., *Groundscapes, el reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, pg.48

sobre el objeto, sino de cómo estas encajan en el entorno. Así que la naturalización del objeto arquitectónico, que en paisajes naturales y rurales suele suponer su desaparición, en contextos urbanos puede a veces tener el resultado opuesto.

Se tomen en consideración el Bosque Vertical, de Stefano Boeri, y el proyecto no realizado de Jean Nouvel para el museo de la evolución humana en Burgos. El Bosque Vertical se compone de dos torres para viviendas ubicadas en el centro de Milán. Estas torres son dos prismas regulares rodeados, por toda su altura y en todas sus caras, por un gran número de terrazas que pueden llegar a albergar, según los cálculos de Boeri, hasta 2000 plantas y 900 árboles de 3 a 9 metros de altura. Así que el resultado final es un objeto de condición híbrida, medio artificial y medio natural, pero que resulta tan camuflado en una metrópolis como Milán como podría serlo una torre en el medio de un bosque.

El proyecto presentado por Nouvel al concurso para la construcción del museo de la evolución humana simulaba a la vez una colina natural, desde el exterior, y una caverna, desde el interior. Esta elección formal entrañaba una doble analogía, haciendo referencia tanto al programa, al evocar el lugar de origen de la cultura humana, como a la geografía, siendo el museo, en palabras de Nouvel, “*como la reaparición, dentro de la ciudad, de la geografía y del paisaje que rodea Burgos*”⁵⁰. El objeto finalmente hubiera resultado disimulado en su condición de artefacto técnico, pero ciertamente no poco vistoso.

A esta manera de aplicar las técnicas de naturalización se le podría quizás llamar camuflaje inverso: los procedimientos operativos pueden considerarse pertenecientes al ámbito de las estrategias de camuflaje, pero el resultado es contrario a las que son sus intenciones más propias y habituales.

En entornos urbanos, las estrategias naturalistas parecen ser más efectivas, a la hora de esconder el objeto, cuando proceden a enterrarlo, es decir cuando recurren a la *crypsis*, además que a la mimetización. En estos casos además pueden incluso implicar el regalo de espacios públicos y jardines a la ciudad, como

a

b

c

a. Boeri S., Bosque vertical, Milán, Italia, 2014

b,c. Nouvel J., Museo de la evolución humana, Burgos, España, 2000

⁵⁰ <http://www.jeannouvel.com/en/projects/musee-de-levolution-humaine/> :

“ (...) like the reappearance, inner the city, of the geography and the landscape that surround Burgos.” Traducción del autor

ejemplificado por el Velódromo de Berlín, pero también por otro proyecto de Perrault, la *Ewha Womans University*. Se trata de un edificio que se encuentra en un campus universitario en Seúl, en un sitio donde antes había una colina utilizada por las estudiantes para sentarse, quedar, descansar. Para no perder esta cualidad pública del espacio, Perrault decide diseñar un edificio que se configure como un jardín abierto a todos. Así que finalmente su intervención, vista desde fuera, consiste de una ancha calle pública que divide dos grandes edificios hipogeos, cuyas coberturas se convierten en parques lineares.

A continuación se proponen tres ejemplos de adopción de las estrategias del camuflaje naturalista en la arquitectura actual. Se han elegido estos casos de estudio por las consideraciones más generales que permiten, pero también porque, a pesar de recurrir los tres a las mismas técnicas naturalistas, son en sí muy diferentes, ya sea por el contexto en el cual operan o por sus características formales.

Además se trata de proyectos que remiten a la clasificación de las técnicas de camuflaje anteriormente propuesta. Así que el primer caso de estudio, la biblioteca Li Yuan de Li Xiaodong, es un proyecto que sólo hace uso de aquellas operaciones que se quiso definir miméticas, al tratarse de una caja sencilla envuelta en material vegetal. El segundo caso de estudio, la *cantina Antinori* de Archea, en cambio recurre tanto a la mimetización como a la excavación. El tercer caso de estudio, la *EWHA Womans university* de Perrault, se encuentra en un contexto urbano y, como la *cantina Antinori*, recurre tanto al momento mimético como al momento hipogeo de las estrategias del camuflaje naturalista.

a

a. Perrault D., EWhA Womans University, Seoul, Corea del sur, 2008

Biblioteca Li Yuan, bosque de Jiaojiehe, China, 2011

3.1 La biblioteca Li Yuan

Li Xiaodong es parte de aquella generación de arquitectos chinos, como Rural Studio y Amateur Architecture, que dedican gran parte de sus reflexiones y de sus esfuerzos proyectuales al tema de los entornos naturales y rurales de China, amenazados por el crecimiento incontrolable de las ciudades. Muchos de sus proyectos se encuentran en pequeños pueblos del interior del país, tratando de salvaguardarlos del abandono y de mejorar sus condiciones de vida. Esta mejoría Li Xiaodong la suele perseguir a través de la adición de edificios públicos, a menudo relacionados con la cultura y la instrucción, pero también a través del recurso a técnicas constructivas tradicionales que al ser utilizadas con siempre menor frecuencia corren el riesgo de caer en el olvido.

Tal actitud queda bien demostrada por proyectos como la escuela en Yuhu, construida en 2004, y la *Bridge School*, construida en Xiashi en 2008. Yuhu es un pueblo que se encuentra cerca de la ciudad de Lijang, centro cultural de la etnia Naxi⁵¹, en un área protegida por la Unesco⁵². La intervención llevada a cabo por Li Xiaodong es la recuperación y la expansión de la escuela primaria del pueblo. Su proyecto propone una reinterpretación en clave contemporánea de las tradiciones locales, al trabajar sobre una base técnico-formal próxima a lo vernáculo pero proponiendo mejoras relativas tanto a la configuración de los espacios como a los procedimientos constructivos.

Xiashi es un pueblo tan pequeño como Yuhu, donde Li Xiaodong construye una escuela nueva. La peculiaridad de la *Bridge School*, tal como el nombre sugiere, es que además de ser una escuela sirve como puente entre las orillas del río que atraviesa el pueblo⁵³. El edificio es un prisma de madera compuesto por tres partes; las dos partes colocadas a los extremos alojan las aulas, mientras que la central es un espacio libre que sirve para favorecer la circulación de alumnos y profesores al entrar y salir de clase. El puente, es decir el recorrido interior abierto a todos, cruza todo el prisma pasando al lado de las aulas. A

51 El pueblo Naxi es una de las minorías étnicas actualmente presentes en la República Popular China.

52 www.lixiaodong.net/indax.html#

53 Chiorino F., *Li Xiaodong, Scuola ponte a Xiashi*, Casabella 796, diciembre 2010, pg.6-12

Arriba: Li Xiaodong, Yuhu school, Lijiang, China, 2004. Abajo: Li Xiaodong, Bridge school, Pinghe, China, 2009

diferencia de la escuela en Yuhu, la *Bridge School* no se configura como una interpretación de lo vernáculo, proponiendo al contrario un lenguaje inequívocamente contemporáneo que sin embargo resulta capaz de integrarse bien con su entorno.

Es posible que el proyecto más famoso de Li Xiaodong sin embargo sea la biblioteca Li Yuan en Jiaojiehe, construida en 2011. Ciertamente, entre todos sus proyectos, es el que propone la relación arquitectura-paisaje que más merece la pena afrontar en el ámbito del discurso que en este capítulo se está llevando a cabo. En ocasión del diseño de la biblioteca Li Xiaodong pudo disfrutar del privilegio algo inusual de poder elegir por sí mismo el lugar, y con esta elección empezó a todos los efectos el proceso de proyecto⁵⁴. Eligió entonces como lugar de intervención un entorno natural de rara belleza: Jiaojiehe, un pueblo de alrededor de trescientos habitantes del distrito de Hairou, se encuentra en un valle boscoso, distante dos horas de coche de Pequín⁵⁵ y bastante próximo a importantes atracciones turísticas como la Gran Muralla y el *Shentangyu Natural Scenic spot*⁵⁶. Nada de esto es un detalle, ya que en razón de todas estas circunstancias la biblioteca intenta desempeñar una triple función. Quiere ser un lugar de encuentro y un centro cívico para los habitantes de Jiaojiehe. Quiere ser un edificio capaz de interceptar algún turista en tránsito por la zona, ayudando así la economía del pueblo. Quiere servir como punto de disfrute paisajístico:

Por un lado, se trata de un moderno complemento programático al pueblo, añadiendo una pequeña biblioteca y un espacio para la lectura en un escenario de contemplación silenciosa. Por otro queríamos usar la arquitectura para mejorar la apreciación de las cualidades del paisaje natural⁵⁷.

Para conseguir todo esto la elección del lugar tiene una im-

54 Chiorino F., *Li Xiaodong, Biblioteca Li Yuan*, Casabella 814, junio 2012, pg.33-34

55 *Ibidem*, pg.33

56 www.lixiaodong.net/index.html#

57 Li Xiaodong Atelier, LiYuan library, A+U 546, marzo 2016, pg.116: "On the one hand, it forms a modern programmatic complement to the village by adding a small library and reading space within a setting of quiet contemplation. On the other hand we wanted to use architecture to enhance the appreciation of the natural landscaping qualities". Traducción del autor

La biblioteca Li Yuan, vistas exteriores

portancia estratégica. Li Xiaodong decide colocar la biblioteca no dentro del pueblo sino en un claro en el bosque distante pocos minutos andando. Así, con su sola presencia, la biblioteca habla de la belleza de aquel específico lugar, como si fuera una señal que invita a la pausa. Además, tal como explica Li Xiaodong, sirve de pretexto para salir de paseo en el bosque, por lo menos por aquel corto tramo que la separa del pueblo:

Así que, en lugar de añadir un nuevo edificio dentro del pueblo, elegimos este particular sitio en las montañas cercanas, a cinco minutos de paseo desde el pueblo. Así haciendo pudimos proporcionar un ámbito de quietud y serenidad a quien haga deliberadamente el esfuerzo de salir para ir a la biblioteca⁵⁸.

El edificio es una caja apoyada en el suelo, de 30 m de largo, 6.5 de alto y 4.5 de ancho ⁵⁹. Su interior está constituido por un único cuarto, la sala de lectura. Esta es una especie de tubo de sección rectangular, muy regular en su envolvente interior: una malla cuadricular de madera que cubre todas las superficies del tubo, pavimento excluido. La sección del suelo en cambio es muy articulada. Como en una aplicación en pequeña escala del principio loosiano del *Raumplan*, escalones y estanterías señalan, en un espacio que de otra forma sería isótropo, ámbitos diversos tan sólo variando las cotas. Todo esto confiere al interior una riqueza espacial bien mayor de la que, desde fuera, se podría sospechar. El acceso a la biblioteca se encuentra en el punto más bajo, en correspondencia de un corte que permite atravesar transversalmente el volumen en su totalidad. En otro rincón del volumen se esconden unas escaleras que conducen a un pequeño balcón panorámico.

La biblioteca es una caja de vidrio y acero, pero su verdadera naturaleza técnico-constructiva está oculta tanto en el interior como en el exterior. Dentro, el revestimiento en cedro que cubre uniformemente las superficies podría inducir el error de pensar que la estructura sea de madera. Fuera, todas las caras del volumen, incluido el techo, están recubiertas por miles

58 *Ibidem*, pg.116: "So, instead of adding a new building inside the village center, we chose this particular site in the nearby mountains, a pleasant five minutes walk from the village center. In doing so we could provide a setting of clear thoughts when one consciously takes the effort to head for the reading room." Traducción del autor

59 www.lixiaodong.net/indax.html#

Desde arriba: planimetría, planta y sección transversal

de ramas pequeñas del tipo más común, de las que se suelen usar para encender el fuego de las chimeneas y calentar las casas. Este revestimiento es continuo, abriéndose sólo en pocos puntos. Sirve para filtrar la luz del sol, pero todavía más para camuflar el edificio:

En invierno, cuando los árboles pierden las hojas, el tronco de los árboles y las ramas del edificio se vuelven del mismo color, y se vuelve difícil distinguir entre los dos ⁶⁰.

Precisamente el hecho de que se trate de una caja de vidrio disfrazada permite algunas reflexiones. Hasta hace sólo unas décadas se consideraba, como uno de los mayores privilegios que la arquitectura Moderna podía ofrecer, justo la experiencia de hallarse dentro de un prisma transparente en el medio de un paisaje hermoso. La *Glass House* de Philip Johnson, la Casa Farnsworth de Mies van der Rohe, son ejemplos destacados que valen también como paradigmas de un cierto modo de entender la relación entre edificio y paisaje: una relación basada sobre la fusión entre interior y exterior mediante el borrado de las paredes.

Se puede legítimamente sospechar que la decisión de construir una caja de vidrio en un lugar tan precioso como el bosque de Jiaojiehe para luego encubrirla totalmente hubiera parecido a Mies y Johnson extraña e incomprensible. Le hubiera parecido, muy probablemente, una extravagancia, de la cual no hubieran sido capaces de entender el porqué. Y el porqué parece reposar en el cambio de sensibilidad colectivo hacia el paisaje, que afecta la arquitectura directamente.

Proyectos como la *Glass House*, la casa Farnsworth, y los numerosos epígonos, plantean una relación de continuidad visual total con el exterior, pensada más desde el interior que desde el exterior. Que tal relación sea pensada sobre todo desde el interior queda más que claro si se considera que el punto fuerte de estas arquitecturas - la transparencia radical - se convertía automáticamente en punto débil nada más abrir la puerta de casa y salir fuera, como recuerdan las bien conocidas polémicas

60 *Ibidem*: "In winter, when the mountains trees lose their leaves, the trunks of trees and the sticks of the buildings are in the same color, and it becomes hard to distinguish between the two." Traducción del autor

Detalles de fachada

entre Edith Farnsworth y Mies sobre la falta de intimidad de la casa. Dentro de una casa como la suya, explicaba la Farnsworth en una entrevista con Joseph Barry⁶¹, uno podía acabar sintiéndose casi como un animal en peligro, siempre en alerta, nunca del todo capaz de disfrutar de momentos de paz porque siempre potencialmente a la vista de los demás:

La verdad es que en esta casa, con sus cuatro paredes de vidrio, me siento como un animal vagabundo, siempre en alerta (...) La disposición de los muebles se convierte en un problema mayor, porque la casa es transparente, como una radiografía⁶².

Se trata de una contradicción proyectual que la arquitectura Moderna nunca logró solucionar del todo. La biblioteca Li Yuan, y con ella todos los edificios análogamente camuflados, parecen abordar la relación con el lugar en la manera diametralmente opuesta a la planteada por la arquitectura Moderna, es decir privilegiando puntos de vistas exteriores, colocados en el medio del paisaje. El sentido del camuflaje es que algo se vuelva poco o nada visible a raíz de su imagen y de cómo esta interactúa con los alrededores. Cómo lo camuflado aparece al ser visto desde fuera (y cómo desaparece) es de la máxima importancia. Así que todo camuflaje implica necesariamente darle la prioridad a los puntos de vistas exteriores, siendo esta la única manera para llevar a cabo una ocultación que finalmente resulte efectiva.

Una confirmación del papel decisivo desempeñado por la consideración de los puntos de vista exteriores en el diseño de la biblioteca, por otra parte, la da el mismo Li Xiaodong, cuando hablando de este proyecto en una entrevista concedida al New York Times recuerda cómo la arquitectura china “*siempre se diseña desde una perspectiva a vista de pájaro*”⁶³

El cambio de sensibilidad que se mencionaba antes se podría

61 Barry J.A., *Report on the american battle between good and bad modern houses*, House beautiful 95, mayo 1953, pg.266-273

62 *Ibidem*. pg.270: “The truth is that in this house with its four walls of glass I feel like a prowling animal, always on the alert (...) Any arrangement of furniture becomes a major problem, because the house is transparent, like an X Ray.” Traducción del autor

63 Perlez J., <https://www.nytimes.com/2015/07/07/world/asia/enticed-by-a-library-tourists-browse-a-chinese-village.html> : “Chinese architecture is always drawn from a bird’s eye view” Traducción del autor.

a

b

c

a. Mies Van der Rohe L., Casa Farnsworth, Pleno, Ee.Uu., 1951

b. Johnson P., Glass House, Connecticut, Ee.Uu., 1949

c. El paisaje filtrado desde el interior de la biblioteca Li Yuan

Interior de la biblioteca

pues tal vez explicar así. Si antes, a la arquitectura, se le pedía el privilegio de poder gozar de un paisaje desde la comodidad del salón de casa, ahora a veces se le pide que deje gozar del paisaje sin más: se le pide, prácticamente, hacerse a un lado. Así que, al darse casos parecidos, se recurre en fase de proyecto a complejos equilibrios, trucos, malabarismos, para destacar el paisaje en detrimento del objeto, esto es, para hacer una arquitectura que parezca no estar ahí o no ser arquitectura.

Archea, Cantina Antinori, Bargino, Florence, 2012

3.2 Cantina Antinori

De tales equilibrios, de tal intención de hacer arquitectura como si fuera ausente, puede atestiguar la *cantina Antinori* mejor que cualquier otro proyecto. Construida por Archea entre 2007 y 2012, se encuentra en Italia, en Toscana; más precisamente en el valle donde se produce el vino Chianti, en un paisaje hecho de viñedos, colinas y asentamientos rurales. No está incluido entre los ejemplos de *Groundscapes*, probablemente por razones cronológicas. Pero sin duda se adapta a la perfección a la historia contada por Ilka y Andreas Ruby; una historia donde el suelo - su forma, los elementos que lo componen y constituyen su imagen - asume un protagonismo siempre mayor en las actuales estrategias de conformación del objeto arquitectónico. Cuando, para ilustrar algunas de estas estrategias, Ilka y Andreas Ruby hablan de “*programa inyectado en el suelo*”⁶⁴, están describiendo la *cantina Antinori*, aunque no lo sepan. Por tratarse de una bodega donde se produce vino, el suelo y el paisaje rural no son simplemente un fondo contra el cual la arquitectura puede destacar o no, con el cual puede confrontarse o no. Son la misma esencia del tema, lo que le justifica y explica su sentido. Lo que hace Archea, en este caso, es operar una traslación directa desde el nivel del programa al nivel de la forma. Es, otra vez, el principio analógico al cual se hacía referencia a propósito del Centro Paul Klee y del *Vulcano Buono* de Piano, pero con una diferencia.

En los proyectos de Piano la analogía parece ser simplemente entre paisaje y forma. En el caso de la *cantina Antinori*, que en este sentido es afín al proyecto de Nouvel para el museo en Burgos que se mencionaba antes, la analogía es más bien doble: entre paisaje y forma, pero también entre esta y la función, el programa. En un texto de 2005, escrito antes de que empezara la construcción de la bodega pero cuando el proyecto se encontraba ya bien desarrollado, Archea parece dar más importancia a esta segunda analogía que a la primera:

El proyecto para la *cantina Antinori* expresa, a través de la arquitectura, la naturaleza de un producto que nace y se desarrolla desde el suelo como síntesis de un trabajo, de una tradición, de una cultura, muy co-

64 Ruby I., Ruby A., *Groundscapes, el reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, pg.99

La Cantina Antinori dentro del paisaje

nectadas con el paisaje rural y con la naturaleza. Esta es un ingrediente fundamental para hacer el vino, el elemento estructural e imprescindible de un procedimiento operativo que vive en osmosis con la campiña. Por esta razón el proyecto solo se podía desarrollar a través de un vínculo radical con el territorio, hasta ocultarse en este y fundirse con este ⁶⁵.

La *cantina Antinori* tiene un programa mixto, teniendo que prever, además de los espacios para la producción del vino, también lugares abiertos al público: un auditorio, un museo del vino, unas salas para la degustación⁶⁶. Desde la sección se puede apreciar claramente como el edificio tenga dos partes bien distintas, señaladas al exterior por dos grandes cortes en el suelo de forma libre. Detrás del corte colocado en el nivel más alto hay un edificio de una planta dedicado principalmente al embotellamiento del vino. Detrás del corte inferior hay un gran complejo hipogeo, de tres plantas, donde las funciones de producción se entremezclan con las de acogida de los eventuales visitantes. A su vez este complejo es bipartido. En la parte más interior, más profundamente escondida en las entrañas de la tierra, hay tres espacios de toda altura cubiertos por bóvedas de terracota de sección irregular. Aquí se encuentran los cuartos más importantes de la bodega: la *tinaia* - donde el vino fermenta - y la *barricaia* - donde se deja reposar en barriles de roble. Archea se refiere a estos espacios en ocasiones como “*corazón cubierto*” del edificio y otras como “*corazón sagrado*”⁶⁷. La parte más exterior, más cercana al corte que mira el paisaje, alberga las oficinas y las salas abiertas al público. Estas, a través de un sistema de pasillos y balcones, en algunos puntos

65 Archea Associati, *New cantina Antinori at Bargino*, A+U 420, septiembre 2005, pg.106: “The project for the Antinori wine works express, through its architecture, the nature of a product that is born and develops from the earth as the synthesis of a labor, a tradition, and a culture profoundly linked to the agrarian landscape and the natural environment . The latter is deemed a fundamental ingredient for making wine, the structural and indissoluble element of an operating procedure that lives in osmosis with the countryside. For these reasons the project could only develop through a profound a radical bond with the territory, to the point of being concealed by it and fused with it.” Traducción del autor

66 Capezzuto R., *Archea associati, Il vino sotto la vigna*, Domus 883, Julio 2005, pg.62-71

67 Corazón cubierto”, en la descripción del proyecto que puede encontrarse en www.archea.it; “corazón sagrado”, en el informe de proyecto colgado en la misma página web.

Desde arriba: planta nivel+184, planta nivel +174, sección transversal

penetran dentro los espacios abovedados. Tanto el techo de este complejo, como el del edificio dispuesto al nivel superior, están cubiertos por viñedos, que los vuelven prácticamente invisibles. Todo lo que se ve, desde fuera, son los dos cortes practicados en el suelo y unos agujeros circulares de diferentes diámetros, que permiten a la luz entrar modulándola según las necesidades de los diversos espacios.

El geógrafo italiano Franco Farinelli, en el libro *Geografia* ⁶⁸, recuerda que la Tierra en principio tenía dos nombres. Se llamaba *Gaia*: la superficie visible del suelo, brillante de luz y donde puede crecer la vegetación. Se llamaba *Ctón*: las profundidades hipogeas, oscuras e inhóspitas:

(...) el primero de los dos términos griegos que componen la palabra “geografía”, *Gé*, en latín equivale a *Gaia*, la Tierra que brilla bajo el sol. El otro nombre, el primero, que los griegos usaban para denominar la Tierra era *Ctón*, que en italiano sobrevive en el adjetivo “ctónico” que significa subterráneo, cavernoso ⁶⁹.

La arquitectura la mayoría de las veces pertenece a *Gaia*. Cuando Le Corbusier define la arquitectura “*el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz*” ⁷⁰ no está haciendo otra cosa que vincularla con fuerza a esta faz luminosa de la tierra. La *cantina Antinori* pertenece más bien a ambos mundos: aquí los volúmenes juegan en la oscuridad, o como mucho en una ligera penumbra, mitigada a veces por el penetrar de un rayo desde las claraboyas circulares. Pero si pertenece a ambos mundos no es sólo por ser hipogea, sino porque, por las peculiaridades del tema y por las elecciones de proyecto, permite estrechar una relación directa entre ellos, recordar que

68 Farinelli F., *Geografia, una introduzione ai modelli del mondo*, Turín, Giulio Einaudi editore, 2003

69 *Ibidem*, pg.7: “Si noti, al riguardo, che il primo dei due termini greci di cui il vocabolo “geografia” si compone, *Gé*, in latino equivale a *Gaia*, dunque alla Terra che brilla e splende sotto il sole. L'altro nome, il primo, con cui i greci indicavano la Terra era *Ctón*, che in italiano sopravvive soltanto nell'aggettivo “ctónico” che significa sotterraneo, cavernoso (...)” Traducción del autor

70 Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (1923), Barcelona, Ediciones Apóstrofe, 1998, pg. 16: “La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y los claros revelan las formas.”

Interior de la Cantina

son dos caras de la misma moneda. La uva cultivada en los viñedos plantados sobre el techo (bajo el sol) se convierte en vino en las salas ocultas muchos metros bajo el suelo.

La *cantina* es un edificio que parece confirmar la intuición de Moneo expuesta en *Otra modernidad* y que se comentaba hace unas páginas: cuando dice que un aspecto reconocible de la arquitectura contemporánea es la afirmación de cierta condición paisajística en detrimento de la objetual⁷¹. El edificio se somete a una metamorfosis naturalista que le convierte en paisaje, siendo implícita en esto una negación de su propia naturaleza de objeto arquitectónico, que se manifiesta más directamente en una negación de la autonomía de la forma y de la imagen.

En este sentido la *cantina Antinori* es un ejemplo de condición paisajística todavía más claro que el centro Paul Klee. En ambos casos, y en todos los proyectos asimilables, es mucho más evidente este esfuerzo para convertirse en paisaje, para “*ser paisaje*”⁷², que para estrechar una relación con este. Se entiende por relación un diálogo, una “*conexión, correspondencia de algo con otra cosa*”⁷³- y en este sentido aquí cualquier relación está reducida al mínimo. De los dos protagonistas de este dialogo imaginario - objeto, paisaje - el primero decide abandonar la escena, convirtiendo el posible diálogo en algo más parecido a un monólogo. En sus intentos de hacer escuchar la voz del lugar más que la suya propia, a veces la arquitectura del siglo XXI se obliga al silencio.

71 Moneo R., *Otra Modernidad*, en Dal Co F., Hernández León J.M., La Huerta J.J., Moneo R., *Arquitectura y ciudad, la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2007, pg.43-63

72 Hernández León J.M., *Ser-paisaje*, Madrid, Abada editores, 2016

73 Del sitio de la R.A.E., voz Relación: “Relación: (...) 2.f. Conexión, correspondencia de algo con otra cosa”

Perrault D., Ewha Womans University, Seoul, Corea del sur, 2008

3.3 Ewha Womans University

Antes se hacía referencia al hecho de que no sólo en los paisajes naturales y rurales la arquitectura se somete hoy a esta reducción al silencio. Semejantes ejercicios de desaparición se dan también en ciudad; y, por el principio según el cual el sentido de una acción depende también de las circunstancias en las que se produce, las mismas estrategias de camuflaje, cuando se aplican en ámbito urbano, asumen un significado diferente. En ámbito natural y rural, como se tuvo ocasión de mencionar, una razón clara para recurrir al camuflaje naturalista es preservar la continuidad perceptiva de un lugar que se deja apreciar como una unidad estético-formal. La idea que suele sustentar el recurso a esta estrategia, a veces implícita a veces declarada, es que añadir cualquier elemento que se pueda leer como figura destacada (que transforme, pues, el lugar en fondo) podría destrozar definitivamente un equilibrio delicado. Se prefiere pues naturalizar el objeto, convertirlo en un trozo de paisaje sumergido en el paisaje. Sin embargo, un trozo de paisaje colocado en ciudad - sea verdadero o el resultado del camuflaje de un edificio - no puede sino leerse como una discontinuidad.

Cuando aplicadas en ámbito urbano, estas estrategias parecen desempeñar un doble papel. Pueden entenderse como un intento de ofrecer a la ciudad un lugar *otro*, algo que Foucault tal vez llamaría *eterotopía*⁷⁴: una memoria de lo natural allí donde casi todo lo que la mirada puede abrazar es artificial. Como se ha comentado hace unos párrafos, esta es de hecho la lectura propuesta por autores como Francesco Repishti a la hora de explicar los motivos de la difusión del camuflaje naturalista en la arquitectura contemporánea. Por otra parte, tal estrategia también puede jugar un papel urbano de mayor calado, esto es, explicar cómo poder levantar un edificio sin sustraerle a la ciudad ni la porción más mínima de espacio público. Se hace referencia a cuando el objeto se vuelve un parque público que prosigue, sin solución de continuidad, el tejido urbano.

La *Ewha Womans University*, construida por Dominique Perrault en Seúl en 2008, es un proyecto que proporciona un válido ejemplo de esta manera de aplicar las estrategias natura-

⁷⁴ Foucault M., *Utopie. Eterotopie*, Nápoles, Cronopio, 2006. El libro recoge y traduce dos conferencias tenidas a la radio por Foucault en 1966.

Ewha Womans University, vistas de conjunto

listas en situaciones urbanas.

Ewha Womans University, que en las revistas y en los sitios especializados se usa como nombre del edificio de Perrault, es en realidad el nombre del campus entero. Se trata de una universidad que se sitúa en los mismos terrenos donde, en 1886, la metodista americana Mary Scranton fundó el primer instituto dedicado a la instrucción femenina en Corea⁷⁵. Convertido en una universidad a todos los efectos en las primeras décadas del siglo XX, a lo largo de los años ha visto mutar radicalmente su posición en relación al centro urbano. Si en origen el campus distaba varios kilómetros de la ciudad, hoy está englobado en esta. Esta nueva proximidad y la consiguiente necesidad de instituir algún tipo de relación entre el campus y el tejido urbano es entre las razones del concurso convocado por la universidad en 2003 y ganado por Perrault. A los participantes se les pedía el diseño de un edificio funcionalmente flexible y capaz de servir como adecuada puerta de ingreso al campus. El lote elegido por el concurso, al encontrarse próximo a la entrada y a los edificios más antiguos de la universidad, por otra parte inducía por sí sólo a este tipo de reflexiones.

El proyecto de Perrault es precisamente un intento de entretejer el campus y la ciudad, y conseguir que estos ámbitos pasen de ser simplemente tangentes a ser una cosa sola. No diseña entonces sólo el edificio, sino también los espacios de conexión frente a este, que llegan directamente al ingreso, le superan y se paran ya entrados en la ciudad. En la lógica global del proyecto desarrollado por Perrault, estos espacios de relación son tan importantes como el edificio. De hecho, considerando las características propias del proyecto, se podría hasta sostener que son más importantes aún: Perrault hace todo lo posible para hacer desaparecer el objeto, para volverlo una simple extensión de los espacios que más directamente se relacionan con la ciudad. Esta naturaleza intrínsecamente conectiva de su proyecto Perrault la explica con las siguientes palabras:

El proyecto es un pasaje, unión de la ciudad con su borde. Los límites espaciales están borrosos, el espacio

⁷⁵ Desde un documental sobre la Ewha Womans de Richard Copans: Copans R., *EWHA l'université chachée de Seoul*, en Copans R., Neumann S., Marthouret F., *Architectures. Volume 7*, París, Arte Vidéo, Réunion des musées nationaux, 2011.

WEST ELEVATION

EAST ELEVATION

SECTION F F'

Sección longitudinal, transversal, planta

de la ciudad y el del campus se entrelazan, se funden en un continuum, sin ocasiones de conflicto de uso o de indecisión sobre sus funciones. Las coberturas se convierten en jardines públicos, mientras que un corte forma un vacío que permite penetrar dentro el espacio de la materia y de llegar al otro extremo. Los usuarios no son pues sólo las estudiantes de la universidad, sino cualquiera de los habitantes de la ciudad ⁷⁶.

El edificio multifuncional diseñado por Perrault es una colina artificial, cortada en dos por una grieta ancha y profunda que la atraviesa en toda su extensión. Esta grieta es una calle, un paseo público que, desde el ingreso del campus, baja suavemente con una rampa, luego se mantiene en plano por la mayor parte de su longitud, y finalmente termina con una escalinata monumental. El edificio permite múltiples interpretaciones de su configuración formal, todas igualmente legítimas. Una primera posible lectura del proyecto es que se componga de dos bloques gemelos contrapuestos, separados por el paseo central. Ambos bloques son hipogeos; ambos están recubiertos por un parque lineal, que enlaza el nivel inferior, donde se encuentra el acceso al campus, con el superior, donde llega la escalinata. Las fachadas de estos dos edificios, puestas una frente la otra en correspondencia con el paseo, son de vidrio, y caracterizadas por una sucesión regular de platabandas de acero que sirven de protección contra el viento.

Otra posible lectura, por otra parte, es que se trate de un edificio de seis plantas cuya sección transversal tiene forma de “U”. Las dos plantas bajas, que sirven de aparcamiento, ocupan el lote en toda su extensión: 250 m de largo y 65 de ancho. Las cuatro plantas superiores se desarrollan por debajo de los jardines y de la escalinata. Tal como pedía el programa el edificio cumple funciones mixtas. En el nivel del paseo están colocadas las funciones más marcadamente urbanas: salas de cine, de tea-

⁷⁶http://www.perraultarchitecture.com/fr/projets/3268-universite_feminine_ewha_-_enjeux_urbains.html : “Le projet se fait passage, jonction de la ville vers sa lisière. Les limites spatiales sont floutées, l’espace de la ville et celui de campus s’enchevêtrent, se fondent en un continuum, sans occasions de conflits d’usages ou d’indecision quant à son affectation. Les plateaux deviennent des jardins ouverts, tandis que le rift forme une voie permettant de pénétrer dans l’épaisseur de la matière ou de rejoindre l’autre extrémité. Les usagers ne sont plus seulement les étudiants de la université, mais chacun des riverain” Traducción del autor

Desde arriba: Dos vistas del paseo interior, la esplanada pública

tro, tiendas, un gimnasio. Estos espacios están pensados como complementos a la vida de las estudiantes y como una invitación a la ciudad a entrar en el campus. Las tres plantas más altas en cambio albergan las funciones que más directamente se vinculan a los estudios académicos.

La fusión del objeto arquitectónico con el suelo es una de las estrategias centrales en el trabajo de Perrault, que muy a menudo, como se pudo explicar, suele plantear la relación entre edificio y lugar en términos de *groundscapes*, es decir borrando el objeto y transformándolo en una mera extensión de la topografía y del suelo.

Detrás de la frecuencia con la cual Perrault suele recurrir a esta estrategia hay, por un lado, la convicción de que permita respetar los paisajes y los contextos, y por el otro una toma de distancia de la arquitectura Moderna en su manera de entender la relación con el suelo. La costumbre moderna de levantar un volumen y separarlo del suelo mediante *pilotis*, según argumenta Perrault, es una demostración de “*puritanismo*” que no puede sino conducir a una inoportuna separación entre la arquitectura y el lugar:

Siempre he considerado el Movimiento Moderno como un movimiento extremadamente puritano, con esta idea de usar *pilotis* – “No voy a tocar el suelo, dispongo los elementos como una estructura que me separe del suelo” – como si el suelo fuera algo sucio (...) para mí, la idea de la tierra es algo que nos puede ayudar a superar el puritanismo del Movimiento Moderno ⁷⁷.

Así que la intención de respetar el lugar y el rechazo de ciertas actitudes modernas en este caso parecen confluir, proponiendo otra vez una interpretación de la arquitectura Moderna como fundamentalmente ajena al contexto y desinteresada a sus pe-

⁷⁷ Desde Copans R., *EWHA l'université chachée de Seoul*, en Copans R., Neumann S., Marthouret F., *Architectures. Volume 7*, París, Arte Vidéo, Réunion des musées nationaux, 2011: “I have always considered the Modern Movement as an extremely puritan movement with the idea of using piles – “I don't touch the ground, I place the elements as a structure that separates me from the ground” – as if the ground was sort of dirt (...) for me, the idea of earth is something that help us going beyond the puritanism of the Modern Movement” Traducción del autor

Ewha Womans University, interiores

culiaridades. Si esto puede considerarse cierto para muchos de los procedimientos operativos usualmente llevados a cabo por la arquitectura Moderna, parece más bien dudoso que lo sea también en el caso de la separación entre objeto y suelo. En el fondo, ¿cuál de estos dos enfoques es más respetuoso con el lugar: el que propone rozar el suelo tímidamente y solo en pocos puntos - los *pilotis* -o el que propone alterar y rediseñar por completo una porción de su topografía? Apoyar la segunda opción es posible quizás sólo operando una reducción de la enorme complejidad de un lugar a sus caracteres visibles - o por lo menos otorgándole, a estos, una particular relevancia. Respetar el lugar se convierte pues en respetar la imagen del lugar. La difusión de estrategias para difuminar y borrar la imagen del objeto arquitectónico no hace sino confirmar la importancia de esta misma en la cultura proyectual contemporánea.

4.0 Conclusiones parciales

El camuflaje naturalista es una estrategia que la arquitectura contemporánea utiliza para hacer frente a las situaciones más diferentes. La utiliza frente a los entornos urbanos más densos, donde el territorio es casi totalmente artificial y la naturaleza parece ser una huésped en un lugar que no le pertenece. La utiliza frente a los paisajes naturales y rurales donde, al contrario, es lo construido que se configura como excepción. La utiliza en los entornos más llenos de edificios pero también en los más vacíos, siendo diferentes las razones que subyacen a su aplicación en un caso u otro.

En el ámbito urbano, la naturalización del objeto arquitectónico parece dar respuesta a cierta nostalgia colectiva de lo natural, causada por la omnipresencia de lo artificial que caracteriza las mayores ciudades. En entornos de ese tipo, someter el objeto a una metamorfosis naturalista sirve para suavizar su presencia otorgándole una apariencia más gentil, pero aún más para evocar lo natural allí donde más parece hacer falta. Además el camuflaje naturalista puede permitir otro tipo de cortesía urbana, esto es, la de no quitarle espacio público a la ciudad, regalándole más bien un lugar abierto al disfrute colectivo en forma de jardines o parques.

La construcción de un objeto arquitectónico suele implicar, como efecto colateral, la imposibilidad de aprovechar de un espacio antes abierto a todos. Un lugar donde antes cualquiera podía entrar se vuelve, a raíz del levantamiento de los muros perimetrales, accesible sólo a pocos y bajo determinadas condiciones. Lo que ocurre a veces en los tejidos urbanos más densos es que los espacios vacíos parezcan tener, como cualidad más destacada, precisamente la de estar vacíos, al proporcionar un marco al aire libre donde puede desarrollarse la vida colectiva. El camuflaje naturalista se configura pues como una estrategia que permite no denegar sino enriquecer la condición implícitamente pública de los espacios urbanos abiertos de mayor tamaño, al ocultar los muros del edificio bajo el suelo y transformar su cobertura en un jardín que puede disfrutar tanto quien quiera entrar al edificio como quien no quiera.

En entornos naturales y rurales, el camuflaje naturalista permite llevar a cabo la desaparición del objeto arquitectónico, entendida como una forma de discreción y delicadeza hacia pai-

sajes que se consideran particularmente valiosos. Recurriendo a máscaras vegetales, volviéndose hipogeo, el objeto renuncia a denunciar su presencia y a la vez su condición de artefacto. Estas renunciaciones se suponen ir en beneficio del lugar y de los valores que esto transmite. Frente a ciertos paisajes, la elección proyectual más oportuna parecería ser la de no construir y dejar las cosas tal como están. Cuando la elección de no construir no está en mano del arquitecto, el camuflaje naturalista permite al menos no alterar la imagen global del lugar, borrando el objeto o simplemente mintiendo sobre su identidad.

Es precisamente a raíz de los valores públicos transmitidos por ciertos paisajes que la elección de borrar el objeto arquitectónico en ciertos casos parece muy significativa. Todo paisaje natural y rural transmite todo un abanico complejo de valores públicos, al ser el resultado de la construcción del territorio en el tiempo, y a la vez de los cambios colectivos en la manera de percibirlo. Quizás los más evidentes entre estos valores, aunque no sean los únicos, sean los estéticos, esto es, el placer de encontrarse en sitios que con el tiempo se ha llegado a considerar preciosos. Así que la decisión de la arquitectura de dar un paso atrás, camuflándose para no modificar el equilibrio de un lugar cuya belleza se considera ser un bien común es, de por sí, una elección que se configura como una defensa de lo público, siendo esta belleza accesible a todos sin distinción.

De algún modo esta defensa de lo público parece ser el hilo que conecta más firmemente el camuflaje naturalista cuando es utilizado en ciudad y cuando en ámbitos no urbanos. Aunque de diferentes maneras, en ambos casos al origen del recurso al camuflaje naturalista hay la observación de cómo la comunidad habita un determinado lugar y la intención de tomar la elección proyectual que más la pueda beneficiar. Esta elección puede ser la transformación del edificio en un jardín o el respeto de un paisaje, pero siempre la idea que la sustenta parece ser la prioridad otorgada a lo público y a lo que le pertenece a todos.

En sus manifestaciones más diferentes, el camuflaje naturalista habla de la necesidad que la arquitectura contemporánea siente, con bastante frecuencia, de disimular su imagen. Tanto en la ciudad como en la naturaleza, esta estrategia prevé la construcción de imágenes silenciosas, que logran decir poco o nada

sobre la presencia o la identidad real del objeto. El hecho de que una elección tan peculiar se haya vuelto muy común dice mucho sobre el estado actual de la disciplina y sobre alguna de sus inquietudes: las imágenes silenciosas de la arquitectura actual no son, en realidad, silenciosas en absoluto. Hablan en voz alta, al contrario, de una situación donde a menudo al objeto arquitectónico la ausencia se le antoja como una posibilidad de significado, y no comunicar nada sobre sí mismo parece ser la única legítima forma de comunicación.

OBJETOS MÍNIMOS

1.1 Prólogo

La cantidad, en arquitectura, es una cuestión de la máxima relevancia. Muchas de las variables que confluyen en la configuración de un proyecto tienden a presentarse como números: la medida de las dimensiones espaciales, pero también el cálculo de la estructura o el cómputo de los precios. Lo dimensional, lo técnico, lo económico, son aspectos del proyecto que no pueden evitar estar sometidos, en algún momento, a una cuantificación numérica. Pero la cantidad es central en arquitectura incluso de una manera más sutil, esto es, por la importancia que suele tener, en fase de proyecto, la búsqueda de lo que en italiano se llama la *giusta misura*, la correcta medida: la condición de lo que no parece ser demasiado ni demasiado poco.

En arquitectura el discurso sobre la cantidad no remite sólo a valores numéricos, sino también a una cualidad más intangible, que puede concernir tanto al estado más general de la forma como a la pertinencia de las modificaciones producidas en el lugar. La *giusta misura* puede caracterizar una forma donde todo parezca en su sitio, y donde nada pueda añadirse o sustraerse sin comprometer el equilibrio del conjunto, como en la célebre definición de belleza del Alberti ¹. Pero puede también

¹ Véase Alberti L. B., *L'Architettura* (1450), Milano, Il Polifilo, 1966, libro VI, 2, p. 446 : “(la bellezza) è l’armonia tra tutte le membra, nell’unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio”. “la belleza es la armonía entre todos los miembros, en la unidad de la que forman parte, basada sobre una ley precisa, de tal modo que nada pueda añadirse o quitarse o cambiar sin empeorar el todo” . Traducción del autor.

caracterizar una intervención que logra operar en un sitio las modificaciones oportunas, ni más ni menos de la necesarias. Así entendido, todo proyecto se configura como el intento de evitar caer en dos errores iguales y contrarios: el de exagerar, el de quedarse corto. Según el arquitecto y crítico neozelandés Mark Wigley, al propósito, cualquier periodo de la historia de la disciplina tendría su teoría de la cantidad, esto es, su propio entendimiento sobre qué significa exceder, qué significa faltar, y como quedarse en el medio, allí donde lo producido por la arquitectura parezca justo y correcto:

Todo periodo de la historia de la arquitectura está definido por su propia teoría de la cantidad. (...) El objetivo es evitar a la vez la insuficiencia y el exceso ²

Se ha escrito, al respecto, que la mayoría de las interpretaciones dadas a lo largo de la historia sobre la “*cantidad justa de arquitectura*” apuntarían al menos ³. La *giusta misura* se perseguiría más a menudo quitando que añadiendo; hacer lo correcto se consideraría más frecuentemente afín a hacer poco que a lo contrario. Esto puede considerarse cierto o no, por lo que concierne a la entera historia de la disciplina. Por lo que concierne al siglo pasado, sin embargo, hay pocas dudas sobre el hecho de que lo mínimo haya efectivamente desempeñado un papel fundamental en la construcción del imaginario arquitectónico.

Lo mínimo, y todas las imágenes que pueden evocarle, han tenido para la arquitectura del siglo XX un atractivo muy particular. No es nada difícil reconocer la predisposición de mucha arquitectura del siglo pasado hacia la producción de edificios radicalmente simples, faltos de signos, ligeros. Como el canto de las sirenas, pero trasladado desde el campo literario al estético, lo mínimo ha sido y sigue siendo a menudo considerado una promesa de armonía, belleza y precisión, que hace falta perseguir incluso corriendo todos los riesgos que puede impli-

² Wigley M., *Towards a history of quantity*, en Volume 2, Stichting Archis, 2005, pg. 29: “Each phase of architectural history is defined by its particular theory of quantity (...) The goal is to avoid both insufficiency and excess” Traducción del autor

³ Colmenares Vilata S., *Ni lo uno ni lo otro: posibilidad de lo neutro en arquitectura*, Tesis Doctoral leída a la E.t.s.a.m. (2015), pg. 212: “La mayoría de las interpretaciones que se han hecho a lo largo de la historia sobre la cantidad justa de arquitectura necesaria en una obra están en línea con la tradición ascética, es decir, están entradas en el “menos”.”

car, sobre todo el riesgo de hacer demasiado poco y producir proyectos insignificantes. El deseo de laconismo puede fácilmente resolverse en afasia; el de ligereza, en inconsistencia; el de simplicidad, en inexpresividad.

Una imagen de lo mínimo, en particular, ha sido muy relevante para la arquitectura del siglo pasado, sobre todo la Moderna: un espacio vacío, hecho sólo de luz y aire. A veces, para indicar ciertos edificios de Mies van der Rohe que con tal imagen encajan particularmente bien, se recurre a la expresión *casi nada*, sacada por otra parte del amplio repertorio de aforismos del propio Mies ⁴. *Casi nada*, como la otra y más famosa expresión de Mies, *menos es más*, remite a una arquitectura obtenida restando más que añadiendo; una arquitectura hecha de muy pocos elementos y de muy pocas sugerencias formales. Ambas frases remiten a la búsqueda de algo así como de un estado cero de la forma, llevada al máximo grado de simplificación posible por medio de renunciaciones y eliminaciones que conciernen el objeto en su totalidad. Son precisamente edificios de Mies, como el *Crown Hall* en Chicago o la *Neue nationalgalerie* en Berlín, a proporcionar los mejores ejemplos de este enfoque, ya que parecen de verdad estar hechos sólo de un puñado de aire y luz que de alguna forma logra sostener el techo.

Hay, sin embargo, otra posible imagen de lo mínimo que la arquitectura Moderna no se ha preocupado mucho de perseguir. Es la imagen de un lugar prácticamente intacto e inalterado después de la intervención de la arquitectura, como si esta en su pasaje hubiera hecho casi nada, limitándose a confirmar el estado de las cosas y proponer una modificación, precisamente, mínima. Se trata de un tipo de mínimo y de casi nada completamente distinto que, de hecho, va en la dirección opuesta a las costumbres operativas de la arquitectura Moderna. Esta, a lo largo de toda su historia, ha sido mucho más sensible a los procedimientos de la *tabula rasa*, es decir los que prevén borrarlo todo para rehacerlo otra vez, que a los de la regeneración y recuperación paciente de lo que ya existe.

A este segundo tipo de casi nada podrían quizás asociarse algunos de los proyectos enseñados en el capítulo anterior. La *cantina Antinori*, de Archea, o el *Chichu art museum*, de Ando,

a

b

a. Mies Van der Rohe L., Crown Hall, Chicago, EE.UU. 1956

b. Mies van der Rohe, Neue nationalgalerie, Berlín, Alemania, 1968

⁴ Montaner J. Savi V.(ed.), *Less is more*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y ACTAR, 1996 pg.12

pueden considerarse válidos ejemplos de edificios diseñados para dejar el lugar aparentemente como estaba antes de la intervención. Pero se trata de proyectos que sólo dan la impresión de dejar el lugar sin tocar; impresión que de hecho se obtiene a través de significativas alteraciones de la topografía. Lo mínimo, en casos como la *cantina Antinori*, el *Chichu art museum* o similares, es más un espejismo que un hecho real.

Sin embargo, en la arquitectura de los últimos años es posible identificar todo un conjunto de proyectos que consisten en hacer realmente muy poco: proyectos donde hacer casi nada se considera una estrategia plausible como cualquier otra, útil a veces para respetar el lugar y a veces para mejorarlo, activando sus cualidades potenciales u ocultas a través de los gestos más pequeños y simples.

1.2 Estrategias operativas y maneras de no hacer

En un libro que trata de “*estrategias operativas*” en la arquitectura reciente ⁵, Jacobo García German le dedica a esta manera de proceder un capítulo entero, al considerarla una actitud de importancia creciente:

Una nueva estrategia de trabajo arquitectónico, opuesta al que tradicionalmente fue el cometido de la disciplina, crece en importancia actualmente: hacer casi nada⁶.

La ciudad es el lugar donde esta estrategia se vería aplicada con más frecuencia y más eficacia. Las transformaciones de las últimas décadas han cambiado profundamente la naturaleza de las ciudades y la manera de vivirlas. Como resultado de estas transformaciones, se estaría produciendo un cambio en el mismo modo en que los ciudadanos perciben el organismo urbano, en su totalidad o en algunas de sus partes; este cambio de percepción afectaría también el papel de la arquitectura en la construcción, alteración y manutención de la ciudad.

Un primer cambio de mirada concierne la parte moderna, que en muchas ciudades, sobre todo en occidente, tiende ya a con-

⁵ García Germán J., *Estrategias operativas en arquitectura*, Buenos Aires, Nobuko, 2012

⁶ *Ibidem*, pg.242

siderarse un “*hecho consumado, casi cerrado*”⁷. Siempre más a menudo, en consecuencia, se presenta como oportuna la opción de intervenir en ella con prudencia o, como dice García German, “*con las habilidades de un cirujano que disecciona un cuerpo*”⁸. Este cambio de mirada sobre la parte moderna de la ciudad puede considerarse como un efecto fisiológico del paso del tiempo. Todo trozo de ciudad, o casi, con el tiempo parece volverse firme, estable, definitivo. Así que también su expansión más reciente, que en principio podía fácilmente entenderse como una parte en constante evolución y por tanto más sometida a la posibilidad de cambios drásticos, ahora se entendería más bien como algo consolidado y que necesita reparaciones más que re-escrituras.

Otro cambio de mirada concerniría el sistema de los vacíos urbanos. La mayoría de las ciudades contemporáneas son organismos hipertróficos, donde es más simple sentir la necesidad de quitar que la de añadir. Así que los vacíos urbanos, independientemente de su naturaleza, desempeñan actualmente una función importante en otorgar equilibrio al organismo urbano en su conjunto. La arquitectura Moderna tendía a considerar tales vacíos como tierras de conquista, lugares de posible expansión y edificación y poco más. Hoy, al contrario, con siempre mayor frecuencia se tratarían como “*elementos estructurantes*” de la ciudad, partes imprescindibles por el simple hecho de estar vacías.

Si para los arquitectos modernos la mirada sobre la ciudad y el territorio fue la de “el terreno está vacío” (...) la atención sobre la ciudad sufre hoy una involución y las miradas se invierten. Los vacíos no son ya tanto objetos de deseo de transformación u ocupación sino que se empiezan a valorar como elementos estructurantes⁹.

El papel del arquitecto en la conformación de la ciudad, por lo tanto, estaría experimentando una reconsideración. La arquitectura Moderna le daba mucha importancia a la figura del ar-

⁷ *Ibidem*, pg.242

⁸ *Ibidem*, pg.242

⁹ *Ibidem*, pg.242. Como German apunta en una nota, la expresión entre comillas, “*el terreno està vacío*”, hace referencia a un comentario escrito por Le Corbusier en su cuaderno de Chandigar.

arquitecto demiurgo, capaz de grandes gestos, de intervenciones macro-estructurales, de trabajar con la escala territorial. Hoy, habiendo cambiado las circunstancias históricas, la realidad obligaría la arquitectura a una “*nueva modestia*”¹⁰ y a recurrir a un conjunto de mecanismos de trabajo muy diferentes. La figura del arquitecto-demiurgo sigue bien presente, sobre todo en las ciudades emergentes de Asia y Oriente medio. Sin embargo, frente a esta figura profesional, otra estaría ganando en relevancia, la del arquitecto capaz de regenerar más que de rehacer, trabajando con lo pequeño y lo mínimo:

Si el prototipo del arquitecto moderno fue aquel que sin titubear era capaz de planificar para las masas de forma ambiciosa dominando las gradaciones escalares con vocación omnipotente, este modelo ha entrado en crisis en la realidad actual en la que los grandes gestos, las grandes decisiones, parecen haber sido ya ejecutados por las generaciones anteriores. El arquitecto se ve obligado a una nueva modestia que a su vez implica un conjunto de mecanismos de trabajo alternativos¹¹.

En esta predisposición de la arquitectura contemporánea hacia la producción de modificaciones urbanas mínimas, pero aun así valiosas, García German identifica tres aspectos: substracción, observación, documentación. Estos pueden considerarse maneras distintas en que las estrategia del casi nada puede llegarse a producir, poniendo el acento sobre un aspecto u otro. Pero también pueden considerarse momentos separados de un único recorrido proyectual. De hecho, si se les considera conjuntamente, como diferentes pasos de una única estrategia, parecen configurar una hipótesis operativa coherente. La elección de reducir al mínimo la intervención o hasta de no construir (substracción) suele estar justificada por un análisis atento y cuidadoso del real (observación) que permite cuestionar la necesidad misma de construir o de producir importantes modificaciones. El proyecto, así entendido, se vuelve un acto de documentación: del lugar tal como se presenta, pero también de la investigación y de las consideraciones de los arquitectos. Entre los proyectos elegidos por García German para ilustrar esta actitud hay dos que resultan de particular interés: el trabajo de Lacaton y Vassal para la Place Léon Aucoc, en Burdeos, y

¹⁰ *Ibidem*, pg.243

¹¹ *Ibidem*, pg.242-243

una propuesta de Cedric Price para la recalificación de un solar de Nueva York.

El proyecto de Lacaton y Vassal responde a la petición, por parte del ayuntamiento, de redactar un proyecto que embelleciera la plaza. Después de haber estudiado la plaza y cómo la comunidad la vivía, después de haber llevado a cabo aquellas reflexiones que usualmente conducen a un proyecto, Lacaton y Vassal contestan a esta petición proponiendo no hacer nada. La plaza, explican, está bien tal como está, y cualquier alteración probablemente no haría sino empeorarla. Cabe aclarar que la decisión de Lacaton y Vassal de no hacer nada no es ninguna renuncia pesimista. No es una bandera blanca que sirva para atestiguar su propia incapacidad para imaginar una modificación cualquiera del lugar; tampoco es un gesto polémico que tiene fin en sí mismo. Es, más bien, la conclusión lógica y racional de su propia lectura del lugar, en virtud de la cual la inacción se configuraba simplemente como la mejor elección (no) proyectual posible.

Las consideraciones que conducen Lacaton y Vassal a esta renuncia a la acción mueven en dos planos distintos. Primero hay una observación atenta, curiosa, falta de prejuicios, de lo que ya existe. La plaza, sin ser monumental, es muy bella, según explican Lacaton y Vassal : tiene la “*belleza de lo que es evidente, necesario*”¹². Además, la gente la vive bien, la siente suya. No hay nada, ni en su conformación, ni en su relación con la comunidad que la habita, que justifique cambios importantes:

(la plaza) Tiene la belleza de lo que es evidente, necesario, suficiente. Su sentido se manifiesta con claridad, la gente se siente en su casa. Es también una plaza frágil, un lugar delicado, donde existe un equilibrio. Los pocos inconvenientes que observamos no justificaban cambios importantes. Reina una armonía y una tranquilidad moldeada por los años. Nos planteamos que mejoras podían realizarse, y nos pareció que la plaza era hermosa en su estado actual. No nos encontrábamos ante una situación de degradación ni precisaba reformas urgentes¹³.

12 Lacaton y Vassal, *Place Léon Aucoc*, 2G n.21, *Lacaton Vassal*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, pg.30

13 *Ibidem*, pg.30

a

b

a, b. Place Léon Aucoc, Burdeos

Por otra parte hay también un cuestionamiento más general de la idea del embellecimiento. A menudo el concepto de embellecimiento lleva a la realización de una serie de operaciones más o menos epidérmicas, como pueden serlo el rediseño del suelo o la sustitución de unos elementos del mobiliario urbano, que en las intenciones tendrían la difícil tarea de volver hermoso un lugar que de partida no lo es. En un sitio como la Place Léon Aucoc, sin embargo, una actuación parecida carecería de cualquier sentido:

¿A qué hace referencia el concepto de *embellecimiento*? ¿Se trata de reemplazar un pavimento por otro, un banco de madera por uno de piedra de un diseño más actual, o unas farolas por otras más a la moda? Una actuación de este tipo no tiene sentido en este lugar, ya que las cualidades propias de la plaza provienen de su autenticidad y de su ausencia de sofisticación, de la calidad y del encanto de las condiciones de vida existentes. La plaza ya es hermosa¹⁴.

El proyecto de Cedric Price, en cambio, es una propuesta desarrollada en el ámbito de un concurso organizado por el *Canadian Centre for Architecture*. El lugar donde los concursantes tenían que trabajar era un solar situado en Nueva York en el barrio Chelsea, frente al río Hudson. A diferencia de los demás concursantes, que propusieron todos llenar el solar con edificios de gran escala - de escala neoyorquina - Price presentó un proyecto que lo dejaba prácticamente vacío, destinándolo a usos públicos. Todo lo que Price proponía hacer eran cuatro acciones mínimas, esto es, construir una infraestructura que permitiera cruzar y observar el solar, colocar unas luces láser que indicaran su presencia, llevar a cabo una serie de demoliciones que facilitaran la circulación del aire, realizar una pequeña ampliación de un centro de congresos allí existente¹⁵. La idea a la base de tal planteamiento era que el terreno, en cuanto que vacío y próximo al Río, podía servir de pulmón verde capaz de drenar aire fresco hacia el interior de Manhattan. Aunque se trataba de un concurso de ideas, hay que subrayar el carácter atrevido, subversivo y algo romántico de un proyecto que sugiere dejar sin construir un lugar potencialmente tan

a

a. Cedric Price. Proyecto para el río Hudson, 1999

¹⁴ *Ibidem*, pg.31

¹⁵ García Germán J., *Estrategias operativas en arquitectura*, Buenos Aires, Nobuko, 2012, pg.245

rentable, si fuese edificado, como la parcela en cuestión.

Al proponer sus consideraciones, García German siente la necesidad de subrayar la diferencia existente entre estas estrategias del mínimo y el enfoque a menudo llamado *minimalista*, en auge en los años 90 y cuyo legado sigue teniendo cierta actualidad. Las estrategias del minimalismo son más una opción estética, mientras que estas otras encuentran sus razones “*en la realidad del momento*”:

De las estrategias de proyecto que podríamos englobar en esta nueva actitud del “*hacer casi nada*” y de la “*inteligencia estratégica*” podemos intentar analizar aquellas que trabajan por substracción, por observación y por documentación, entendiendo que todas ellas difieren de los principios minimalistas que imperaron durante los años 80 y 90 y que hacían de la reducción una opción estética exclusivista más que una actitud fundada en la realidad del momento.¹⁶

Como se comentaba hace unas páginas, el mínimo, y la aspiración al mínimo, pueden presentarse de muchas maneras y con muchas caras, muy distintas. Las estrategias de reducción minimalista trabajan principalmente sobre el objeto arquitectónico: son estrategias formales. Su sentido es simplificarlo cuanto más posible y, así haciendo, de alguna manera sublimarlo, llevarlo a una condición superior de la forma, donde lo mínimo es tan preciso como para parecer bastante. Las estrategias de las cuales habla García German son tan desvinculadas del objeto arquitectónico que, de hecho, pueden llegar a proponer no construirlo. No son estrategias formales, más bien urbanas. El hacer poco que proponen deriva siempre y en todo caso de consideraciones de tipo por así decir extra-formal: cómo se vive en determinado lugar, qué relaciones estrecha este con el adyacente tejido urbano. Es esta clase de consideraciones que empujaron Lacaton y Vassal a actuar tal y como lo hicieron en Burdeos, como las palabras que le dedicaron a la plaza pueden testimoniar. La misma cosa se puede decir a propósito del proyecto de Cedric Price, que deja libre un solar urbano para permitir al aire fluvial circular libremente por la ciudad. Se trata pues de estrategias para hacer ciudad o por lo menos para no deshacerla, que parten de la convicción de que esta sea algo

¹⁶ *Ibidem*, pg.244

más y algo diferente de una simple colección de edificios más o menos logrados.

1.3 Arquitectura desde la resta y la renuncia

Una de las defensas más convencidas de este enfoque, en la arquitectura contemporánea, procede de n'UNDO, una plataforma de arquitectura dedicada al proyecto y a la investigación a la vez, que aboga por una arquitectura hecha *“desde la resta y la renuncia”*¹⁷. Resta y renuncia son los conceptos clave de una actitud crítica y operativa que se articula en cuatro operaciones: no construir, minimizar, reusar, desmantelar¹⁸. Estas operaciones se consideran las directrices de un replanteamiento general del rol de la arquitectura en la construcción de los lugares, en particular los urbanos. El punto de n'UNDO, evidentemente, no es proponer tales operaciones como buenas para todas las ocasiones, ni como las únicas a las cuales la arquitectura tendría que recurrir. Es más bien defender su relevancia para el proyecto contemporáneo, explicando por qué la arquitectura debería tomarlas en consideración más a menudo, y más seriamente, como útiles instrumentos operativos.

No construir es una opción cuando un nuevo edificio parezca no resultar en absoluto necesario, y más aún cuando podría perjudicar el equilibrio global del lugar. Minimizar es la alternativa más sensata cuando, habiendo estudiado en profundidad un lugar, parezca que no haga falta intervenir mucho para realizar el mejor proyecto posible. El reuso, en cuanto que operación relativa a los espacios de la ciudad, es una llamada a considerar con detenimiento y curiosidad lo que ya existe, que tras un análisis atento podría resultar tan lleno de méritos o potencialidades como para necesitar ser reparado más que sustituido. Desmantelar es una operación que podría servir para eliminar construcciones que por una razón u otra se consideren perniciosas para el sitio, pero también para llevar luz y aire dentro de los contextos urbanos más densos.

Detrás de estas cuatro operaciones hay una idea bien clara, o sea que el objetivo del proyecto no tendría que reposar en el objeto arquitectónico de por sí. El fin del proyecto de arquitectura, según argumenta n'UNDO, tendría que ser *“mejorar la vida de las personas y poner en valor el territorio”*. Si se consi-

17 n'UNDO, *Desde la resta*, dpr-barcelona, Barcelona, 2017. E-book

18 Ver el Manifiesto de n'UNDO, punto 2. *Ibidem*, posición 6 /106

dera que el fin del proyecto reposa en el objeto arquitectónico, entonces el recurso a estrategias como la no construcción o la minimización carece de sentido. Si se considera en cambio que el fin del proyecto es mejorar el lugar y la vida de quien lo habita, entonces incluso operaciones tan radicales, para una disciplina como la arquitectura, pueden resultar ser a veces la mejor opción. Esto resulta de la mayor claridad en la ciudad, que no se hace, como explica n'UNDO, solo edificando; hacer ciudad significa más bien “*generar los espacios donde pueda suceder la vida*” y a la vez cuidar aquellos donde la vida parezca ya fluir tranquila:

El objeto arquitectónico como fin en sí mismo pierde sentido en una disciplina que es medio para hacer *civitas-cives* como complejo de actividades humanas y *urbs* como soporte físico de esta acción. No se trata de generar volúmenes bajo la luz, sino de valorar, proteger y repensar el espacio entre, sobre y bajo los volúmenes existentes. Hacer ciudad implica generar los espacios donde pueda suceder la vida. Crear lugares para usos y actividades por definir, con requerimientos espaciales y técnicos flexibles, respetando los que ya existen. Es procurar entornos capaces de alojar el devenir, donde la propuesta pueda surgir. Construir ciudad no es solo edificar¹⁹.

Este desplazamiento de la atención proyectual desde el objeto arquitectónico al lugar implica también, según explica n'UNDO, poner en segundo plano la pregunta sobre el *cómo* del proyecto, dándole más importancia al *qué*²⁰. El *cómo* apuntaría directamente a las características físicas y formales del proyecto, mientras que el *qué* se dirigiría más bien hacia sus razones últimas. El *cómo* puede “*resolverse desde el seguimiento del manual*”²¹ o en el mejor de los casos “*desde la más brillante creatividad*”²². El *qué hacer* en cambio necesita respuestas precisas y argumentadas críticamente y con conocimiento de causa. La pregunta sobre el *cómo* es de la mayor relevancia, pero corre el riesgo de resultar finalmente inútil si no está precedida de un cuestionamiento puntual de toda decisión de proyecto. Una

19 *Ibidem*, posición 69 /106

20 *Ibidem*, posición 64 /106

21 *Ibidem*, posición 64 /106

22 *Ibidem*, posición 64 /106

respuesta bien construida a la pregunta equivocada es, en sí, una respuesta equivocada. Si el objetivo del proyecto es poner en valor un lugar, entonces lo primero tendría que ser plantearse de la forma más precisa posible la pregunta sobre qué es necesario hacer, o no hacer, y sólo en segundo momento pasar a la parte más operativa del proyecto, la que eventualmente puede comportar la producción de alteraciones más o menos sustanciales.

También, si este es el objetivo del proyecto, no podrá conseguirse sino aproximándose al lugar desde el cuidado. Cuidar, de hecho, es una palabra que vuelve a menudo en las reflexiones de n'UNDO. Describe a la vez una manera de acercarse al lugar, y una manera de imaginarse sus posibles futuros. Acercarse al lugar desde el cuidado significa tomarse todo el tiempo necesario para conocerle, *“a través de la escala del caminar, desde la vivencia del paso a paso”*²³, preguntarse por sus peculiaridades, observar cómo la comunidad lo habita; significa abordarlo sin ideas preconcebidas, más bien desde la intención de entenderlo. Es esta aproximación atenta, según n'UNDO deja entender, la que podría llevar a considerar como más oportuna la elección de utilizar la capacidad de la arquitectura no para añadir y transformar, sino para proteger y recuperar, dependiendo de las circunstancias: proteger el territorio y los paisajes, recuperar los lugares más malogrados e inhóspitos ²⁴.

En la lectura de n'UNDO, trabajar desde la resta y la renuncia, lejos de ser una actitud pasiva hacia el real, podría ser un instrumento a la vez de preservación y regeneración, donde al mito de la *tabula rasa* y a la tendencia contemporánea hacia la *“sobreproducción, la sobre-explotación y el deterioro territorial”*²⁵ se sustituye la más gentil y humana actitud de la *“contención y la declinación razonada”*.²⁶ Hacer poco, si este poco es correcto, podría ser de hecho un modo para conseguir mucho.

23 *Ibidem*, posición 78 /106

24 *Ibidem*, posición 78 /106

25 Ver Manifiesto de n'UNDO. *Ibidem*, posición 6/106

26 Ver Manifiesto de n'UNDO. *Ibidem*, posición 6/106

2.1 La complejidad de lo mínimo

A primera vista, hacer lo mínimo al abordar un lugar podría parecer una actitud operativa que no esconde mucha complejidad. No es difícil, de hecho, describir esta actitud de una manera muy llana y sencilla, pudiéndose definir simplemente como un acercamiento al lugar que consiste en no alterarlo mucho, dejándolo tal como estaba antes de la intervención o casi. Sin embargo, a veces las cosas simples, si se les observa desde cerca, resultan no ser tan simples. Esto parece ser también el caso de este conjunto de estrategias, que en sus aplicaciones demuestran tener muchos matices y ser finalmente más complejas de lo que podría suponerse.

Un primer grado de complejidad deriva de los modos en que pueden llevarse cabo, que son entre sí muy distintos. Hacer lo mínimo puede significar limitarse a confirmar el estado de las cosas, tal como en el caso del (no) proyecto de Lacaton y Vassal para la Place Léon Aucoc. Pero también puede significar realizar en el lugar alguna pequeña modificación pensada para durar. Según un tercer posible entendimiento, hacer lo mínimo puede incluso significar producir cambios efímeros, diseñados con la intención de permanecer en el lugar por un periodo limitado de tiempo.

La primera de estas tres opciones, la de dejar el sitio literalmente tal como estaba, parece ser la menos frecuente en las aplicaciones contemporáneas de tales estrategias. Más a menudo estas implican hacer algo, se trate de una intervención permanente o efímera; el proyecto de Lacaton y Vassal parece configurarse más bien como una excepción. Aun así puede afirmarse que hasta una propuesta como la de la place Léon Aucoc, sin hacer nada, efectivamente haga algo, que aunque no concierna la transformación física del espacio, sí concierne la manera de entender la ciudad y construirla. A una escala más pequeña, con tal proyecto Lacaton y Vassal logran destacar frente al ayuntamiento y a la comunidad local los valores de una plaza que, en principio, se pensaba necesitar mejoras. A una escala más grande, logran explicar al mundo de la arquitectura las razones de la inacción, a partir de un caso concreto.

Otro grado de complejidad deriva a estas estrategias del modo en que trabajan con el tiempo. La arquitectura, a lo largo de

todo el siglo veinte, ha trabajado con el tiempo, considerado por la mayoría de los historiadores como un factor central en la construcción del paradigma proyectual de la modernidad, como el título del libro más famoso de Sigfried Giedion testimonia claramente ²⁷. No obstante, las actuales estrategias del mínimo trabajan con el tiempo en una manera bastante diferente a como acostumbraba a hacer la arquitectura Moderna. Esta solía incorporar el tiempo, en sus proyectos, en cuanto que elemento determinante en la percepción global del espacio arquitectónico. Los edificios modernos con frecuencia se diseñaban teniendo en consideración como se les iba a percibir en el acto de caminar a su alrededor o dentro de ellos; no se les diseñaba privilegiando un solo punto de vista, tal como solía hacer la arquitectura clásica, sino más bien dándole la mayor importancia a la operación de recorrerlos. La inclusión del tiempo le servía pues a la arquitectura moderna para producir objetos dotados de una forma marcadamente dinámica.

a

b

c

a, b, c. Unos playgrounds de Van Eyck en Amsterdam. Desde arriba: playground en Tuinstraat; en Laurierstraat; en Laagte Kadijk

En las contemporáneas estrategias de la minimización la integración del factor tiempo en el proyecto es sustancialmente distinta, ya que no concierne a la percepción del espacio proyectado sino a su durabilidad. Lo efímero, lo no permanente, que en sí son propiedades temporales de la forma, se vuelven instrumentos proyectuales a la par que sus propiedades físicas y materiales, ya que permiten abordar situaciones que no podrían encararse desde el paradigma de la permanencia.

Un ejemplo temprano de esta manera de incorporar el tiempo al proyecto, por otra parte, proviene precisamente desde la arquitectura del siglo pasado, concretamente del trabajo de Aldo Van Eyck para los *playgrounds* de Amsterdam²⁸. Entre 1947 y 1978 Van Eyck llevó a cabo la realización de centenares de parques juegos para niños colocados a lo largo de toda la ciudad. Algunos de ellos se realizaron en solares momentáneamente inutilizados y vacíos, permitiendo así ocuparlos y darles un rol en la vida pública de la ciudad, a la espera de que se pudiera llevar a cabo una transformación más duradera. El carácter temporal de las intervenciones, en este caso, permitía no abandonar ningún lugar de la ciudad a su suerte, haciendo sí que esta fuera

27 Giedion S., *Espacio, tiempo y arquitectura* (1941), Barcelona, Editorial Reverté, 2009

28 Van Lingen A., *Aldo van Eyck: seventeen playgrounds*, Eindhoven, Lecturis, 2016

en toda y cada una de sus partes, y en todo momento, un organismo vivo. Al mismo tiempo, ayudaba en la creación de una red de espacios públicos interconectados que, en su conjunto, convertían la ciudad en un lugar a medida de niño.

Actitud análoga puede reconocerse en la experiencia de *estonoesunsolar*, un programa de regeneración urbana llevado a cabo en Zaragoza por Patrizia Di Monte e Ignacio Grávalos desde 2009. *Estonoesunsolar* permitió en los años la realización de más de 30 proyectos de recuperación de solares de la ciudad vacíos y abandonados, mediante intervenciones mínimas y temporales ²⁹. Además, al estar coordinado con un programa municipal de lucha contra el desempleo, consintió de por sí la creación de decenas de puestos de trabajo.

Los proyectos realizados resultaban entre sí muy diferentes, tanto en las funciones previstas como en las operaciones actuadas sobre los vacíos para recuperarlos al uso público. Es posible destacar algunos de ellos para ilustrar el tono más general del programa. En este sentido pueden resultar válidos ejemplos dos trabajos llevados a cabo en el barrio de San Pablo, uno en Calle San Blas y uno en Calle de las armas, y uno llevado a cabo en el barrio de San José.

La intervención en la calle san Blas consistió en la conversión de un solar sin utilizar en un pequeño jardín botánico. Esto se consiguió principalmente mediante la colocación, en el centro del solar, de unas plataformas de palets de madera a configurar una especie de alfombra, dentro de la cual encontraban sitio distintas variedades de plantas. Otra acción llevada a cabo fue la ocultación de una de las medianeras del solar mediante la realización de una estructura ligera, pensada para alojar plantas colgantes.

La intervención en Calle de las Armas consistió en la transformación del solar en un huerto urbano. En un rincón del solar, además, Di Monte y Grávalos colocaron dos contenedores metálicos pintados de verde, que pudieran servir de aulas donde

²⁹<https://divisare.com/projects/106000-patrizia-di-monte-gravalosdimonte-arquitectos-ignacio-gravalos-lacambra-estonoesunsolar>. Véase también Casanova H. (ed.) Hernández J. (ed.), *Public space acupuncture. Strategies and interventions for activating city life*, Barcelona, Actar publisher, 2004, pg. 76-83

a

a. Van Eyck A., playground en Plaza Dijkstraat, Amsterdam.

llevar a cabo actividades didácticas de algún modo vinculadas a la jardinería.

El proyecto en el barrio de San José se encuentra en un sitio cerca de un centro infantil y de un centro de Alzheimer, y es pues pensado como un lugar de posible interacción entre niños y mayores. En este caso el trabajo consistió en la puesta en valor de las medianeras y de los restos de una casa demolida presentes en el solar, pero sobre todo en el diseño de una nueva pavimentación. Esta se componía de una serie de campos distintos atravesados por una línea continua colorada. Esta línea, pensada como un recorrido, se veía recubierta por una cita de Miguel Hernández sobre la memoria.

2.2 Proteger y recuperar

Hay un tercer aspecto de la estrategia del mínimo que la vuelve más complicada y variada de lo que podría parecer a primera vista, y es la gama de situaciones que le permite abordar a la arquitectura del siglo XXI. Se trata pues de una estrategia que a la arquitectura contemporánea le resulta útil, tal como n'UNDO sugiere ³⁰, a veces para proteger el lugar y a veces para regenerarlo, dependiendo de las circunstancias. Esto significa que los ámbitos de sus posibles aplicaciones suelen ser dos tipos de situaciones contextuales muy diferentes, hasta opuestas.

a

b

a,b. Gravalos Di Monte, estono esun-solar, Zaragoza, Calle San Blas, 2009

Hacer lo mínimo puede ser una forma de aproximación hacia un lugar que se considera estar bien tal como está, y por lo tanto no necesitar muchos cambios. Cuando este sea el caso, hacer poco se configura como una manera para proteger el lugar de trastornos innecesarios, no ocultando sino poniendo en valor sus virtudes. Tanto el trabajo de Lacaton y Vassal en Burdeos, como el proyecto de Cedric Price para Nueva York, se prestan a esta lectura. En ambos casos la propuesta de hacer poco se ve precedida por un reconocimiento de las cualidades del lugar, ya sean visibles, como la elegancia tranquila de la Place Léon Aucoc, o más bien relacionales, como el papel de pulmón verde urbano que un solar como el donde trabaja Price podría llegar a desempeñar.

Pero hacer lo mínimo puede incluso ser una manera para afrontar lugares que han perdido, o no han tenido nunca, la

30 n'UNDO, *Desde la resta*, dpr-barcelona, Barcelona, 2017. E-book. Posición 78 /106

capacidad de configurarse como ámbitos espaciales significativos. De hecho el campo de aplicación más propio de esta estrategia, como en el caso del programa *estonoesunsolar*, parecen ser los vacíos sin utilizar de la ciudad, los que el tiempo y las circunstancias han llevado a una situación de abandono y descuido. Hay varias razones que pueden conducir a la decisión de hacer poco incluso afrontando lugares malogrados o poco acogedores. En el caso de las intervenciones efímeras como las de *estonoesunsolar*, el punto es el de mantener activo un sitio a la espera de que se produzca una redefinición más estable de su configuración y de su rol urbano. Detrás de esta manera de proceder es posible reconocer la idea de que la ciudad funcione como un organismo vivo y de que, por tanto, los males de una parte afecten la salud del conjunto. Cuidar los solares más pequeños y aparentemente irrelevantes significa pues cuidar la ciudad entera; recuperar, aunque temporalmente, espacios abandonados es pues una acción de gran alcance en términos de salud urbana.

Otro ejemplo de esta actitud es la experiencia del Campo de la Cebada, en Madrid ³¹. Campo de la Cebada es el nombre de un vacío urbano situado en el corazón de la ciudad. Su historia dice mucho sobre la imprevisibilidad de las variables que pueden llevar un lugar vivo al abandono, pero también sobre cómo hacerle realizar el viaje de vuelta y volverlo concurrido y lleno de gente otra vez. En 2006 el ayuntamiento decidió derribar el edificio que surgía en el actual vacío de la Cebada, para realizar en su lugar un complejo polideportivo. Al sobrevenir de la crisis económica, sin embargo, la construcción del nuevo edificio tuvo que pararse cuando ya la demolición del antiguo había sido llevada a cabo. Así que el solar se vio convertido en un vacío inhóspito y poco atractivo abierto en pleno centro, sin que nada hiciera pensar que el problema iba a solucionarse en poco tiempo. Desde entonces el solar ha sido sometido a un proceso de recuperación llevado adelante por un colectivo de vecinos con la intención de volverlo habitable hasta el inicio de las obras del nuevo polideportivo. Las operaciones mediante las cuales esta regeneración ha tenido lugar, a pesar de mínimas y temporales, han comportado efectivamente la transformación de una tierra de nadie abandonada a su destino en uno de los rincones más vivos de Madrid. Parte de

a

b

- a. Gravalos Di Monte, *estonoesunsolar*, Zaragoza, Calle de las armas, 2009
b. Gravalos Di Monte, *estonoesunsolar*, Zaragoza, barrio de San José, 2009

31 El Campo de la Cebada, *El Campo de la Cebada*, en A+T 38, *Strategy and tactis in public space*, pg.162-167

estas operaciones ha sido relativa al perímetro. Después de la demolición del antiguo edificio, el solar se encontraba parcialmente enterrado, así que como forma de protección se erigió a su alrededor una pared ligera, hecha de chapa metálica pintada en blanco y azul. Dentro del solar, además, las caras internas de los muros perimetrales existentes fueron pintadas por mano de artistas callejeros.

Otra parte de tales operaciones ha sido la relativa a la construcción del mobiliario urbano. El solar se vio relleno de objetos efímeros de diferente tamaño y complejidad: sillas y macetas, pero también pabellones cubiertos y elementos móviles. La plaza es un campo abierto donde en todo rincón pueden producirse las acciones más distintas, y sin embargo es posible reconocer un intento de distinguir los ámbitos espaciales, de darle un principio de estructura formal: a la derecha de la rampa de acceso está la parte dedicada al deporte, donde se encuentran la cancha de fútbol y de baloncesto; a la izquierda hay un espacio pensado principalmente para albergar espectáculos; al fondo se sitúa el lugar donde suelen estar las plantas. La naturaleza móvil del mobiliario, además, permite cambiar cómodamente esta distribución de los espacios.

a

b

c

a,b,c. Campo de la Cebada, Madrid, desde 2010.

Las intervenciones mínimas en espacios urbanos problemáticos, cuando son pensadas para ser permanentes, derivan a menudo de una lectura atenta del lugar, cuyas potencialidades, a pesar de todo, se consideran tan fuertes como para poderse activar mediante operaciones muy pequeñas y muy precisas. Hacer poco, en muchos proyectos contemporáneos, parece ser de hecho una manera de proteger y regenerar al mismo tiempo, o sea de perseguir un equilibrio entre la necesidad de producir en el sitio aquellos cambios que permitan recuperarle para la ciudad, y la necesidad de no perder ninguna de sus cualidades más destacadas.

El estudio chino ZAO Standardarchitecture ha realizado en los últimos años una serie de micro-arquitecturas públicas en los *Hutong* de Pekín, antiguos barrios a menudo derribados para hacer espacio a la ciudad nueva. Para oponerse a la *tabula rasa* y demostrar que los *Hutong* tal como son podrían tener un papel en la metrópoli contemporánea, ZAO ha desarrollado una estrategia que consiste en recuperar algunos de sus patios mediante la inserción de actividades colectivas, concebidas

para atraer a la gente que vive fuera del barrio, pero sobre todo para invitar a quedarse a los que todavía viven allí ³². Uno de los proyectos que ha llevado a cabo, *Microyuan'er*, interviene en un patio arbolado casi totalmente abandonado mediante la construcción de una micro-biblioteca infantil de 9 m² y un pabellón de 6 m², pensados sobre todo para proporcionar un lugar de disfrute a los niños de una escuela cercana.

Sin embargo, a veces las intervenciones mínimas encuentran su principal justificación en la necesidad de hacer frente a una situación de escasez de recursos. En estos casos hacer poco no es realmente una elección, siendo la única opción en campo; es más bien una manera para no rendirse ante circunstancias complicadas e intentar producir en el lugar, a pesar de todo, aquellas transformaciones que se consideren oportunas. No faltan ejemplos, en la arquitectura del siglo XXI, de proyectos donde hacer casi nada se revela como la más optimista de las actitudes hacia la capacidad del proyecto de cambiar positivamente las cosas, incluso cuando las circunstancias, en este sentido, parecen no hacer nada para ayudar. Un buen ejemplo de esta actitud es una obra realizada por TYIN en *Klong Toey*, uno de los *slums* de Bangkok³³. Se trata de un proyecto realizado en colaboración con la comunidad local, recurriendo a una tecnología muy simple, a materiales baratos y a elementos encontrados en las cercanías del lugar de intervención. Un solar descuidado, cuya única cualidad era la de ser un espacio vacío en un tejido denso, se convierte en un *playground* para niños a través de unas modificaciones mínimas y todas reversibles: la disposición de dos canastas y de dos redes metálicas que puedan servir de porterías de fútbol; la construcción de un pabellón de madera que delimita el área y ofrece un lugar donde sentarse, trepar, jugar; la colocación, en este pabellón, de bombillas que iluminan el solar de noche.

2.3 Acupuntura pública urbana

Intervenir en los espacios de la ciudad por medio de operaciones mínimas, sean estas efímeras o permanentes, impulsadas por una situación de escasez o por una lectura del lugar, es una estrategia que en todo caso responde al paradigma de la

a

b

a. Zao Standardarchitecture, *Micro Hutong*, Pekín, 2014

b. TYIN, *Klong Toey Community Lantern*, Bangkok, Thailandia, 2011

32 Zao Standardarchitecture, *Micro Hutong*, A+U 546, marzo 2016, pg. 80-83

33 TYIN Tegnestue, *Klong Toey Community Lantern*, A+U 509, Febrero 2013, pg. 30-37

acupuntura urbana³⁴. Esta expresión, acuñada en el contexto de las transformaciones urbanísticas de la Barcelona de los años 80³⁵, describe una manera de aproximarse a la ciudad y de actuar sobre ella. La metáfora que sugiere, que en arquitectura vuelve bastante a menudo, es la de la ciudad como un cuerpo humano. En el caso específico de esta expresión, ciudad y cuerpo humano son comparados a raíz de su común naturaleza sistémica, donde toda parte está firmemente conectada a las demás. La técnica de la acupuntura consiste en actuar en precisos puntos de la piel para poder curar el cuerpo entero; análogamente, la acupuntura urbana consiste en atender la ciudad realizando intervenciones puntuales en lugares estratégicos.

Detrás de este enfoque, según explica Manuel de Solá Morales, hay precisamente un entendimiento de la ciudad como sistema. Si el funcionamiento de la ciudad es asimilable al de los organismos, cuyas partes dependen la una de la otra, entonces llevar a cabo operaciones puntuales sobre su piel puede tener efectos que van más allá del lugar concreto de intervención; trabajar sobre la oreja puede ayudar a curar el pulmón:

Actuando sobre la oreja, dicen los sabios chinos, se curará el pulmón o la rodilla. La acupuntura tiene que ver sobre todo con una apreciación muy superior de la epidermis como membrana rica, compleja y enormemente influyente. (...) Intervenir en la piel de la ciudad tiene, así, cierta analogía con la acción de la acupuntura. No por el uso de las agujas o incisiones de pequeño tamaño, sino por entender la naturaleza sistémica de la epidermis ³⁶.

Así que la idea que sustenta el enfoque de la acupuntura urbana es que operar en la manera oportuna en los puntos sensibles de la ciudad puede ser una manera para regenerar áreas más vastas. En unos años, la expresión ha logrado difundirse con cierta rapidez, siendo utilizada por diferentes autores para definir todo un modo de abordar la ciudad y sus procesos. Jaime Lerner, arquitecto y ex alcalde de la ciudad brasileña de

34 Solà Morales M., *De cosas urbanas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008, pg.24-26

35 Hernández J., *Public space acupuncture*, en Casanova H. (ed.) Hernández J. (ed.), *Public space acupuncture. Strategies and interventions for activating city life*, Barcelona, Actar publisher, 2004, pg. 9

36 *Ibidem*, pg.24-25

Curitiba, en un libro llamado precisamente *Acupuntura urbana* recurre a esta expresión para referirse a todo el conjunto de operaciones de pequeña escala capaces de volver la ciudad un lugar mejor para vivir ³⁷. Las intervenciones arquitectónicas, en la interpretación de Lerner, son uno de los posibles instrumentos de la acupuntura urbana, pero hay otros, como la realización de eventos de todo tipo desarrollándose en la calle. Todo lo que hace una ciudad agradable, vibrante, llena de vida, podría valer de por sí como acupuntura urbana.

En una publicación reciente, Helena Casanova y Jesús Hernández han propuesto otra versión de la expresión, acupuntura del espacio público, que se refiere más específicamente a trabajos llevados a cabo en los espacios colectivos de la ciudad a través de pequeñas intervenciones ³⁸. En el curso del libro los autores subdividen esta manera de intervenir en estrategias más pequeñas, que luego investigan analizando casos de estudio realizados en los últimos años. Las estrategias de la acupuntura del espacio público, según explican, podrían dividirse en tres categorías: las relativas al tiempo, las relativas a la participación ciudadana, y las que conciernen a la reconstrucción de un sentido del lugar allá donde este parezca haberse perdido. Estas categorías no habría que considerarlas separadas y excluyentes; al contrario, con frecuencia conviven dentro de un mismo proyecto.

El factor tiempo puede entrar en el proyecto en términos de durabilidad, como se comentaba antes, pero también en términos de rapidez de los efectos previstos. Las estrategias de la acupuntura pública urbana pueden funcionar en un breve o largo plazo, dependiendo si se configuran como una medida de emergencia pensada para hacer frente con la mayor celeridad posible a una situación urbana, o si al contrario intentan construir una solución más duradera³⁹. La participación ciudadana es un instrumento que puede ayudar a conseguir que la intervención sobre el espacio público resulte finalmente efectiva. Esta participación, según argumentan los autores, puede producirse en varias maneras: los ciudadanos pueden partici-

37 Lerner J., *Acupuntura urbana* (2003), Barcelona, IAAC, 2005

38 Casanova H. (ed.) Hernández J. (ed.), *Public space acupuncture. Strategies and interventions for activating city life*, Barcelona, Actar publisher, 2004

39 *Ibidem*, pg. 16-17

par en la realización del proyecto expresando su opinión en las decisiones clave, pero también colaborando en su diseño y construcción⁴⁰. La reconstrucción de un sentido del lugar concierne la atribución, o la re-atribución, de significado público al lugar, convirtiéndolo en un escenario capaz de acoger las más diferentes actividades sociales⁴¹.

A cada una de estas categorías los autores asocian el análisis de distintos proyectos, pero las estrategias, como se comentaba, de hecho suelen superponerse. Un proyecto como *estoesunsolar*, por ejemplo, que los autores eligen para ilustrar el factor tiempo, valdría también para hablar de participación ciudadana y de reconstrucción del sentido del lugar. Pero esto también puede considerarse cierto para otros casos de estudios presentes en el libro.

a

b

c

a,b,c. PPAG Architects, Intervención en el Museumquarter, Viena, Austria, desde 2002

Otro proyecto analizado bajo la categoría del tiempo es la intervención de PPAG architects en el patio del *Museumquarter* de Viena, que permite observar la superposición de más categorías estratégicas⁴². La intervención de PPAG consistió en el diseño de una serie de elementos de mobiliario urbano modulares, capaces de adquirir múltiples configuraciones. Estos elementos, móviles, podían ensamblarse de muchas maneras, adaptándose pues a la temporada y a los eventos previstos en el patio. Además, el proyecto preveía que adoptaran cada año un nuevo color, elegido mediante votación de la ciudadanía. El espacio del patio se volvía así más flexible, y además sometido a continuos cambios de su imagen. El factor tiempo, en un proyecto como este, convive tanto con la implicación de la ciudadanía que con la transformación del espacio en un escenario que permita la producción de las más distintas actividades públicas.

Un aspecto de las operaciones de acupuntura pública destacado por Casanova y Hernández es que pueden configurarse como una intervención aislada en un punto estratégico de la ciudad, o al contrario como una red de proyectos coordinados realizados en sitios diferentes. La coordinación, de hecho, a menudo se revela una característica central en el despliegue de estas características, porque hace posible la regeneración de vastas áreas o de todo un sistema de vacíos urbanos. El progra-

⁴⁰ *Ibidem*, pg. 100-101

⁴¹ *Ibidem*, pg. 184-185

⁴² *Ibidem*, pg.48-55

ma *estonoesunsolar* proporciona un ejemplo muy claro en este sentido, ya que las pequeñas intervenciones que lleva a cabo son pensadas como parte de una única táctica, orientada a reforzar y solidificar el tejido público de la ciudad.

Pero Casanova y Hernández también proponen el caso de *Beyond*, un programa del ayuntamiento de Utrecht que duró unos años y que estaba vinculado con el desarrollo urbanístico de Leidsche Rijn, un barrio actualmente en construcción⁴³. El objetivo del programa era crear una interacción entre el arte público y los espacios del nuevo barrio, tanto mediante la realización de eventos como mediante la construcción de pabellones temporales. Algunos de estos pabellones, como la *Paper Dome* diseñada por Shigeru Ban, desempeñaban una importante función pública. La *Paper Dome* era un espacio multifuncional hecho de tubos de cartón, pensado para ofrecer a la gente de Leidsche Rijn un centro cultural provisional a la espera de la realización del definitivo. Otros pabellones eran obra de artistas, y a menudo se caracterizaban por el recurso a elementos encontrados en las cercanías, aplicados casi sin modificar. Esto era el caso por ejemplo del *Parasol*, de Milohnic y Paschke y de *Saint Bazaille*, de Gonzales-Foerster. El primero era un centro comunitario compuesto por dos container y por una terraza cubierta por sombrillas de bambú. *Saint Bazeille* consistía en dos pabellones móviles pensados para albergar exposiciones, ambos obtenidos juntando un silo y un container.

2.4 La táctica de la coordinación

Usualmente, las intervenciones de acupuntura pública coordinadas trabajan sobre la misma ciudad, como es el caso tanto de *estonoesunsolar* o de *Beyond*. Cuando así ocurre, la coordinación se considera útil por cómo permite amplificar los efectos de los proyectos aislados; muchas pequeñas intervenciones coordinadas pueden configurarse finalmente como una sola intervención grande, capaz de hacer frente a situaciones urbanas particularmente complejas. A veces, sin embargo, en la arquitectura actual se dan también casos de intervenciones de acupuntura pública coordinadas a una escala todavía mayor, por ejemplo trabajando en más ciudades a la vez. La coordinación, en tales casos, permite encarar un problema común a aquellas ciudades, o a aquel territorio, donde se realizan las

a

b

c

a. Ban S., Paper dome, Utrecht, Países Bajos, 2004

b. Milohnic Paschke, De Parasol, Utrecht, Países Bajos, 2001-2004

c. Gonzales Foerster, Saint Bazaille, Utrecht, Países Bajos, 2006

⁴³ <http://www.beyondutrecht.nl/index2.php?nav=3>

intervenciones. Dos ejemplos válidos, bajo este punto de vista, son los programa Espacios de Paz y *Home for All*.

Espacios de Paz fue un programa de regeneración de espacios urbanos venezolanos celebrado en dos ediciones, en 2014 y en 2015 ⁴⁴. En ambos casos, consistió en la recuperación de cinco lugares que resultaban vinculados todos de alguna forma con el tema de la criminalidad urbana. Estos lugares no se encontraban en una sola ciudad, siendo más bien distribuidos a lo largo de todo el país; al final del programa, de diez intervenciones tres fueron realizadas en Caracas y las restantes siete en distintas ciudades. Aunque la coordinación general del programa fue gestionada por una sola oficina, Pico Estudio, los proyectos fueron llevados a cabo por diferentes grupos de arquitectos. En los trabajos finalmente realizados podía reconocerse una lógica común, apreciable tanto en la selección de los lugares, situados en comunidades problemáticas y carentes de espacios públicos, como en la naturaleza de las intervenciones, todas muy pequeñas y simples. Pero donde más esta lógica de la coordinación podía apreciarse era en el método; todas las intervenciones resultaron de un taller de seis semanas realizado por los arquitectos con la comunidad local, al término del cual los proyectos ya habían sido construidos. Un buen ejemplo de los planteamientos y resultados del programa lo proporcionan dos trabajos realizados en Caracas durante la primera edición, uno en el barrio de Petaré y otro en el barrio de Pinto Salinas.

a

b

a, b. Todo por la Praxis y Pico Estudio, Centro comunitario en Petaré, Caracas, 2014

La intervención en Petaré, de Todo por la Praxis y Pico Estudio, consistió en la transformación de una vivienda abandonada en un edificio público ⁴⁵. Esto se consiguió a través de operaciones relativas principalmente al techo y la envolvente. El techo del edificio fue convertido en una cancha de baloncesto al aire libre al cual todos podían acceder desde una escalera exterior. La envolvente fue sometida a cambios radicales: el alto zócalo fue pintado con colores vivaces; al nivel intermedio, donde anteriormente se encontraba el espacio de la vivienda, el cerramiento de ladrillo fue sustituido con paneles de vidrio; alrededor tanto de este nivel como de la cancha, finalmente,

⁴⁴ Véase <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/755609/como-el-proyecto-espacios-de-paz-esta-transformando-los-espacios-comunitarios-en-venezuela> por la primera edición y <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/766864/espacios-de-paz-2015-cinco-ciudades-cinco-comunidades-veinte-colectivos-de-arquitectura> por la segunda

⁴⁵ <http://www.todoporlapraxis.es/?p=2593>

fue colocada una estructura metálica sustentando una malla.

La intervención en Pinto Salinas, llevada a cabo por Oficina lúdica y PKMN arquitectos, consistió en la realización de una pequeña plaza en un solar vacío y sin utilizar ⁴⁶. En el medio de este solar había un edificio abandonado, así que el proyecto tuvo que proceder tanto a su recuperación como al acondicionamiento del espacio alrededor. Siguiendo una estrategia parecida a la actuada en la intervención en Petaré, también en este caso las paredes perimetrales del edificio fueron pintadas con colores brillantes. Delante del edificio, el espacio fue ocupado por plataformas hechas por módulos metálicos triangulares y revestidas de madera. Una estructura ligera de metal, también hecha por módulos triangulares, fue colocada por encima de las plataformas, siendo pensada para ser recubierta con el tiempo por la vegetación y poder así proporcionar sombra.

Home for All fue un programa impulsado por Toyo Ito como respuesta al terremoto de Tohoku de 2011⁴⁷. Su objetivo era mejorar la vida de las víctimas del terremoto mediante la realización, en los campamentos construidos después del desastre, de pequeños pabellones públicos que sirvieran de centros comunitarios. De esta forma el programa trataba pues de contrastar la general carencia de estructuras colectivas en tales asentamientos, a raíz de la convicción de que, en circunstancias tan problemáticas, la vida pública no es un lujo sino una estricta necesidad. Los edificios públicos no crean la vida pública, pero pueden ayudar a catalizarla dándole un espacio donde pueda tener lugar. De 2011 a 2015 *Home for All* permitió la construcción de catorce pequeños pabellones, situados en campamentos distribuidos a lo largo de toda la región de Tohoku. Toyo Ito impulsó el programa, pero no estuvo solo en la tarea de llevarlo a cabo. Muchos otros arquitectos fueron involucrados, como Kazuho Sejima, Sou Fujimoto, Ryue Nishizawa, Riken Yamamoto y más. Cada arquitecto, solo o formando equipo con otros, diseñó y construyó uno o más pabellones, siempre colaborando con las comunidades locales.

Home for all se configuraba pues como un caso peculiar de acupuntura del espacio público. Usualmente, la acupuntura

⁴⁶ <http://lenormestudio.es/lastresmaria/yere13vysz3f31gustfbf48rch3rq5>

⁴⁷ Ito T., *Architecture. Possible here? Home for all*, Lotus 152, *Capability in architecture*, Milán, Editoriale Lotus, 2013, pg.10-13

a

b

a, b. Oficina lúdica y PKMN arquitectos, intervención en Pinto Salinas, Caracas, 2014

pública identifica en el tejido urbano uno o más puntos sensibles y procede a recuperarlos. En el caso de *Home for All*, al contrario, la acupuntura consiste más bien en construir estos puntos sensibles; no se trata tanto de recurrir a intervenciones muy medidas para regenerar el espacio público, cuanto de crearlo desde cero, respondiendo a una situación que había llevado a su desaparición. Cabe señalar que en la arquitectura contemporánea hay proyectos que parecen poder ir bajo el nombre de acupuntura aunque no operen en ámbito urbano.

Es el caso por ejemplo de la experiencia de Rural Studio. Establecido en 1993 por Samuel Mockbee y Dennis K. Ruth, Rural Studio es un programa universitario de la escuela de arquitectura de la Auburn University que proporciona a los estudiantes la posibilidad de trabajar con las comunidades más pobres de Alabama oeste⁴⁸. Durante un año de su carrera universitaria, los estudiantes involucrados en el programa desarrollan proyectos, usualmente muy simples y pequeños, que luego construyen en el sitio junto a la población local.

A lo largo de su existencia Rural Studio ha permitido la construcción en las zonas rurales de Alabama de más de 80 edificios públicos y privados. Probablemente, la iniciativa más emblemática que haya impulsado es el proyecto *20k house*. Se trata de un programa, iniciado en 2005 y aún en curso, pensado para proporcionar casas dignas y económicas a las personas más desfavorecidas del condado de Hale County. Desde que se puso en marcha, el programa ha resultado en la construcción de al menos una casa al año, en alguna ocasión más, para clientes reales.

Todos los proyectos realizados de alguna forma se configuran como variaciones sobre el mismo tema, esto es, como construir una casa que no costara más de veinte mil dólares, de diez a doce mil de estos destinados a pagar los materiales y los demás para la mano de obra. A veces, las casas del proyecto *20k house* manifiestan una clara inspiración vernácula, como es el caso del octavo modelo realizado, *Dave's home*. Se trata de una casa que responde a la tipología de la *shotgun house*, es decir una casa de planta estrecha y larga donde los cuartos son puestos en sucesión lineal uno tras otro, y a menudo, como en este caso, terminan en un porche. A veces al contrario se alejan del

a

a. Zhao Y., Home for all en Kesen-numa, Japón, 2013

⁴⁸ <http://www.ruralstudio.org/>

imaginario vernáculo, como es el caso del sexto modelo construido, la *Roundwood home*, y del séptimo, la *Bridge home*. Se trata en ambos casos de edificios cuya estructura formal no es muy diferente a la utilizada después en la *Dave's home*, tratándose de casas bajas y desarrolladas sobre todo en el sentido de la longitud, pero que a diferencia de esta resuelven la forma en una imagen más moderna, menos asimilable a las tradiciones constructivas locales.

Se tomarán ahora en consideración, para un análisis más preciso, tres casos de estudio: la *Klong Toey Community Lantern* de TYIN, el *Microyuan'er* de ZAO Standardarchitecture, y el programa *Home for All* impulsado por Toyo Ito. Los tres valen como ejemplos de intervenciones pequeñas pensadas para tener efectos significativos, pero presentan algunas diferencias, relativas tanto a los planteamientos como a los objetivos, que pueden volver particularmente provechosa la decisión de ilustrarlos conjuntamente.

Mientras que el proyecto de TYIN es una intervención de naturaleza más efímera que permanente en un solar inhóspito, el de Zao está pensado para durar, y además se inscribe en el contexto de una serie de trabajos análogos llevados a cabo por la oficina en el Pekín antiguo. *Home for all* difiere de ambos casos, al consistir en una serie de intervenciones puntuales pensadas más para construir que para regenerar un tejido público y, haciendo esto, ayudar los habitantes de los campamentos provisionales post terremoto a retomar lo antes posible una vida relativamente normal.

a

b

c

a. Rural Studio, Dave's home, Newbern, EE.UU., 2009

b. Rural Studio, Roundwood home, Greensboro, EE.UU., 2008

c. Rural Studio, Bridge home, Greensboro, EE.UU., 2008

TYIN, Klong Toey Community Lantern, Bangkok, 2011.

3.1 Klong Toey Community Lantern

TYIN Tegnestue es una oficina de arquitectura con base en Noruega que ha trabajado a menudo en Asia Oriental, sobre todo en Tailandia. A día de hoy la parte más conocida de su trabajo está constituida casi exclusivamente por intervenciones muy medidas. El mayor de sus proyectos realizados, el *Cassia Coop Training Center*⁴⁹, es una estructura cuadrada de 22m de lado de un solo nivel de altura; por lo demás en su obra no hay sino edificios realmente pequeños, que con frecuencia procuran mejorar situaciones sociales o urbanas complejas.

Un proyecto temprano y que le ha dado cierta fama es el de las casas *Soe Ker Tie*, literalmente “casas mariposas”, así llamadas por la forma de su sección. Se trata de pabellones-dormitorios construidos entre 2008 y 2009 para el orfanato de Noh Bo, un pueblo tailandés situado al confín con Birmania⁵⁰. En el mismo periodo TYIN construyó, en colaboración con Sami Rintala, Hans Skotte y 15 estudiantes de la NTNU⁵¹, una mini-librería y un baño público para el orfanato de Safe Haven en el pueblo de Ban Tha Song Yang, siempre en el confino birmano - tailandés⁵². Pero también cuando trabaja en Noruega, en otro tipo de circunstancias y de posibilidades, el enfoque de la oficina es básicamente el mismo, como demostrado, por ejemplo, por la recualificación de un varadero en Aure.

No constituye ninguna excepción la *Klong Toey Community Lantern*, un espacio público construido por TYIN en Bangkok en 2011 en el distrito de *Klong Toey*. Situado próximo al Río Chao Phraya y cerca de la zona portuaria, *Klong Toey* es un barrio muy denso, hecho de casas autoconstruidas y callejones estrechos como pasillos. Es un buen paradigma, aunque tardío, de aquella tipología de trama urbana que, por contraposición, resulta ser al origen de algunas ideas decisivas de la arquitectura Moderna sobre la ciudad. Le Corbusier ha sido siempre muy explícito a propósito de su aversión hacia la “*rue-corridor*”; en

49 Tonon C., *Contemporaneità dell'inattuale*, TYIN Tegnestue e la coltivazione della cannella, Casabella 821, enero 2013, pg.9-15

50 Tonon C., *TYIN Tegnestue, per i bambini più sfortunati*, Casabella 784, diciembre 2009, pg.58

51 Norwegian University of Science and Technology

52 Tonon C., *Biblioteca Safe Haven*, Casabella 793, septiembre 2010, pg.42

a

a. Community Lantern, el lugar antes de la intervención

Arriba: TYIN, Casas Soe Ker Tie, Noh Bo, 2009. Centro: TYIN, Librería para Safe Haven, Ban Tha Song Yang, 2009. Abajo: Varadero, Aure Kommune, Noruega, 2011

1929, en el contexto de una conferencia sobre arquitectura y urbanismo, hacía la siguiente declaración de intenciones:

En principio, limpiemos el terreno: hay que matar la “calle-pasillo”⁵³.

El proyecto de TYIN muestra en cambio una actitud muy diferente, mucho más benévola e indulgente hacia lo preexistente; no trata de matar la calle pasillo donde opera, más bien de hacerla volver a vivir. A través de su intervención TYIN trata de recuperar un solar vacío en la esperanza de que tal acción, en sí muy circunscrita, pueda mejorar la vida de la comunidad y a la vez, en la más optimista de las hipótesis, impulsar eventuales intervenciones futuras autogestionadas por la misma gente del barrio.

Para tratar de conseguir todo esto, TYIN divide el proceso de proyecto en dos partes claramente distintas: una primera, que tuvo lugar en el verano de 2010, de toma de contacto con la comunidad y sus lugares, y una segunda, realizada un año más tarde, de construcción del proyecto. Todo el trabajo desarrollado a lo largo de la primera fase, según cuenta TYIN, tenía como objetivo primario la elección del lugar sobre el cual intervenir, involucrando los habitantes de *Klong Toey* con entrevistas y talleres:

La primera parte tuvo lugar en Junio-Julio 2010 y consistió en crear un grupo de personas que fueran interesadas en un continuo proceso de colaboración; en identificar las específicas áreas donde poder trabajar; en entender el entorno social, cultural, físico. En este proceso, actividades colectivas e intervenciones temporales se usaron como instrumentos de comunicación e interacción entre los participantes. Durante esta primera parte, pequeñas intervenciones llevadas a cabo con la comunidad sirvieron para estimular una cercanía entre todos e intercambiar ideas⁵⁴.

⁵³ Le Corbusier, *El Plan Voisin de Paris*, en Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo (1930)*, Barcelona, Ediciones Apóstrofe, 1999, pg.193

⁵⁴ Tal informe preliminar está publicado en su página web: <http://www.ty-inarchitects.com/downloads/>: “The first part occurred in June-July 2010 and consisted in establish a group of people who were interested in a continuous process of collaboration; identify specific areas possible to work with;

Klong Toey Community Lantern, desde arriba: secciones transversales, fachada

Al final de esta primera fase se realizó, en un solar abandonado, un taller colectivo, del que resultó la construcción de un pequeño banco de madera. En este mismo solar, un año después, TYIN levantó la *Community Lantern*, sirviéndose de la colaboración de miembros de la comunidad y de estudiantes de la NTNU. El proyecto finalmente realizado consiste en la transformación del solar en cuestión en un área de juego para niños. Considerando la condición de espacio vacío del solar una cualidad para preservar en un entorno tan denso, TYIN decide dejarlo casi totalmente desocupado y adaptarle como cancha de fútbol y baloncesto. Para hacer esto coloca, en sus lados más cortos, dos canastas y dos redes metálicas que puedan servir de porterías y, en correspondencia de uno de sus lados largos, el rasgo más distintivo del proyecto: un pabellón de madera de 12 m de alto, 1,2 de ancho y casi 5 de alto⁵⁵. Este pabellón, de base en hormigón y techo de chapa metálica, es una estructura ligera muy regular, compuesta por la sucesión de nueve vanos de igual tamaño. A pesar de esto, no le falta variedad, ya que los vanos difieren todos el uno del otro. Tiene un papel importante, en otorgar cierta variedad al pabellón, la heterogeneidad de los cerramientos, que a veces son redes metálicas, a veces balcones, a veces carpinterías. Pero también tienen un papel relevante, en este sentido, las características del propio espacio interior, que a pesar de sus dimensiones resulta bastante complejo, principalmente por la manera en el que se intersecan escaleras y forjados colocados a distintos niveles. Por otra parte, al mirar conjuntamente las secciones transversales de cada vano esta variedad se deja apreciar de una manera clara. Unas bombillas y unas lámparas, colocadas en varios puntos del pabellón, permiten que el solar sea vivido también de noche. A estas luces el proyecto debe su nombre, *Community lantern* - linterna de la comunidad, que hace referencia a la intención de conseguir que el pabellón, además que de estructura lúdica para los niños, sirva de farola.

Este objeto tan pequeño y aparentemente insignificante en realidad resume en sí una muchedumbre de actitudes de cierta

as well as to understand the social, cultural and physical environment. In this process, collaborative activities and temporary interventions were used as instruments of communication and interaction among participants. During the first part, small interventions with the community worked as catalysts of proximity and a rich exchange of ideas” Traducción del autor
 55 TYIN Tegnestue, *Klong Toey Community Lantern*, A+U 509, Febrero 2013, pg. 32

Klong Toey Community Lantern, vista de conjunto; detalle del pabellón

arquitectura del siglo XXI: la tendencia al mínimo que comentaba García German; la nueva apreciación de las posibilidades de la pequeña escala destacada por Andres Lepik en *Small scale Big change*; la búsqueda de caminos para hacer la arquitectura más eficaz al abordar los problemas sociales; una renovada confianza en la implicación de las comunidades locales; una análoga confianza, quizás no mayoritaria pero claramente presente en el mundo del proyecto contemporáneo, en el hecho de que la ciudad se haga a partir de sus espacios públicos. Se trata de un proyecto que deriva de un entendimiento de la arquitectura que queda bien explicado por una reflexión que André Gjertsen, uno de los titulares de TYIN, propone en una entrevista, atribuyéndola a Juhani Pallasmaa:

En las conferencias sobre nuestro trabajo recurrimos a una cita de Juhani Pallasmaa - la arquitectura tiene que ver con la comprensión del mundo y con el intento de volverlo un lugar más significativo y más humano. Creo que es un buen resumen de lo que es la arquitectura: al fin y al cabo trata de los entornos físicos de las personas, con el acento puesto sobre estas últimas⁵⁶.

Pero la *Klong Toey Community Lantern* es un proyecto cuya relevancia reposa también en otro aspecto. Como quería sugerir la anterior referencia a la “calle-pasillo” y a Le Corbusier, se puede a veces tener la impresión de que a la arquitectura contemporánea le toque desandar lo andado, abordando problemas que parecían superados, y teniendo que encarar cuestiones urbanas que se asemejan a las contadas en los primeros capítulos de cualquier historia de la arquitectura moderna: masivas migraciones hacia las ciudades, amplias zonas urbanas invivibles que son además las más densamente vividas, barrios hechos de casas donde el aire y la luz son poco menos que un lujo. Quizás la verdadera novedad es que cuestiones que antes afectaban Europa ahora parecen haberse mudado a otros continentes. Todo esto encaja bien con la difundida sen-

⁵⁶ <http://www.archdaily.com/505300/ad-interviews-andreas-g-gjertsen-tyin-tegnestue>: “We use in the lecture that presents our work a quote from Juhani Pallasmaa - architecture is about the understanding of the world and changing into a more meaningful and human place. I guess that’s a good summary of what architecture is but when it comes to down it, it’s physical surroundings for people, with the focus on people.” Traducción del autor

Detalles del pabellón

sación de que, a pesar de una flamante pátina tecnológica, el mundo haya puesto la marcha atrás empezando a retroceder muy rápidamente. Sin embargo es cierto que tales problemas se abordan hoy con una actitud radicalmente diferente a la de ayer: el impulso utópico de lo Moderno ha sido sustituido por el realismo y el pragmatismo contemporáneo. La arquitectura moderna tenía una profunda confianza en la capacidad de la disciplina de cambiar la sociedad, como queda patente por ejemplo por el llamamiento con el cual Le Corbusier cierra *Hacia una arquitectura*, “*arquitectura o revolución*”:

La sociedad desea violentamente algo que obtendrá o no obtendrá. Todo reside en eso, todo depende del esfuerzo que se haga y de la atención que se conceda a estos síntomas alarmantes. Arquitectura o revolución. Se puede evitar la revolución ⁵⁷.

Parece poderse afirmar que hoy este tipo de confianza que la arquitectura tenía en sí misma se haya vuelto más débil; si hay algo que caracteriza los años en curso, es cierta dosis de desencanto. Quemadas todas las utopías, abandonadas las ciudades ideales, resulta difícil decir qué le queda a la arquitectura en términos de tensión hacia el futuro. Esta es la razón por la cual un proyecto tan pequeño y simple como la *Klong Toey Community Lantern* parece relevante: porque en él es posible reconocer la chispa de la utopía arquitectónica, de la capacidad de la disciplina de imaginarse un mundo más agradable y aplicarse concretamente para conseguirlo.

Cabe destacar, desde este punto de vista, la diferencia entre este acercamiento a la utopía y el de la arquitectura del siglo pasado. El siglo XX nos entregó unas utopías urbanas caracterizadas todas por la distancia entre el modelo propuesto y la realidad, entre la ciudad imaginada y la real. Piénsese en el plan Obus para Argel de Le Corbusier, en *Broadacre city* de Wright, en las fantasías de Archigram, en *New Babylon* de Constant. Hoy en día la ciudad más utópicamente feliz que la disciplina es capaz de imaginar es más bien una versión alternativa de la existente, se le parece mucho. También la utopía en cierto sentido se ha vuelto realista.

⁵⁷ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (1923), Barcelona, Ediciones apóstrofe, 1998, pg. 243

Detalles del pabellón

Se podría objetar que no hay mucha utopía en un proyecto como la *Community Lantern*, pero su propia historia parece demostrar lo contrario. A pesar de que TYIN haya procurado involucrar la comunidad, a pesar de que haya hecho todo lo posible para producir un proyecto necesario en un lugar elegido colectivamente, ya en 2013, dos años después de haberse construido, la obra se encontraba en un estado de total abandono y parcialmente desmontada. Así al menos es como la retraen las fotos y las palabras de Jen Cogley, en un estudio hecho para la *West Yorkshire Society of Architects* sobre el trabajo de TYIN en Tailandia⁵⁸. La historia de la *Community Lantern* no tiene pues final feliz, y parece ser un poco como la otra cara de la moneda de la escuela primaria en Gando o de la Quinta de Monroy. Y la metáfora es más pertinente, ya que a veces el éxito o el fracaso de un proyecto parecen tan aleatorios como lanzar una moneda al aire y ver qué cara sale.

a

a. Community Lantern, estado del proyecto en 2013

58 https://issuu.com/westyorkshiresocietyofarchitects/docs/2013_anotherway_by_jen_cogley-

Zao-Standardarchitecture, Micro Yuan'er, Pekín, 2014

3.2 Micro Yuan'er en Pekín

Hay en Pekín, como en otras ciudades de China, extensas porciones del tejido urbano que siguen manteniendo caracteres morfológicos y tipológicos viejos de siglos. Son partes de ciudad hechas por una serie de estrechos callejones más o menos paralelos, llamados *hutong*, orientados sobre el eje este-oeste. A ambos lados de cada callejón hay una fila de manzanas todas organizadas alrededor de un patio central, llamadas *siheyuan*. *Hutong*, con el tiempo, se ha vuelto por extensión el nombre de todo barrio antiguo chino así hecho⁵⁹. A lo largo de las últimas décadas una gran cantidad de *hutong* han sido derribados para dar espacio a la ciudad moderna. La alternativa que más a menudo se propone a la *tabula rasa*, por otra parte, no es de las que más ilusionan: someterlos a conservación radical. Según explica Zhang Ke, titular del estudio Zao Standararchitecture, la ciudad contemporánea parece no tener sitio para los *hutong* sino “*en forma esterilizada, como atracción turística*”:

Los *hutong* de Pekín están rápidamente desapareciendo. A este conjunto de viviendas, con su estratificación de espacios y múltiples patios, a menudo se le considera caóticos e insalubres, como si fueran *slums*. Si encuentran sitio en la ciudad moderna, es más bien en forma esterilizada, como atracción turística, llenos de tiendas⁶⁰.

Si la opción de la conservación radical resulta tan poco ilusio-
nante como la *tabula rasa* es por el riesgo que conlleva, implícito en las palabras de Zhang Ke, es decir el riesgo de decretar, de alguna manera, la muerte urbana de los *hutong*, su inutilidad para la ciudad contemporánea. Tratándoles más como museos al aire libre que como lugares donde la vida social se pueda desarrollar tranquila, embalsamándolos para entregarlos a la

59 Chiorino F., *Zhang Ke / standardarchitecture, The Last Days of Old Beijing*, Casabella 837, mayo 2014, pg.23

60 Desde el informe de proyecto colgado en el sitio web del Aga Khan Award for Architecture, <http://www.akdn.org/2016AwardWinners>: “The hutongs of Beijing are fast disappearing. The residential compounds, with their layering of spaces and multiple courtyards, are often viewed as messy and insalubrious – almost as slums. If they find a place in the modern city, it is often in sanitised form, as a tourist attraction, filled with boutiques.” Traducción del autor

a. Micro Yuan'er, el *hutong* antes de la intervención

Arriba: Zao Standardarchitecture, Micro-Hutong, Pekín, 2016; Abajo: Zao Standardarchitecture, Patio común en Baitasi, Pekín, 2016

mirada involuntariamente necrófila de las masas turísticas, los *hutong* se convertirían en poco más que hermosos objetos de consumo. Semejante destino, francamente triste, le ha tocado a ciertas ciudades un tiempo vivas y preciosas - la más célebre de todas, Venecia - donde paseando uno puede tener la impresión de encontrarse en un enorme parque de juegos de piedra, en una escenografía algo menos efímera de lo normal.

Zao Standardarchitecture desde hace algunos años está llevando adelante en los hutong de Pekín unos proyectos que parten del rechazo de ambas opciones. Zhang Ke está convencido de que los *hutong* albergan una “*sutil complejidad*” no entendida por los promotores inmobiliarios ni por los que proponen la conservación radical:

La sutil complejidad de los *hutong* en cuanto que auténticos espacios urbanos ha sido ignorada tanto por los promotores inmobiliarios, que la mayoría de las veces eligen la *tabula rasa* para poder así construir más metros cuadrados, como por los defensores de una preservación histórica pintoresca ⁶¹.

Su enfoque consiste pues básicamente en tratar los *hutong* como miembros todavía vivos del organismo urbano, que podrían perfectamente tener un papel activo incluso en una metrópoli como Pekín. La recuperación de los *hutong* es considerada necesaria por Zhang Ke porque podría beneficiar no sólo a quien todavía viva allí, sino a la entera ciudad de Pekín, devolviéndole una parte de su tejido importante por muchas razones, por ejemplo porque mantiene en la memoria colectiva una manera alternativa de hacer ciudad y de vivirla. El método para recuperarlos deriva de su lectura de la situación. Pasa siempre más a menudo, según él explica, que quien vive en un *hutong* elija vender su casa y mudarse a otro barrio, y según su diagnosis esto ocurre porque los *hutong* carecen de equipamientos y espacio público de calidad. Su estrategia general consiste pues en practicar en los patios micro-intervenciones, casi quirúrgicas, insertando funciones nuevas y de carácter, la

61 Zhang Ke en Aravena A. (ed.), *Reporting from the front*, Venecia, Marsilio editori, 2016, pg.270 y pg.446 : “The subtle complexity of the hutong as an authentic urban space has been overlooked both by developers, who most of the time prefer to see it as a *tabula rasa* so that they can build more square meters, and by the defenders of picturesque historic preservation” Traducción del autor

Plantas antes y después del proyecto, secciones

mayoría de las veces, colectivo.

En un proyecto experimental llamado *Micro-hutong*, realizado en varias fases entre 2013 y 2016, Zhang Ke dispuso una estructura de perfil quebrado e irregular a lo largo del perímetro de un patio de un *hutong*. Tal construcción, de tres niveles y 30 m² totales de superficie, fue pensada para servir como hostel o residencia temporal para artistas⁶². En un trabajo también reciente transformó otro patio en un espacio común para dos familias, siempre siguiendo la lógica de la intervención perimetral y de la máxima reducción del tamaño. Un tercer análogo proyecto se expuso en la Bienal de Venecia *Reporting from the front*, mediante la reproducción en escala 1:1 de dos pabellones que participan de las operaciones de recuperación de otro *siheyuan*. Se trata del *Micro Yuan'er* en el *Cha'er Hutong*, realizado en Pekín entre 2012 y 2015.

Ubicado en un *siheyuan* próximo a la ciudad prohibida, en el centro del patio hay una Sófora plurisecular, probablemente tan antigua como el mismo *hutong*⁶³. En este patio había una vez un templo, pero en los años 50 las construcciones dispuestas a lo largo del perímetro fueron convertidas en casas, que alojaban una docena de familias⁶⁴. Cada familia, a lo largo de los años, se construyó su propia cocina, añadiendo unos pequeños volúmenes independientes en el patio. Alterada por tales adiciones, la forma en origen regular y ordenada del patio se volvió fragmentada, imprecisa y confusa. Semejante proceso ha interesado también a otros *siheyuan*, llamados en consecuencia *Da-Zo-Yuan* (grandes patios caóticos)⁶⁵. Habitualmente, explica Zhang Ke, a estas adiciones se las derriba para restablecer un cierto grado de precisión de la forma. Él, en cambio, fascinado precisamente por la morfología impura del patio, decide recuperarlas o, cuando esto no sea posible, sustituirlas con pabellones nuevos pero análogos en volumen y masa.

62 Chiorino F., *Zhang Ke / standardarchitecture, The Last Days of Old Beijing*, Casabella 837, mayo 2014, pg.23-31

63 Desde el informe de proyecto colgado en el sitio web del Aga Khan Award for Architecture: <http://www.akdn.org/2016AwardWinners>: "Gathering together all the masses and activities is a giant scholar tree, perhaps 600 years old - as old as the courtyard itself"

64 Zao Standardarchitecture, *Micro Yuan'er*, A+U 546, marzo 2016, pg.78

65 *Ibidem*, pg.78

Zao Standardarchitecture, Micro Yuan'er, Pekín, 2014. Vista de conjunto, pabel-
lones

Si se observa la planimetría anterior a la intervención y la posterior podrá parecer que todo el trabajo haya consistido en una mínima operación de demolición efectuada en la esquina sureste del patio. Sin embargo no es así. Como ya en los otros casos mencionados, el objetivo de este proyecto es restituirle a la ciudad un lugar que de otra forma estaría abocado al olvido, y hacerlo mediante la inserción de actividades nuevas. Así que una parte de los trabajos de recuperación se desarrolla dentro de casas abandonadas, convertidas a través de acciones muy calculadas en espacios capaces de albergar un programa público mixto. Este programa tendría que servir, en las intenciones de ZAO, tanto a los residentes que se han quedado, principalmente personas mayores, como a los niños de una cercana escuela primaria.

La otra parte del trabajo, la más visible, concierne el espacio exterior. Aquí Zhang Ke procede a repavimentar, recupera los volúmenes de las viejas cocinas, lleva a cabo las operaciones puntuales de demolición que se mencionaban antes y, sobre todo, construye dos micro-arquitecturas nuevas, los pabellones reproducidos en Venecia. Una de estas es una estructura de 9 m² de hormigón visto mezclado con tinta china y con interiores de madera contrachapada. Pensada como biblioteca infantil, esta micro-arquitectura es insertada, como si fuera un cajón abierto, dentro de una construcción preexistente, ahora transformada en sala de lectura. Su sección sobresale ligeramente en el patio, retomando en este aspecto la lógica formal de los añadidos espontáneos que han configurado este y otros *siheyuan*.

La segunda micro-arquitectura es un objeto de tan sólo 6 m² dispuesto alrededor de la Sófora como si la abrazara, que sustituye a otra construcción precedentemente colocada en el mismo sitio. A diferencia de la biblioteca infantil, esta otra micro-arquitectura tiene una estructura de acero y está revestida al exterior con ladrillos grises, elegidos porque armonizan con los adoquines, con la tejas de las casas alrededor y con el hormigón de la biblioteca. Se trata de una estrategia como otras para conferir una lógica unitaria a un lugar hecho de tantas cosas dispares: no modificando la forma y volviéndola regular, sino eligiendo un color como tonalidad dominante. Un caos monocromo se percibe casi como orden. Hay una escalera que

Desde arriba: El patio, el exterior de la microbiblioteca

asciende hasta el techo del pabellón. Aquí, se imagina Zhang Ke, los niños podrían subir para luego trepar al árbol.

Hay que decir que el atractivo del proyecto no es independiente del atractivo del sitio, un lugar hecho de cosas urbanas elementales, primordiales, que parecen remitir a los orígenes mismas de la ciudad, a su sentido más antiguo: un árbol, un patio, un callejón, unos porches, un muro bajo. Por mucho que se pueda buscar en los diccionarios definiciones que ayuden a entender qué es exactamente una ciudad, no se encuentran sino descripciones farragosas e insatisfactorias, como estas:

Conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas⁶⁶.

Centro habitado de dimensiones demográficas no definibles correctamente a priori, no demasiado modestas, sede de actividades económica principalmente extra-agrícolas y sobre todo terciarias, y pues en grado de procurar servicios a su población y a la de un ámbito más o menos amplio que constituye su zona de influencia⁶⁷.

Parece en este sentido que no se pueda ir mucho más allá del truismo del historiador Roberto Lopez - “*una ciudad es una ciudad*” :

“*Una ciudad es una ciudad*”. Para los historiadores este evidente truismo, acuñado por Roberto Lopez, expresa desde hace tiempo la renuncia a proponer una respuesta exhaustiva a la cuestión, porque el concepto de ciudad mutaría de época en época y de país en país ⁶⁸.

66 Del sitio de la *R.A.E.*, voz *Ciudad*

67 Del sitio del vocabulario Treccani, voz *Città* : “Centro abitato di dimensioni demografiche non correttamente definibili a priori, comunque non troppo modeste, sede di attività economiche in assoluta prevalenza extra-agricole e soprattutto terziarie, e pertanto in grado di fornire servizi alla propria popolazione e a quella di un ambito più o meno vasto che ne costituisce il bacino d’utenza.” <http://www.treccani.it/enciclopedia/citta/>
Traducción del autor

68 Farinelli F., *Geografia, una introduzione ai modelli del mondo*, Turín, Giulio Einaudi editore, 2003, pg. 132: “Una città è una città”. Per gli storici tale evidente truismo, coniato da Roberto Lopez, esprime da tempo la rinuncia al tentativo di una risposta onnicomprensiva alla questione,

Micro-Biblioteca, vistas del interior

Sin embargo es cierto que, en aquellas que tienen a su espalda una historia larga y tumultuosa, hay lugares que parecen funcionar como un étimo: saben evocar a la memoria un significado que la ciudad tuvo un tiempo y con el cual es obligada a seguir confrontándose, por mucho que haya cambiado. Las murallas medievales recuerdan a cuando la ciudad era una enorme armadura colectiva. Las plazas mayores recuerdan su naturaleza de teatro al aire libre, nunca del todo abandonada. Los edículos votivos de ciertos cascos antiguos de Italia meridional recuerdan que la ciudad es una casa, ya que allí la tradición prevé proteger, con la imagen del santo, el umbral doméstico. La morfología del *hutong* habla de la ciudad como compromiso entre dos exigencias humanas contradictorias: la necesidad de intimidad y de un refugio apartado, garantizada en este caso por la misma trama urbana, y la necesidad de un cierto grado de proyección pública, facilitada por el patio común. Es en el espacio de esta ambigüedad que se mueve el proyecto de Zao Standardarchitecture, que no niega ninguno de los elementos que vuelven este lugar íntimo y casi escondido, y al mismo tiempo amplifica su predisposición a la vida pública simplemente colocando en su interior funciones que puedan invitar al ingreso.

Fujimoto, Hirata, Inui, Ito, Home for all en Rikuzentakata, 2012, croquis

3.3 Home for All

Después del terremoto y del tsunami de Tohoku de 2011, un grupo de arquitectos, encabezados por Toyo Ito, decidió dar vida al programa *Home for All*, pensado para ayudar a las víctimas del desastre desde la arquitectura⁶⁹. Detrás de la decisión de Ito de empezar esta iniciativa había una pregunta y una constatación a la vez, ambas relativas al papel que la arquitectura es llamada a desempeñar en tales circunstancias. Cual fuera la pregunta queda claro desde el nombre elegido para el pabellón de la Bienal de Venecia 2012 que contaba precisamente la experiencia de *Home for All: Architecture, possible here?*, ¿Es posible aquí la arquitectura?⁷⁰

A la base de la iniciativa de *Home for All* está pues primero una inquietud de carácter general, relativa a cómo poder proporcionar, mediante la arquitectura, una contribución a una situación parecida que fuera más allá de la simple construcción de refugios básicos. Pero hay también una constatación, relativa a la falta general de equipamientos públicos en los campamentos contruidos por el gobierno inmediatamente tras el desastre. Algunos de estos, los más pequeños, no preveían ningún espacio donde las personas pudieran encontrarse, reunirse, estar juntas. Esto ocurría porque, según explicaba Sanaa al comentar uno de sus proyectos para *Home for All*, el programa gubernamental preveía la construcción de edificios públicos solo para los campamentos con cierto número de residentes:

Este campamento provisional (en la isla de Miyato) no tiene espacio común porque el número de residentes es menos del mínimo para tal programa adicional, según el plan gubernamental. Por esta razón elegimos para nuestro proyecto este sitio: consideramos que ellos también merecían – y necesitaban – un espacio de socialización⁷¹.

69 Ito T., *Architecture. Possible here? Home for all*, Lotus 152, *Capability in architecture*, Milán, Editoriale Lotus, 2013, pg.10-13

70 Chipperfield D. (ed.), *Common ground*, Venecia, Marsilio editori, 2012

71 Sanaa, *Hogar para todos*, El Croquis 179-180, *Sanaa 2011-2015*, Madrid, El Croquis editorial, 2015, pg.96: “Home for All Miyatojima is designed for people living in emergency housing at the top of the hill. This temporary residence does not have any communal space of its own since the number of inhabitants is less than the minimum for such an additional

a

a. Instalación sobre Home for all de la Bienal de Venecia de 2012

Fujimoto, Hirata, Inui, Ito, Home for all en Rikuzentakata, 2012

Esta constatación permitió a Ito encontrar una respuesta a la pregunta anterior. Al enterarse de la ausencia de estructuras colectivas en muchos de los campamentos contruidos, se le ocurrió que quizás lo mejor que la arquitectura pudiera hacer era algo tan simple como construir unos pabellones públicos donde la gente tuviera la posibilidad de “*encontrarse, hablar, comer y beber juntos*”:

Home for All (es) un intento de proporcionar lugares donde los que han perdido sus casas a causa del tsunami puedan disfrutar de un momento de respiro, un lugar para encontrarse, hablar, comer y beber juntos. Los que viven en las casas temporáneas levantadas en la zona del desastre a lo mejor tienen garantizada un poco de privacidad, pero al haber perdido sus anteriores comunidades, están obligados a vivir una existencia aislada. Las viviendas son pequeñas y de consecuencia insociables. Simplemente hablar con los vecinos implica quedarse fuera de pie en la calle. Se me ocurrió que podríamos facilitar unos pequeños edificios de madera, sitios para juntar a la gente, en proximidad de estos campamentos temporáneos ⁷².

Los catorce proyectos finalmente realizados, situados a lo largo de la costa este la región de Tohoku, son todos edificios muy pequeños y de naturaleza algo efímera, igual por otra parte que los campamentos donde se ubican. Son también muy simples, un poco por necesidad, ya que los plazos y los recursos no permitían hacerlo de otra forma, y un poco por elección, ya que todo en semejantes situaciones invita a mantener cier-

program according to the governmental plan. For this reason we chose to focus on this site: we felt they too deserved – and needed – a social space.”

72 Ito T., *Architecture. Possible here? Home for all*, Lotus 152, *Capability in architecture*, Milán, Editoriale Lotus, 2013, pg.12: “Home-for-All (is) an attempt to provide places where those who’ve lost their homes in the tsunami can enjoy a little breathing space, a place to meet, to talk, to eat and drink together. Those living in the temporary housing erected in the disaster zone may at least have secured a minimum of privacy, but having lost their former communities, are compelled to live an isolated existence. Dwellings are small and thus unsociable. Even just to talk to the next-door neighbors requires standing outside on a bare gravel road. It struck me that we could supply small wooden buildings, places for people to gather, in a corner of these temporary housing sites, and I launched a campaign to do so.” Traducción del autor

Sanaa, Home for all en el interior de Miyato, 2011

ta sobriedad. Es posible pues reconocer la existencia de un planteamiento común a todos los proyectos, que comparten no solo el tema sino la actitud operativa más general. Sin embargo, en su conjunto, *Home for All* resulta una experiencia bastante variada.

Tomemos en consideración unos ejemplos: la *Home for All* en Rikuzentakata diseñada por Kumiko Inui, Sou Fujimoto, y Akihisa Hirata en colaboración con el mismo Ito; los dos pabellones contruidos por Kazuho Sejima y Ryue Nishizawa en la isla de Miyato; el pabellón de Riken Yamamoto, en Heita; y finalmente uno del propio Ito, en Miyagino-ku, el primero en construirse.

La *Home for All* en Rikuzentakata es el más diseñado entre todos los pabellones⁷³. Se trata de un pequeño centro comunitario de geometría, si no compleja, por lo menos articulada, que surge de la yuxtaposición de dos estructuras formales independientes. La primera de estas es el núcleo del pabellón, un sólido blanco generado por la superposición de volúmenes diversamente orientados y de superficie menor conforme se va subiendo. La segunda es una estructura de madera dispuesta alrededor de este cuerpo central, hecha con troncos de cedro que sostienen unos balcones colocados a diferentes niveles. Estos troncos provienen de árboles abatidos por el tsunami. Si el reuso de materiales disponibles parece ser siempre una elección razonable, en este caso tiene también un evidente significado simbólico. Levantar un edificio colectivo usando como pilares restos del tsunami es una metáfora bastante clara de una comunidad que intenta renacer de sus cenizas, como el ave Fénix.

El primero de los dos pabellones contruidos por Sejima y Nishizawa en Miyato se encuentra al centro de la isla⁷⁴, y es poco más que un techo y una plataforma, aunque no falto de cierta elegancia. Trece pequeños pilares de acero, dispuestos sobre una plataforma elíptica, sostienen una cobertura metálica con forma de escudo o de “*cuenco metálico al revés*”⁷⁵ - una elipse a la cual corresponde una sección con forma de arco de cir-

73 Véase también: Copans R., *La Maison pour tous de Rikuzentakata*, en Cinqualbre O., Copans R., Garcías J., Koch E., Neumann S., *Architectures. Volume 10*, París, Arte Vidéo, Réunion des musées nationaux, 2016

74 Sanaa, *Hogar para todos*, El Croquis 179-180, *Sanaa 2011-2015*, Madrid, El Croquis editorial, 2015, pg. 92-99

75 Worrell J., *Un refugio per tutti*, Domus 957, Abril 2012, pg. 97

Sanaa, Home for all en la playa de Miyato, 2014

cunferencia. Entre la plataforma y la cobertura hay un espacio abierto donde encuentra sitio también una sala cuadrada de 25 m², que alberga una cocina, un baño, un salón de estar. El otro pabellón está situado en la playa de Tsukihama. Se trata de una variación del tema ya desarrollado en el anterior proyecto: es un pórtico ligero que mira hacia el mar, por debajo del cual hay lugar también por una sala común. La plataforma en este caso es un rectángulo estrecho y largo de hormigón donde están colocados diez pilares de acero, dispuestos en dos filas paralelas. Cada fila sostiene una viga de acero de perfil ondulado; la cobertura, una placa metálica apoyada sobre viguetas de madera, es de consecuencia una superficie reglada. La sala común es en este caso una caja rectangular de madera y vidrio de poco más de 12 m², ubicada a una extremidad de la plataforma.

La *Home for All* de Riken Yamamoto es una especie de tienda translúcida suspendida sobre una sala cuadrada⁷⁶. Esta sala, de aproximadamente 40 m², está en el centro de una plataforma circular, y su espacio interior se organiza alrededor de una chimenea. Sobre los muros de esta sala se apoya la estructura reticular de acero que sostiene la tela que hace de cobertura; tal estructura tiene una base circular sobre la cual apoya una retícula piramidal. Concebida como un espacio “*para los que no pueden dormir*”⁷⁷, de noche el pabellón parece transformarse en una linterna china, ya que la tela que le envuelve, translúcida, al encenderse las luces revela la misma naturaleza ligera y casi inconsistente del papel de arroz. Uno se imagina, al mirar las fotos, poderlo ver despegar en cualquier momento.

El proyecto de Toyo Ito en Miyagino-ku es, en cierto sentido, el más inusual de todos. Lo es precisamente por ser nada inusual, todo lo contrario, a pesar de proceder de un arquitecto que a menudo recurre a soluciones imaginativas y a formas de diseño poco común. El edificio es una simple casita de madera con techo a dos aguas y un porche delantero. No hay mucho más; y aun así, cuando Toyo Ito habla de este proyecto, así como cuando habla de la experiencia de *Home for all* en general, le atribuye un valor que va más allá tanto de su valor objetual, como de las circunstancias excepcionales bajo las cuales fue levantado. Este proyecto y las demás intervenciones

⁷⁶ Redacción de Lotus, *Home for all in Kamaishi*, Lotus 152, *Capability in architecture*, Milán, Editoriale Lotus, 2013, pg.18-19

⁷⁷ *Ibidem*, pg.18

Yamamoto R., Home for All en Heita, 2012

de *Home for All*, explica Ito, querían proporcionar una ayuda concreta a las comunidades afectadas por el terremoto, pero a la vez servir de pretexto para investigar los posibles caminos futuros de la arquitectura:

Aunque el proyecto quería primero ayudar a las personas, estas acciones eran también una manera para preguntarse qué tiene que hacer la arquitectura y cómo, qué será la arquitectura de ahora en adelante y cómo se supondría que tendríamos que hacerla⁷⁸.

¿Qué lecciones futuras, esto es, aplicables en el día a día de la arquitectura, pueden aprenderse de una experiencia tan particular como la de *Home for All*? Según dejan entender las consideraciones hechas por Julian Worrell sobre esta iniciativa en dos artículos de *Domus*⁷⁹, de *Home for all* es posible aprender una lección sobre la importancia que la modestia puede tener para la práctica de la arquitectura; modestia del arquitecto, entendida como una manera de acercarse al lugar y a la comunidad; modestia del objeto arquitectónico, entendido como la característica del edificio que no intenta destacar si no es necesario. Hay una marcada capacidad de escucha, detrás de todos estos proyectos, y un entendimiento de la arquitectura como simple trabajo al servicio de los demás. También es posible aprender una lección sobre la importancia de lo público, sobre todo cuando, más que ser impuesto desde arriba, surge de procesos participativos:

En *Home for All* encontramos el perenne ideal de un espacio público: algo que no sea impuesto desde arriba de manera autoritaria, sino tejido directamente con los hilos recogidos durante las conversaciones colectivas con sus ocupantes. En este proceso, el arquitecto no es el planificador estatal, ni el experto omnisciente, el modelo sobre el cual se ha fundado la reconstrucción de Japón en el posguerra, y tampoco el romántico partidario de la visión heroica - la imagen que ha ali-

78 <http://www.domusweb.it/en/interviews/2012/09/03/toyo-ito-home-for-all.html>: "Although the project firstly wanted to support the people, doing these activities was also a way to question what architects should do and how it should be done, what is architecture from now on and how are we supposed to make architecture." Traducción del autor

79 Worrell J., *Comunità ricostruite*, *Domus* 969, Mayo 2013, pg.66-75 y Worrell J., *Un rifugio per tutti*, *Domus* 957, Abril 2012, pg. 94-101

Ito T., Home for all en Miyagino-ku, 2011

mentado las energías de los metabolistas en el periodo del gran crecimiento de los años sesenta. En las condiciones actuales, según Kazuyo Sejima, reconstruir requiere “*actitud respetuosa para las personas como por la naturaleza.*” Hoy, el arquitecto de la reconstrucción teje, entreteje y desenreda los hilos que unen las personas en grupos, los grupos en comunidad y las comunidades en paisajes, dándoles pacientemente forma como acogedores y reconfortantes refugios para todos

80 .

80 Worrell J., *Un rifugio per tutti*, Domus 957, Abril 2012, pg. 97 : “In Home for All ritroviamo il perenne ideale di uno spazio pubblico: qualcosa che non sia imposto dall’alto in modo autoritario, ma intessuto direttamente con i “filati” raccolti durante le conversazioni collettive con i suoi occupanti. In questo processo, l’architetto non è il pianificatore statale, né l’esperto onnisciente, sul modello su cui si è fondata la ricostruzione del Giappone del dopoguerra, e neppure il romantico sostenitore della visione eroica - l’immagine che ha alimentato le energie dei metabolisti nel periodo della grande crescita degli anni Sessanta. Nelle condizioni attuali, secondo Kazuyo Sejima, ricostruire richiede “un’attitudine rispettosa per le persone quanto per la natura.” Oggi, l’architetto della ricostruzione tesse, intreccia, e dipana i fili che uniscono le persone in gruppi, i gruppi in comunità e le comunità in paesaggi, dando loro pazientemente forma come accoglienti e rassicuranti ripari per tutti.” Traducción del autor

4.0 Conclusiones parciales

Tomar en consideración, entre las varias opciones proyectuales, también la posibilidad de realizar una intervención mínima, en principio no es nada más que una demostración de sensatez y sentido común. Lo es porque la arquitectura es una disciplina estrechamente vinculada a las circunstancias. En arquitectura no parece haber tal cosa como un patrón operativo bueno para todas las ocasiones, y la decisión sobre qué hacer, y cuánto hacer, no puede sino derivar de una atenta lectura del lugar de intervención, para resultar finalmente efectiva. Así que a veces puede resultar más oportuno hacer más, a veces hacer menos. A veces, también, puede darse el caso de que la mejor elección sea hacer muy poco, incluso casi nada.

Hacer casi nada puede significar muchas cosas. Puede significar decantarse por la inacción, considerada como una legítima elección proyectual cuando el sitio no parezca necesitar ninguna intervención arquitectónica. Puede significar producir transformaciones efímeras, pensadas como una manera para mantener la ciudad viva en todas sus partes y en todo momento. Puede también significar simplemente realizar edificios muy pequeños o modificaciones muy mesuradas porque esto es lo que el lugar parece pedir. Esta manera de proceder resulta particularmente útil allá donde los enfoques más habituales de la disciplina no parezcan adecuados. La arquitectura es una disciplina tradicionalmente operativa, naturalmente dedicada a la transformación del estado de las cosas y a la imaginación de futuros alternativos; por tanto, la elección de dejar el lugar casi sin modificar no es la más frecuente. En este sentido, las estrategias de lo mínimo le abren posibilidades al proyecto, ampliando el abanico de operaciones al cual este suele recurrir.

En el contexto de la arquitectura actual, estas estrategias parecen tener el mérito de servir de antídoto a una actitud de aproximación a la ciudad que la disciplina contemporánea ha heredado de lo Moderno. Aunque la arquitectura Moderna sea parte del pasado, sigue en cambio bien vivo uno de sus mitos fundacionales, esto es, el mito de la *tabula rasa*, la fe en una palingénesis urbana y social que puede obtenerse tan sólo tirándolo todo al suelo y rehaciéndolo de nuevo.

Si bien a veces pueda ser cierto que empezar desde cero es la mejor opción, más a menudo sólo parece conducir a una injustificada sobreabundancia de operaciones, a tratar la ciudad con una actitud inútilmente desdeñosa y maximalista.

Demostrar que se puede recuperar un lugar con paciencia, con intervenciones hechas de poquísimas cosas pero todas acertadas, funciona como un antídoto a la *tabula rasa* porque muestra la existencia de una manera alternativa de proceder, a veces más eficaz, para perseguir los mismos objetivos; una manera que consiste en proteger los espacios de la ciudad que ya estén bien, y en regenerar sin trastocar los que pidan modificaciones. Hacer lo mínimo, desde este punto de vista, se configura como una forma de resistencia activa contra la tendencia a tratar la ciudad como la tela de Penélope, hecha durante los días y deshecha durante las noches. Es una manera de operar que, lejos de ser simple, es de hecho la más difícil, ya que requiere mucha más inteligencia, mucha más fantasía, que la de borrar todo y rehacerlo. Sigue siendo cierta la consideración de Jane Jacobs según la cual diseñar una ciudad de ensueño es fácil, mientras que reparar una ciudad viva requiere mucha imaginación⁸¹.

Hacer casi nada no es pues, como se podría pensar, una actitud pasiva, que consiste solo en observar un lugar y quedarse sin actuar. La observación desempeña un papel fundamental en las estrategias del mínimo, que sin embargo necesitan también mucho pensamiento táctico y operativo. En la expresión *casi nada* a ser decisivo es el *casi*, ya que cuando se decide hacer poco esto tiene que ser todo correcto y en cualquier caso nada menos de lo indispensable, si no se quiere llevar a cabo un trabajo simplemente insignificante.

81 Desde Jacobs J., *Downtown is for people*, Fortune 57, abril 1958, pg. 157-184 : "Designing a dream city is easy. Rebuilding a living one takes imagination."

CONCLUSIONES

La arquitectura, según recuerdan algunos vocabularios, es el arte de proyectar y construir edificios¹. Por otra parte, según sugieren otros, es una disciplina dedicada a la producción de espacios adecuados para la vida humana². Hay un pequeño espacio de no coincidencia entre estas dos definiciones, que sin embargo, a pesar de pequeño, resulta muy significativo. La primera definición apunta al objeto arquitectónico como fin del proyecto. La segunda, en cambio, apunta más bien al lugar.

Estos dos entendimientos de la arquitectura parecen configurar dos maneras más generales de aproximarse al proyecto. Hay enfoques que concentran su atención sobre el objeto, esto es, que consideran que el fin del proyecto es la realización de edificios dotados de aquellas cualidades que, usualmente, se asocian a una buena arquitectura: el interés de la forma, la elegancia de los detalles, la presencia de unas soluciones técnicas-construtivas muy logradas. También hay enfoques que concentran su atención sobre el lugar, considerando que el fin del proyecto es el destaque de las cualidades y de las potencialidades del sitio de intervención. No se trata, evidentemente, de planteamientos opuestos y antitéticos. A veces, quizás en la mayoría de los casos, puede incluso considerarse que coincidan; esto ocurre cuando lo mejor, para poner en valor las cualidades de un lugar, parece ser precisamente la realización de edificios que destaquen por sus méritos estético-formales.

Sin embargo, es incluso posible reconocer la existencia de situaciones donde estos dos planteamientos no encajan a la perfección; situaciones donde prestar demasiada atención a las cualidades intrínsecas del objeto arquitectónico podría llevar a desentender lo que el lugar parece pedir. El paradigma proyectual investigado a lo largo de la tesis trabaja precisamente en situaciones parecidas, donde a la arquitectura puede antojarse oportuna la opción de desaparecer, o de aceptar cierto grado

1 Del sitio de la R.A.E., voz *Arquitectura*: “Arquitectura: 1. f. Arte de proyectar y construir edificios” <http://dle.rae.es/?id=3dyUvi4>

2 Del sitio de la *Treccani*., voz *Architettura*: “Architettura (...) L'arte di formare, attraverso mezzi tecnocostruttivi, spazi fruibili ai fini dei bisogni umani”. “Arquitectura (...) El arte de formar, a través medios técnicos-construtivos, espacios utilizables en vista de las necesidades humanas” <http://www.treccani.it/vocabolario/architettura/> Traducción del autor.

de previsibilidad de la forma, o hasta de renunciar a intervenir. Este paradigma hace suyo, sin ambigüedad alguna, el segundo de los dos entendimientos de la arquitectura que se acaban de mencionar. De hecho, le otorga al lugar un protagonismo hasta insólito, ya que plantea la posibilidad de someter el objeto arquitectónico, en determinadas circunstancias, a una serie de renunciaciones poco usuales, como la invisibilidad, el anonimato, o la minimización.

La palabra clave aquí es *circunstancias*, ya que este paradigma invita a la arquitectura a leer con todo detenimiento las características concretas del lugar de intervención. Si la arquitectura quiere atender un entorno y la comunidad que lo habita, este paradigma parece sugerir, puede hacerlo sólo desde un conocimiento profundo de sus peculiaridades, y renunciando a todo tipo de prejuicio sobre como intervenir: incluido el prejuicio más antiguo y más firme de la disciplina, según el cual realizar un objeto arquitectónico destacado es siempre y en toda ocasión una respuesta correcta a las preguntas planteadas por el lugar. Muchas veces este es el caso; otras, en cambio, no. Si se afronta el lugar con una respuesta decidida de antemano, las cuestiones que este pone pueden quedarse sin contestar; si se les hace caso, si se les escucha, puede que conduzcan a considerar que lo mejor es dejar las cosas como están, o hacer algo que simplemente encaje con normalidad, o realizar una intervención que no se note. En definitiva, este paradigma insta a la arquitectura a ampliar su mirada y a no dar nada por sentado, tampoco sus recetas más tradicionales y que a menudo resultan eficaces.

Pero *circunstancias* es una palabra clave también porque este paradigma no es, ni pretende ser, bueno para todas las ocasiones. Como ya se tuvo ocasión de mencionar, en arquitectura no parece existir ningún patrón operativo adecuado para cualquier situación. Las estrategias que se han investigado son instrumentos proyectuales de la mayor utilidad, pero sólo bajo determinadas circunstancias. Así que a veces podrá resultar oportuno recurrir al camuflaje, al anonimato, a la minimización; a veces podrá resultar oportuno hacer exactamente lo opuesto. Lo correcto, en arquitectura, depende.

Sin embargo, mientras que las estrategias indagadas resultan provechosas en casos particulares, a algunas de las ideas que

las sustentan parece poderse reconocer una validez general. Al propósito, se han identificado tres aspectos de la aproximación al lugar propuesta por el paradigma investigado que se configuran como posibles y deseables caminos para la arquitectura presente y futura: el cuidado hacia el lugar; la prioridad otorgada a las cualidades relacionales de la arquitectura; la puesta en valor de lo público.

1. Cuidar el lugar

Cuidar el lugar, a través de la arquitectura, significa prestar atención a las cuestiones que plantea. Significa no tratarle como un fondo homogéneo, contra el cual una intervención tenga que destacar siempre y en todo caso, ni como un escenario neutral, donde la arquitectura pueda realizar acríticamente operaciones pensadas para todo otro tipo de situación. Al contrario, significa considerar que no existe tal cosa como un lugar homogéneo o neutral.

Todo lugar tiene sus complejidades, que le derivan de factores culturales, sociales, históricos, geográficos; todo lugar tiene sus características y sus matices, que le vuelven finalmente diferente de cualquier otro. A la arquitectura no le toca nunca lidiar con páginas blancas para rellenar, más bien con páginas escritas una y otra vez, esto es, con ámbitos espaciales que han tenido, tienen, y seguirán teniendo sus propios significados. Si la arquitectura quiere abordar un lugar desde el cuidado, no puede evitar tener en consideración sus especificidades y trabajar con ellas. En este sentido, la intención de cuidar un lugar puede reconocerse, primero, en los intentos de comprender sus cualidades, sus potencialidades, sus debilidades; y luego, a la hora de elaborar el proyecto, en aquellas operaciones dirigidas a destacar las primeras, activar las segundas, solucionar las terceras.

Cuidar el lugar no supone ninguna actitud unívoca; más bien, como si de una operación de sastrería se tratara, implica pensar y desarrollar una intervención arquitectónica que al lugar le venga bien. Puede implicar, dependiendo de las circunstancias, desplegar tácticas para protegerlo, para recuperarlo, o para regenerarlo. En cualquier caso, lo que parece esencial para abordar un lugar desde el cuidado es la predisposición a observar. Tomarse tiempo para observar los rasgos de un lugar y entender cómo la comunidad lo vive puede considerarse, de hecho,

de por sí una demostración de cuidado; lo es porque manifiesta la voluntad de subordinar las estrategias que la arquitectura pueda eventualmente llevar a cabo a las necesidades efectivas del sitio de intervención.

Todo esto, en el paradigma que se ha estudiado a lo largo de la tesis, resulta estar muy presente. Las estrategias que se han tomado en consideración derivan tanto de un entendimiento de la unicidad de la situación afrontada, como de la intención de elaborar el proyecto que mejor se adapte al lugar. La observación también desempeña en ellas un papel muy relevante, siendo entendida como la única manera que la arquitectura tiene para profundizar en la comprensión de un sitio del lugar y elegir las direcciones proyectuales más adecuadas. De muchas formas estas estrategias ayudan a la arquitectura a cuidar el lugar, permitiéndole, cada una a su manera, controlar la medida de la intervención y no exagerar. El camuflaje le permite a la arquitectura desaparecer para no alterar el equilibrio de los paisajes más bellos. La minimización le permite no deshacer espacios urbanos humildes pero valiosos. La renuncia a la autoría es una forma de delicadeza también, ya que implica no imponer a la fuerza la presencia del edificio en el contexto. Lo que es común a todas estas operaciones, a pesar de que sean evidentemente muy distintas, es que tratan el lugar con gentileza, como si fuera algo frágil que podría romperse si no manejado, precisamente, con cuidado.

2. El destaque de las cualidades relacionales

Incluso la decisión de priorizar las cualidades relacionales de un proyecto, en vez de sus cualidades estáticas, puede considerarse una manifestación de gentileza hacia el lugar. Pueden definirse cualidades estáticas de una intervención arquitectónica las que se desprenden de su presencia física, esto es, las que conciernen cómo esta es *de por sí*³. Las cualidades relacionales, en cambio, describen como la intervención se integra en el contexto e interactúa con la comunidad local.

A menudo se le otorga la prioridad a las primeras, tanto a la hora de diseñar la arquitectura como a la hora de juzgarla. Esto significa que, con cierta frecuencia, una obra de arquitectura se considera valiosa si su forma, su imagen, su materialidad

3 Awan N. Schneider T. Till J., *Spatial agency: other ways of doing architecture*, Milton Park, Routledge, 2011. E-book. Posición 16 /711

logran dotarle de un destacado valor autónomo. Esto no carece de sentido, ya que los méritos de un buen diseño parecen más directamente y fácilmente apreciables precisamente en este tipo de cualidades. Otorgarle a estas demasiada importancia, sin embargo, puede llevar a pasar por alto las otras cualidades potenciales de toda intervención arquitectónica, las relacionales, más intangibles ya que no dependen tanto de su presencia física sino de su interacción con el entorno. No se trata de decir que priorizar las cualidades estáticas implica necesariamente renunciar a las relacionales, ni lo contrario. Se trata simplemente de reconocer que durante el proceso de proyecto el acento puede ponerse más en unas u otras, y que desde esta elección dependen en buena medida los resultados de la intervención prevista.

El paradigma proyectual tomado en consideración pone el acento muy claramente sobre las cualidades relacionales. Todos los casos de estudio analizados, cada uno a su manera, más que aspirar a poseer aquellas cualidades que les conferirían valor como entidades autónomas e individuales, intentan destacar por su capacidad de insertarse en el lugar con discreción, no deshaciendo sino reforzando la red de relaciones allí presente. Camuflados, anónimos, mínimos, tales proyectos piden ser juzgados, aún más que por sus cualidades intrínsecas, por las posibilidades que proporcionan y por las que no impiden. No interrumpir un frágil *continuum* paisajístico, facilitar la identificación de la comunidad local con la nueva intervención, proteger importantes espacios de la ciudad de trastornos innecesarios, se consideran logros más que suficientes para justificar todas las renuncias a las cuales la arquitectura se somete. Invisibilidad, renuncia a la autoría y minimización son estrategias que, desde distintos puntos de vista, comprometen la capacidad de una intervención de configurarse como algo que tiene valor de por sí, autónomamente; y, sin embargo, los proyectos ilustrados recurren a ellas, con el propósito de construir una relación más fuerte y significativa con los respectivos lugares.

3. La puesta en valor de lo público

Lo público, en la definición más concisa posible, es lo que le pertenece a todos porque no le pertenece a nadie en particular. A diferencia de lo privado, accesible sólo a algunos y bajo determinadas condiciones, lo público es abierto al disfrute de

todos sin distinción, libremente. Esta accesibilidad es probablemente uno de los aspectos más distintivos de lo público, ya que le configura como un ámbito donde las diferencias entre las personas, y los grupos de personas, se hacen más débiles, más borrosas, y donde la igualdad parece volverse una posibilidad concreta. La posibilidad de disponer de algo público no depende de ser rico o pobre, extranjero o nativo, marginado o bien integrado, sino simplemente de ser parte de la sociedad. Lo público de hecho remite directamente a lo social y a lo colectivo, y hasta podría decirse que, en cierto sentido, es el concepto sobre el cual la misma idea de sociedad reposa, en la medida en que esta sea entendida como algo más que un conjunto de mujeres y hombres aislados. Si se considera que la sociedad no es mucha gente viviendo cerca, sino mucha gente compartiendo algo, entonces parece razonable entenderla desde lo público, que se basa precisamente sobre la idea de compartir e intercambiar.

Este entendimiento de la sociedad parece central en todo enfoque proyectual que se proponga valorar lo público. El tercer aspecto que se quiso destacar del paradigma investigado, la centralidad de lo público, no significa otra cosa que tener en cuenta la colectividad y sus exigencias a la hora de elaborar un proyecto, ya sea público o privado. Significa, por ejemplo, considerar que los espacios públicos de una ciudad son cuanto permite convertir una *urbs* en una *civitas*, esto es, un grupo de edificios habitados en una comunidad inventando día tras día su identidad. De forma más general, significa considerar que la misma formación de un sentido de comunidad pueda ser facilitada por la presencia de lo público, al ser este común a todos, abierto a todos, a disposición de todos. En un plan operativo, esta priorización de lo público puede llevarse a cabo en los modos más distintos; los proyectos ilustrados en esta tesis muestran algunos de ellos. Parece oportuno mencionar otra vez que la puesta en valor de lo público no tiene por qué concernir exclusivamente edificios o espacios de carácter colectivo; se trata más bien de una actitud general hacia el proyecto, cualquiera que sea el destino de uso previsto y el contexto de la intervención. Respetar un paisaje mediante la realización de una intervención muy discreta, por ejemplo, es una acción de relevancia pública, ya que el paisaje puede considerarse inequívocamente un bien cultural que le pertenece a todos indistintamente. También es una acción de relevancia pública

involucrar, en el proceso de diseño y construcción de una intervención, la comunidad más directamente interesada por el proyecto, se trate de una casa, de un edificio colectivo o de un espacio abierto a todos. Lo es porque la participación, por la misma naturaleza de sus procedimientos, es capaz de transformar todo el proceso que va desde la elaboración de un proyecto a su levantamiento en una experiencia comunitaria y compartida. Incluso la acción más aparentemente inocua, como hacer casi nada, puede tener relevancia pública, por ejemplo cuando impide modificar más de la cuenta espacios que parecen estar bien tal como están o que tienen un significado especial para la comunidad local.

En conclusión, la relevancia del paradigma analizado en este trabajo reposa en las direcciones que le indica a la arquitectura contemporánea. Cuidar el lugar, priorizar las cualidades relacionales de la arquitectura, poner en valor lo público, parecen buenas sugerencias para todo proyecto, en cualquier contexto le toque operar y cualquier función se le pida desempeñar. En el contexto actual, estas sugerencias parecen adquirir una relevancia especial, ya que se oponen a la tendencia, de una parte no pequeña de la disciplina contemporánea, de otorgarle al lugar y a sus peculiaridades un papel secundario en las consideraciones proyectuales.

El paisaje de la arquitectura contemporánea resulta particularmente lleno de figuras, esto es, metafóricamente, de intervenciones que reivindican un protagonismo a veces innecesario a expensas del lugar. Los *paisajes sin figuras* enseñados a lo largo de este trabajo, en cambio, proponen otra manera de hacer arquitectura, donde el único protagonista es el lugar y el proyecto sigue de cerca sus indicaciones. La arquitectura que se imaginan, y que ponen en práctica, construye su relación con el entorno desde la cortesía, y considera la delicadeza una actitud irrenunciable a la hora de aproximarse a cualquier lugar en cualquier situación. La cortesía y la delicadeza hacia el lugar han caracterizado mucha de la mejor arquitectura realizada en el pasado, como siguen caracterizando mucha buena arquitectura actual. Por el bien de la disciplina no puede sino esperarse que caractericen también, y aún más, la arquitectura por venir.

CONCLUSIONS

According to some dictionaries, architecture is the art of designing and constructing buildings¹. According to others, instead, it is a discipline concerned with the realization of spaces that may facilitate human life². These definitions do not entirely match; there is a small but meaningful difference between them. While the first definition points to the architectural object as the final goal of design, the second one points rather to places and people. It is possible to identify, in them, two distinct ways to understand architecture and the act of design. There are architectural approaches that focus on the object, considering that the purpose of design is the realization of buildings provided with those qualities usually associated to good architecture: the elegance of the form, the perfection of details, the precision of technical solutions. There are instead architectural approaches that focus instead on the place, considering that the purpose of design is to highlight the qualities and the potentialities of the intervention site. These two understandings are not opposite; sometimes, or maybe most of the times, they coincide. This happens every time that the best thing to do for the place and the community seems to be precisely the realization of a building that stands out for its aesthetical and formal values.

However, this isn't always the case; there are situations where paying too much attention to the construction of a beautiful standing object means missing the point of what the place is really asking. The architectural approach investigated in this work deals exactly with this kind of situations, where the most proper thing to do seems to be designing an hidden intervention, or one that simply fits in, or even doing almost nothing. This approach embraces, without ambiguity, the second of the two understandings of architecture that have just been mentioned. In fact, it gives to the place an unusual prominence, since it raises the possibility of submitting the architectural ob-

1 From *R.A.E.* website, *Arquitectura*: "Arquitectura: 1. f. Arte de proyectar y construir edificios" "Architecture: 1.f. Tha art of designing and constructing buildings" <http://dle.rae.es/?id=3dyUvi4>

2 From *Treccani* website, *Architettura*: "Architettura (...) L'arte di formare, attraverso mezzi tecnocostruttivi, spazi fruibili ai fini dei bisogni umani". "Architecture (...) The art of shaping, through technical means, spaces that fit human needs" <http://www.treccani.it/vocabolario/architettura/>

ject, in certain circumstances, to a series of unusual renouncements, such as invisibility, anonymity, or minimization.

The key word here is *circumstances*, since this approach calls for architecture to analyze carefully the specific characteristics of the intervention site; what it suggests is that, in order to realize the project that fits best the place and local community, architecture needs first to get the deepest knowledge of them, renouncing to every prejudice about what to do. This also implies renouncing to one of the oldest and strongest prejudice of the discipline, according to which the realization of an outstanding object is always a good answer. Most of the time this will actually be the case; sometimes it won't. Addressing a place with an answer decided in advance may prevent from listening the questions it poses. Observing the place with attention, listening to it, may on the contrary also leads to the conclusion the best decision is to leave things almost as they are, or to design something that blends in, or even something that can't be seen from outside. In the end this approach invites architects to widen their looks, not giving nothing for granted, not even the most traditional and often effective solutions of the discipline.

But *circumstances* is a key word even because this approach is not, neither pretend to be, good for every occasion; in architecture there is no way of operating that is appropriate in each and every situation. The strategies studied in this work are the most useful tools for architectural design, but only under certain circumstances. Sometimes it may appear convenient to rely on camouflage, anonymity or minimization; sometimes it may appear convenient to do exactly the opposite. Right and wrong, in architecture, depend from the surrounding conditions.

While these strategies are useful in particular cases, some of the ideas lying behind them appear to have a more general validity. There are three aspects, of the contextual attitude proposed by the investigated approach, that seem to suggest possible and desirable paths for present and future architecture: the intention to take care of places; the shift of design priority from static values of the architectural object to relational ones; the centrality of the public realm.

1. Taking care of places

Taking care of a place, through architecture, means paying attention to its specific questions and peculiarities. It means not to treat it as a homogeneous background against which the building has always to stand out; neither as a neutral stage, only waiting for the spectacle of architecture to happen. On the contrary, it means to consider that there is no such thing as a homogenous or neutral place.

Each one has its own complexities, that result from historical, geographical and cultural factors; each one has its own characteristics making it unique. Architecture never has to deal with blank pages to fill, but rather with pages written over and over again, that is, with spatial frameworks that has always had, and will continue to have, their own meanings. In order to treat a place with care, architecture can't avoid taking into consideration its specificity. In this sense, the intention to take care of a place manifests itself, first of all, in the attempt to understand its qualities, its potentialities and its weaknesses; and later, when designing the intervention, it manifests in all those operations intended to point out the first, activate the second, and overcome the third.

Taking care of a place is no simple attitude; it implies thinking and developing the architectural intervention that best suits it and its community. Depending on circumstances, it may imply implementing tactics to protect it, to recuperate it, or to regenerate it. In any case, to treat a place carefully it is essential the will to observe. Taking some time to observe how a place is and to understand how people live it, it is indeed a demonstration of care itself, since it shows the intention to subordinate design strategies to the real needs of the intervention site.

All of this, in the architectural approach that has been object of this work, is very present. In the investigated strategies, observation plays a major role, being intended as the only way for architecture to get a deeper insight of the situation and therefore make the most appropriate choices. Camouflage, minimization and renounce to authorship help architecture taking care of surroundings in different ways; they especially help properly calibrating the intervention and not to overdo. Camouflage makes architecture disappear when this seems to

be the best option in order to preserve a beautiful landscape. Minimization allows architecture not to undo humble but important spaces of the city. Renounce to authorship is a form of courtesy too, since it implies not to overimpose the presence of the new intervention over the context. What is common to all these operations, although they are very different, is that they treat the place with kindness, as if it was something fragile that could break up if not handles, precisely, with care.

2. Giving priority to relational qualities

Considering relational qualities of architecture as important as its static ones can be regarded too as a demonstration of kindness toward surroundings. Static qualities of architecture are those related to its physical presence and concerning how the building is *per se*³. Relational qualities, instead, concerns how the architectural intervention fits its surroundings and interact with local community.

Priority is usually given to static qualities, both during the design of a building and during the judgment of its value. This means that quite often a building is considered a worthy piece of architecture if its form, its image, its materiality, present it as something that would be valuable even if considered alone, separated from its context. This makes sense, since it is precisely in these presential qualities that the merits of a good design are easier to notice. Nonetheless, giving too much importance to these qualities may also lead to underestimate another set of potential qualities of a building, the relational ones, quite intangibles because they result from its interaction with the place more than from its physical presence. This is not to say that giving priority to static qualities implies renouncing to relational ones, neither the contrary; rather, the point is to recognize that while designing a building it is possible to emphasize one kind of qualities or the other, and that this very choice affects deeply the results of the whole project.

The architectural approach investigated in this work chooses to focus on relational qualities. Even if the case studies that have been analysed do not lack static qualities, they most clearly stand out for their capacity to blend in and to integrate into the daily life of the places they modify. These camouflaged,

³ Awan N. Schneider T. Till J., *Spatial agency: other ways of doing architecture*, Milton Park, Routledge, 2011. E-book. Position 16 /711

anonymous and minimum architectural interventions ask to be judged, more than for their intrinsic qualities, for the new possibilities they give and for those they preserve. Not to interrupt a fragile landscape, facilitate the identification of local community with the new building, protect important urban spaces from pointless destruction, are considered merits good enough to justify all the renounces architecture decides to go through. In many ways invisibility, anonymity and minimization undermine the capacity of a building to present itself as something valuable *per se*; and yet in these projects they're accepted, in order to let the interventions construct a stronger and more meaningful relationship with surroundings.

3. The importance of the public realm

Public realm concerns what belongs to everyone since it doesn't belong to no one in particular. While the private is accessible only by certain people under certain conditions, the public is opened to everyone, without distinctions. This accessibility is one of the key aspects of the public. Because of it, in the public realm the differences between people, and groups of people, become weaker and blurred; equality, in the public realm, seems to be a real possibility. The chance to use something public doesn't depend from being rich or poor, foreigner or local, outcast or well-integrated; it only depends from being a member of the society. The concept of public, actually, refers clearly to society and collectivity. It seems also possible to say that the public is where the very idea of society lies, if this is understood as something more than a multitude of isolated women and men. If society is to be thought not as many people living close, but as many people sharing something, then it seems reasonable to put at its core the public.

This understanding of society is central in every architectural approach that tries to give the most relevant role to the public realm. Talking about the centrality of the public, in the approach investigated in this work, means nothing but having the community in mind when designing a building, whether this is public or private. It means to consider, for example, that public spaces of the city are able to convert an *urbs* into a *civitas*, that is, an assemblage of inhabited buildings into a community inventing its own identity day by day. But it also means to consider, more generally, that the very devel-

opment of a sense of community is helped by the presence of the public, precisely because this is common to everyone, opened to everyone, accessible to everyone. In many ways architectural design may give to the public a relevant role; the projects shown in this investigations show some of them. It seems appropriate to mention again that the enhancement of the public doesn't have to concern only public buildings or spaces; it is instead a general attitude toward the act of design, whatever are the intended use, the scale and the location of the building. Realizing a very delicate, almost hidden intervention into a beautiful landscape not to disrupt it, for instance, it is indeed an act of public relevance, because the landscape itself is a cultural heritage that belongs to the whole society. Similarly, it has also a public relevance the decision to involve, in the design and the construction of a building, the community most directly affected by its realization. It is so because participation, for the very nature of its procedures, uses to transform the whole architectural process into a collective and shared experience. But even an apparently inoffensive action, such as doing almost nothing, may play a key public role, for example when it prevents from realizing unnecessary modifications to places that seems to be just fine, or that have a special significance for local people.

In conclusion, the relevance of the approach investigated in this research lies in the directions it suggests to contemporary architecture. Taking care of places and of people living in them, prioritizing relational qualities of architecture, and enhancing the public realm, seem to be good suggestions for every architectural design, whatever are the surroundings and the function. Today, these suggestions are more relevant than ever, since they oppose to the tendency to push the place and its peculiarities into the background, as shown by many buildings realized in the last decades. Landscape of contemporary architecture is full of *figures*, that is, metaphorically, of buildings reclaiming a sometimes unnecessary protagonism over the place. The *landscapes without figures* shown in this investigation, instead, call for another way of doing architecture, where the only protagonist is the place, and the project follows closely its indications. The architecture they build relates to surroundings through courtesy and kindness, considering them as the most important attitudes to realize a proper and effective intervention. Courtesy and kindness toward the place

characterize much of the better architecture built in the past and much good architecture realized nowadays. For the sake of discipline, it can only be hoped that they will characterize also, and even more, architecture to come.

1. Bibliografía general

- Abalos I., *Atlas pintoresco, vol. I: el observatorio*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005
- Abalos I., *Atlas pintoresco, vol. II: los viajes*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007
- Agamben G., *Che cos'è il contemporaneo*, Roma, Nottetempo, 2008
- Alberti L. B., *L'Architettura (1450)*, Milano, Il Polifilo, 1966
- Arnheim R., *La forma visual de la arquitectura (1977)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001
- Bachelard G., *La poética del espacio (1957)*, México D.F., S.L. fondo de cultura económica de España, 1965
- Baker G.H., *Análisis de la forma: urbanismo y arquitectura (1989)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1998
- Barthes R., *Lo neutro*, México D.F., Siglo XXI editores, 2002
- Bauman Z., *Modernidad líquida (2000)*, México D.F. S.L. fondo de cultura económica de España, 2002
- Benevolo L., *Storia dell'architettura moderna (1960)*, Bari, Editori Laterza, 2008
- Benevolo L., *L'architettura nel nuovo millennio*, Bari, Editori Laterza, 2006
- Borie A., Micheloni P., Pinon P., *Forma y deformación (1978)*, Barcelona, Editorial Reverté, 2008
- Calvino I., *Lezioni americane, sei proposte per il nuovo millennio (1988)*, Milán, Mondadori, 2000
- Ching F.D.K., *Arquitectura: forma, espacio y orden (1975)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010
- Cortés J.A., *Nueva consistencia, estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicación e intercambio editorial, 2003
- Cortés J.A., *Modernidad y arquitectura*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicación e intercambio editorial, 2003
- Curtis W., *La arquitectura moderna desde 1900 (1982)*, Londres, Phaidon press limited, 2006
- Davis M., *Planeta de ciudades miseria (2006)*, Madrid, Ediciones Akal, 2007
- De Benedetti M., Pracchi A., *Antologia dell'architettura moderna*, Bolonia, Zanichelli, 1988
- De Gracia F., *Construir en lo construido*, Donostia San Sebastián, Editorial Nerea, 2001
- De Gracia F., *Entre el paisaje y la arquitectura*, Donostia San Sebastián, Editorial Nerea, 2009
- Eisenmann P., *The formal basis of modern architecture (1963)*, Bademn, Lars Muller publishers, 2006
- Eisenmann P., *Diez edificios canónicos, 1950-2000 (2008)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011
- Español J., *Forma y consistencia*, Barcelona, Fundación caja de arquitectos, 2007

Frampton K., *Historia crítica de la arquitectura moderna (1980)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1998

Giedion S., *Espacio, tiempo y arquitectura (1941)*, Barcelona, Editorial Reverté, 2009

Grassi G., *La construcción lógica de la arquitectura (1967)*, Barcelona, La Gaya ciencia, 1973

Gregotti V., *El territorio de la arquitectura (1966)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972

Gregory R., *Edificios clave del siglo XXI*, Barcelona, Parramòn, 2008

Heidegger M., *Saggi e discorsi (1954)*, Milán, Mursia editore, 2014.

Iberling H., *Supermodernismo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1998

Koolhaas R., *Acerca de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014

Mallgrave H. F., *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673–1968*, Cambridge, Cambridge university press, 2009

Mallgrave H.F., Goodman D., *An introduction to architectural theory: 1968 to the present*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2011

Lefebvre H., *Il diritto alla città (1968)*, Venezia, Marsilio Editori, 1978

Lefebvre H., *The production of space (1974)*, Oxford, Blackwell, 2009

Martí Aris C., *Las variaciones de la identidad*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1993

Martí Aris C., *Silencios elocuentes*, Barcelona, Ediciones UPC, 1999

Martí Aris C., *La cimbra y el arco*, Barcelona, Fundación Caja de arquitectos, 2000

Moneo R., *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Barcelona, Actar, 2004

Montaner J. M., *Después del Movimiento moderno*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1993

Montaner J. M., *La Modernidad superada*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001

Montaner J. M., *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008

Mumford L., *La città nella storia (1961)*, Milán, Tascabili Bompiani, 2002

Norberg-Schulz C., *Intenciones en arquitectura (1965)*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1998

Norberg-Schulz C., *Existencia, Espacio y arquitectura (1971)*, Barcelona, Editorial Blume, 1975

Norberg-Schulz C., *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milán, Electa, 1979

Norberg-Schulz C., *Architettura. Presenza, linguaggio, luogo*, Milán, Skira editore, 1996

Norberg-Schulz C., *Los principios de la arquitectura moderna (2000)*, Barcelona, Editorial Reverté, 2008

Ockman J., *Architecture culture: 1943-1968, a documentary anthology*, New York, Rizzoli International publications, 1993

Prestinenza Puglisi L., *New directions in contemporary architecture: evolutions and revolutions in building*

design since 1968, Chichester, John Wiley & sons ltd, 2008

Rogers E.N., *Esperienza dell'architettura (1958)*, Milán, Skira Editore, 1997

Segantini M. A., *Atlante dell'abitare contemporaneo*, Milán, Skira editore, 2008

Soriano F., *100 hiperminimos*, Madrid, Editorial Lampreave, 2009

Tafari M., *Teorías e historias de la arquitectura (1968)*, Madrid, Editorial Celeste, 1997

Tafari M., *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, Editori Laterza, 1973

Virilio P., *Estética de la desaparición (1980)*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2003

Vitta M., *Dell'abitare, corpi spazi oggetti immagini*, Turín, Giulio Einaudi editore, 2008

Vv. Aa., *10x10 /1 100 architects 10 critics*, Nueva York, Phaidon, 2000

Vv. Aa., *10x10 /2 100 architects 10 critics*, Nueva York, Phaidon, 2005

Vv. Aa., *10x10 /3 100 architects 10 critics*, Nueva York, Phaidon, 2009

Zevi B., *Historia de la arquitectura moderna (1950)*, Barcelona, Editorial Poseidon, 1980

2. Bibliografía específica

2a. Libros:

Abalos I., *Naturaleza y artefacto*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009

Agamben G., Deleuze G., Pardo J.L., *Preferiría no hacerlo*, Valencia, Editorial pre-textos, 2000

Aravena A., *El lugar de la arquitectura*, Santiago de Chile, Ediciones ARQ, 2002

Aravena A., Jacobelli A., *Elemental, manual de vivienda incremental e diseño participativo*, Ostfilden, Hatje Cantz Verlag, 2012

Augé M., *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad (1992)*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000

Aureli P.V., *Menos es suficiente*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2016

Aymonino A., Mosco V.P., *Contemporary public space, unvolumetric architecture*, Milán, Skira editore, 2006

Bailly J.C., *La frase urbana (2013)*, Turín, Bollati Boringhieri, 2016

Baudrillard J., *L'effet Beaubourg*, Paris, Editions Galilée, 1977

Baudrillard J., Nouvel J., *Los objetos singulares (2000)*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2001

Beigel F., *Recycled landscapes*, Madrid, Fundación COAM, 2002

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (1936)*, Turín, Giulio Einaudi editore, 2014

- Biagi M. (ed.), *Aravena, progettare e costruire*, Milán, Electa, 2007
- Biraghi M., *Storia dell'architettura contemporanea II*, Turín, Giulio Einaudi editore, 2008
- Boano C., *Una arquitectura cualquiera, El urbanismo de excepción*, Santiago de Chile, Ediciones ARQ, 2017
- Bognar B. (ed.), *Kengo Kuma: selected works*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2004
- Bognar B. (ed.), Kuma K. (ed.), *Material immaterial*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2009
- Bourriaud N., *Estética relacional (1998)*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2013
- Buchanan P., *Ten shades of green*, New York, The architectural league of New York, 2000
- Casanova H. (ed.) Hernández J. (ed.), *Public space acupuncture. Strategies and interventions for activating city life*, Barcelona, Actar publisher, 2004
- Clément G., *Manifiesto del tercer paisaje (2004)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007
- Clément G., *Une brève histoire du jardin*, París, Jean-Claude Béhar Editions, 2011
- Costanzo M., *Claus en Kaan*, Roma, Edilstampa, 2005
- Dal Co F., Hernández León J.M., La Huerta J.J., Moneo R., *Arquitectura y ciudad, la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2007
- De Carlo G., *L'architettura della partecipazione (1973)*, Macerata, Quodlibet, 2015
- De Solá Morales I., *Diferencias. Topografías de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1996
- De Solá Morales I., *Los artículos de Any*, Barcelona, Fundación caja arquitectos, 2009
- De Solá Morales M., *De cosas urbanas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008
- Dorfles G., *L'intervallo perduto (1980)*, Milano, Skira editore, 2006
- Dorfles G., *Horror Pleni*, Roma, Castelvechi editore, 2008
- Druot F., Lacaton A., Vassal J.P., *Plus, la vivienda colectiva territorio de excepción*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007
- Farinelli F., *Geografia, una introduzione ai modelli del mondo*, Turín, Giulio Einaudi editore, 2003
- Fernández Galiano L. (ed.), *Arquitectura: más por menos*, Madrid, Fundación arquitectura y sociedad, 2011
- Fernández Galiano L. (ed.), *Lo Común*, Madrid, Fundación arquitectura y sociedad, 2012
- Fernández Galiano L. (ed.), *Arquitectura necesaria*, Madrid, Fundación arquitectura y sociedad, 2014
- Fernández Galiano L. (ed.), *Arquitectura: cambio de clima*, Madrid, Fundación arquitectura y sociedad, 2016
- Fernández Per, A. (ed.), *The public chance*, Vitoria-Gasteiz, A+T Publisher, 2008

- Focillon H., *La vida las formas (1934)*, Madrid, Xarait ediciones, 1983
- Forty A., *Words and buildings*, Londres, Thames & Hudson, 2000
- Foucault M., *Utopie. Eterotopie*, Nápoles, Cronopio, 2006
- Friedman Y. , *Architettura di sopravvivenza. Una filosofia della povertà (1978)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009
- Galí Izard T., *Los mismos paisajes, ideas e interpretaciones*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006
- García German J. (ed.), *De lo mecánico a lo termodinámico*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010
- García Germán J., *Estrategias operativas en arquitectura*, Nobuko, Buenos Aires, 2012
- Gausa M. (ed.) Devesa R. (ed.), *Otra mirada – posiciones contracrónicas*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010
- Grassi G., *Scritti scelti 1965-1999*, Milán, Franco Angeli, 2000
- Hardingam S. (ed.), *Cedric Price works 1952-2003*, Londres, Architectural association y Montreal, Canadian centre for architecture, 2016
- Hernández León J.M., *Ser-paisaje*, Madrid, Abada editores, 2016
- Ito T., *Escritos*, Murcia, Coat Murcia, 2000
- Izenour S., Scott-Brown D., Venturi R., *Aprendiendo de Las Vegas (1972)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2016
- Jacobs J., *Muerte y vida de las grandes ciudades (1961)*, Capitán Swing Libros, Madrid, 2013
- Kajima M., Kuroda J., Tsukamoto Y., Honma T., *Made in Tokyo*, Tokyo, Kajima Institute Publishing Co., 2001
- Kuma K., *Antiobject: the dissolution and disintegration of architecture*, Londres, Architectural association publications, 2008
- Kuma K., *Small architecture natural architecture*, Londres, Architectural association publications, 2015
- La Cecla F., *Contro l'architettura*, Turín, Bollati Boringhieri, 2008
- Latour A., Kahn L.I., *Escritos*, Madrid, El Croquis editorial, 2003
- Leach N., *Camouflage*, Cambridge, The MIT Press, 2006
- Lo Ricco S., Micheli S., *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*, Milán, Bruno Mondadori, 2003
- Le Corbusier, *Hacia una arquitectura (1923)*, Barcelona, Ediciones apóstrofe, 1998
- Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo (1930)*, Barcelona, Ediciones Apóstrofe, 1999

Le Corbusier, *Cómo concebir el urbanismo (1946)*, Buenos Aires, Ediciones infinito, 2013

Lerner J., *Acupuntura urbana (2003)*, Barcelona, IAAC, 2005

Loos A., *Escritos I 1897-1909*, Madrid, El Croquis editorial, 1993

Loos A., *Escritos II 1910-1932*, Madrid, El Croquis editorial, 1993

Maffei A. (ed.), *Toyo Ito, le opere i progetti gli scritti*, Milán, Electa, 2001

Marquez Cecilia F. (ed.), *Las mejores obras de principio de siglo*, Madrid, Croquis editorial, 2011

Méndez Baiges M., *Camuflaje, engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2007

Montaner J. M., *La condición contemporánea de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2015

Muntañola Thornberg J., *La arquitectura como lugar*, Barcelona, Edicions UPC, 1996

Ots E., *Decoding theory speak*, Nueva York, Routledge, 2011

Portoghesi P. (ed.), *Dizionario enciclopédico di architettura ed urbanistica*, Roma, Istituto editoriale romano, 1968

Rossi A., *La arquitectura de la ciudad (1966)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2015

Rossi A., *Autobiografía científica (1981)*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988

Ruby I., Ruby A., *Groundscapes, el reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006

Rudosfsky B., *Architecture without architects*, Nueva York, Doubleday and company, 1964

Simmel G., *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando editore, 2006

Stalder L. (ed.), *Dominique Perrault: Progetti e architetture*, Milán, Electa, 2000

Till J. , *Architecture Depends*, Cambridge, The Mit Press, 2009

Trovato G., *Des-velos, autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*, Madrid, Ediciones Akal, 2007

Urban Think Tank, *Torre David, Informal vertical communities*, Zúrich, Lars Muller Publishers, 2012

Van Lingen A., *Aldo van Eyck: seventeen playgrounds*, Eindhoven, Lecturis, 2016

Vitta M., *Il paesaggio, una storia tra natura e architettura*, Turín, Giulio Einaudi editore, 2005

Vv. Aa., *Diccionario Metapolis de arquitectura avanzada*, Barcelona, Actar D, 2002

Vv. Aa., *Foro crítica, Arquitectura y naturaleza*, Alicante, Colegio territorial de arquitectos de Alicante y Universidad de Alicante, 2009

Vv. Aa., *Foro crítica III, Proyecto, arquitectura y ciudad*, Alicante, Colegio territorial de arquitectos de Alicante y Universidad de Alicante, 2010

Vv. Aa., *Foro crítica V ,Otra arquitectura otro paisaje*, Alicante, Colegio territorial de arquitectos de Alicante y Universidad de Alicante, 2013

Walker E. (ed.), *Lo ordinario*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010

Wines J., *Green architecture*, Köln, Taschen, 2000

Zabalbeascoa A., *Minimalismos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001

2b. E-books:

Awan N., Schneider T., Till J., *Spatial agency: other ways of doing architecture*, Milton Park, Routledge, 2011

n'UNDO, *Desde la resta*, dpr-barcelona, Barcelona, 2017.

2c. Catálogos de exposiciones:

Aravena A. (ed.), *Reporting from the front*, Venecia, Marsilio editori, 2016

Betsky A. (ed.), *Out there, architecture beyond building*, Venecia, Marsilio editori, 2008

Burdett R.(ed.), *Cities. Architecture and society*, Venecia, Marsilio editori, 2006

Chipperfield D. (ed.), *Common ground*, Venecia, Marsilio editori, 2012

Fernández Galiano L.(ed.), *The architect is present*, Madrid, Fundación ICO / Arquitectura Viva, 2014

Forster K.(ed.), *Metamorph*, Venecia, Marsilio editori, 2004

Fuksas M.(ed.), *Less aesthetics, More ethics*, Venecia, Marsilio editori, 2000

Guzman K. (ed.), *TYIN Tegnesteue, In Detail*, Sabadell, By Architect publications, 2016

Hitchcock H.R.(ed.), Johnson P. (ed.), *The international style (1932)*, NuevaYork, W. W, Norton & Co.,1997

Johnson P. (ed.), *Deconstructivist architecture*, Nueva York, The museum of modern art,1988

Koolhaas R. (ed.), *Elements*, Venecia, Marsilio editori, 2014

Lepik A. (ed.), *Small scale Big change*, Nueva York, The museum of modern art, 2010

Montaner J. Savi V.(ed.), *Less is more*, Barcelona, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya y ACTAR,1996

Portoghesi P. (ed.), *La presenza del passato*, Venecia, Edizioni la Biennale,1980

Riley T. (ed.), *Light construction*, Nueva York, The museum of modern art,1995

Sejima K. (ed.), *People meet in architecture*, Venecia, Marsilio editori, 2010

Sudjic D.(ed.), *Next*, Venecia, Marsilio editori, 2002

Vv. Aa., *XII Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo, Inflexión Turning point*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2013

2d. Revistas:

- 2G n.21, *Lacaton Vassal*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003
- 2G n.60, *Lacaton Vassal*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2011
- A+T 20, *Densidad II*, Vitoria-Gasteiz, A+T architecture publishers, 2002
- A+T 25, *In Common I*, Vitoria-Gasteiz, A+T architecture publishers, 2005
- A+T 26, *In Common II*, Vitoria-Gasteiz, A+T architecture publishers, 2005
- A+T 27, *In Common III*, Vitoria-Gasteiz, A+T architecture publishers, 2006
- A+T 28, *In Common IV*, Vitoria-Gasteiz, A+T architecture publishers, 2006
- A+T 29, *Civilities I*, Vitoria-Gasteiz, A+T architecture publishers, 2007
- A+T 35-36, *Strategy public*, Vitoria Gasteiz, A+T architecture publishers, 2010
- A+T 37, *Strategy space*, Vitoria Gasteiz, A+T architecture publishers, 2011
- A+T 38, *Strategy and tactics in public space*, Vitoria-Gasteiz, A+T architecture publishers, 2011
- A+T 39-40, *Reclaim: remediate reuse recycle*, Vitoria-Gasteiz, A+T architecture publishers, 2012
- AD Architectural Design n. 134, *The everyday and architecture*, John Wiley & sons ltd., 1998
- AV Monografías n.134, *Perrault*, Madrid, Arquitectura viva, 2009
- AV Monografías n.170, *Lacaton y Vassal*, Madrid, Arquitectura viva, 2014
- AV Monografías n.171-172, *Sanaa*, Madrid, Arquitectura viva, 2015
- AV Monografías n.185, *Elemental*, Madrid, Arquitectura viva, 2016
- Circo 2009.154, Del Val M.A., *Arquitectura relacional*, Madrid, Circo M.R.T., 2009
- Circo 2014.194, Tuñón E., *I would prefer not to*, Madrid, Circo M.R.T., 2014
- Circo 2014.196, Martínez Santa Maria L., *Más de diecisiete definiciones de ciudad*, Madrid, Circo M.R.T., 2014
- Circo 2015.204, Fernández A., *Rehabilitación, energía e innovación: la torre de le Bois Le Prêtre, París, de Lacaton y Vassal*, Madrid, Circo M.R.T., 2015
- Circo 2015.208, Tuñón E., *Small is beautiful*, Madrid, Circo M.R.T., 2015
- El Croquis 104, *Dominique Perrault 1990-2001*, Madrid, El Croquis editorial, 2001
- El Croquis 121-122, *Sanaa 1998-2004*, Madrid, El Croquis editorial, 2004
- El Croquis 139, *Sanaa 2004-2008*, Madrid, El Croquis editorial, 2008
- El Croquis 140, *Alvaro Siza 2001-2008*, Madrid, El Croquis editorial, 2008
- El Croquis 147, *Ito 2005-2009*, Madrid, El Croquis editorial, 2008
- El Croquis 151, *Fujimoto 2003-2010*, Madrid, El Croquis editorial, 2008
- El Croquis 155, *Sanaa 2008-2011*, Madrid, El Croquis editorial, 2011

El Croquis 166, *Caruso St. John 1993-2013*, Madrid, El Croquis editorial, 2013

El Croquis 177-178, *Lacaton vassal 1993-2015*, Madrid, El Croquis editorial, 2015

El Croquis 179-180, *Sanaa 2011-2015*, Madrid, El Croquis editorial, 2015

El Croquis 187, *Sergison Bates 2004-2016*, Madrid, El Croquis editorial, 2016

Lotus 126, *Camouflage*, Milán, Editoriale Lotus, 2006

Lotus 135, *Green Metaphor*, Milán, Editoriale Lotus, 2008

Lotus 140, *Sustainability ?*, Milán, Editoriale Lotus, 2009

Lotus 141, *New settlements in China*, Milán, Editoriale Lotus, 2010

Lotus 142, *Minimum*, Milán, Editoriale Lotus, 2010

Lotus 143, *Learning from Favelas*, Milán, Editoriale Lotus, 2010

Lotus 145, *Activism in architecture*, Milán, Editoriale Lotus, 2011

Lotus 148, *New Housing II*, Milán, Editoriale Lotus, 2011

Lotus 152, *Capability in architecture*, Milán, Editoriale Lotus, 2013

Lotus 153, *Commons*, Milán, Editoriale Lotus, 2014

Lotus 155, *Geography in motion*, Milán, Editoriale Lotus, 2014

Lotus 157, *City as nature*, Milán, Editoriale Lotus, 2015

Lotus 158, *People in Motion*, Milán, Editoriale Lotus, 2015

Lotus 160, *Architectural Turn*, Milán, Editoriale Lotus, 2016

Quaderns d'arquitectura i urbanisme 217, *Land Arch*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1997

Volume 2, *Doing (almost) nothing*, Amsterdam, Stichting Archis, 2005

2e. Artículos:

Aravena A., *Quinta Monroy - Elemental*, Casabella 742, marzo 2006, pg.83-92

Aravena A., *Cos'è Elemental*, Casabella 806, octubre 2011, pg.35-37

Archea Associati, *New cantina Antinori at Bargino*, A+U 420, septiembre 2005, pg. 104-108

Barry J.A., *Report on the american battle between good and bad modern houses*, House beautiful 95, mayo 1953, pg.266-273

Biagi M., *Lacaton Vassal, un intervento per clonazione*, Casabella 847, marzo 2015, pg. 34-39

Capezzuto R., *Archea associati, Il vino sotto la vigna*, Domus 883, Julio 2005, pg. 62-71

Chiorino F., *Li Xiaodong, Scuola ponte a Xiashi*, Casabella 796, diciembre 2010, pg.7-12

Chiorino F., *Due opere in Tibet*, Casabella 802, junio 2011, pg.51-58

- Chiorino F., *Li Xiaodong*, *Biblioteca Li Yuan*, Casabella 814, junio 2012, pg.33-36
- Chiorino F., *Zhang Ke / standardarchitecture*, *The Last Days of Old Beijing*, Casabella 837, mayo 2014, pg.23-31
- De Diego E., *El lujo del vacío, Anne Lacaton, una austeridad europea*, *Arquitectura Viva* 133, 2010, pg.36-43
- Dovey K., *Informalising architecture, the challenge of informal settlements*, *Architectural Design* 226, Noviembre-Diciembre 2013, pg.82-89
- Druot F., Lacaton A. Vassal J.P., *Metamorfosis de altura, rehabilitación de la torre Bois le Prêtre*, *Arquitectura Viva* 139, pg.88-99
- Gjertsen A., *TYIN Tegnestue, cronaca dai tropici*, Casabella 793, septiembre 2010, pg.41
- Hernández Pezzi E., *La exaltación del lugar en la colonia Britz*, *Cuaderno de proyectos arquitectónicos* 2, 2011,pg. 6-11
- Hook M., *The affirmative quality of a temporal architecture*, *Architectural Design* 235, Mayo-Junio 2015, pg. 118-123
- Jacobs J., *Downtown is for people*, *Fortune* 57, abril 1958, pg. 157-184
- Kéré D.F., *Learning from the earth*, *Architectural review* 1295, Enero 2005, pg. 66-68
- Kéré D.F., *School in Gando, Burkina Faso*, *Architectural design* 220, Noviembre-Diciembre 2012, pg. 66-71
- Li Xiaodong, *A reflexive conversation: Bridge school and Liyuan library*, *Architectural design* 220, Noviembre-Diciembre 2012, pg.34-39
- Li Xiaodong Atelier, *LiYuan library*, *A+U* 546, marzo 2016, pg.116-119
- Moix L., *La lógica local, Diébédó Francis Kéré y la solidaridad africana*, *Arquitectura viva* 133, 2010, pg.20-27
- Pearman H., *Under the tuscan sun*, *Architectural Record* 201, Julio 2013, pg. 86-95
- Perrault D., *Campus Universitaire D'Ewha*, *Le Moniteur Architecture* 182, octubre 2008, pg.98-103
- Perrault D., *Valle docente, Universidad femenina EWha*, *Arquitectura viva* 122, 2008, pg.78-85
- Perrault D., *Ewha Womans University*, *Lotus International* 138, 2009, pg.57-62
- Picon A., *What has happened to the territory ?*, *Architectural design* 205, Mayo-Junio 2010, pg. 95-99
- Roig J.M., *Bruno Taut y el Japón*, *Cuaderno de notas* 8, diciembre 2000, pg.97-112
- Schneider T. Till J., *Invisible agency*, *Architectural design* 218, Julio/Agosto 2012, pg.38-43
- Tonon C., *TYIN Tegnestue, per i bambini piú sfortunati*, Casabella 784, diciembre 2009, pg.58-61
- Tonon C., *Biblioteca nel mercato vecchio Min Buri*, Casabella 793, septiembre 2010, pg.38

Tonon C., *Biblioteca Safe Haven*, Casabella 793, septiembre 2010, pg.42

Tonon C., *Contemporaneità dell'inattuale, TYIN Tegnstue e la coltivazione della cannella*, Casabella 821, enero 2013, pg.9-15

TYIN Tegnstue, *Klong Toey Community Lantern*, A+U 509, Febrero 2013, pg. 30-37

Vv.Aa., *15.Biennale di architettura Reporting from the front*, Domus 1004, Julio-Agosto 2016, pg.88-103

Worrell J., *Un rifugio per tutti*, Domus 957, Abril 2012, pg.94-101

Worrell J., *Comunità ricostruite*, Domus 969, Mayo 2013, pg.66-75

Zao Standardarchitecture, *Micro Hutong*, C3 362, octubre 2014, pg.160-171

Zao Standardarchitecture, *Micro Yuan'er*, A+U 546, marzo 2016, pg.76-79

Zao Standardarchitecture, *Micro Hutong*, A+U 546, marzo 2016, pg.80-83

Zappa A., *Li Xiaodong biblioteca Li Yuan, La tecnica del necessario*, 814, junio 2012, pg.37

2f. Otras fuentes:

_Tesis doctorales:

Álvarez Santana J., *Aldo van Eyck: parques de juego en Amsterdam*, 1947-78, Tesis Doctoral leída a la E.t.s.a.m. (2017)

Colmenares Vilata S., *Ni lo uno ni lo otro: posibilidad de lo neutro en arquitectura*, Tesis Doctoral leída a la E.t.s.a.m. (2015)

Seguí Buenaventura U., *Borrar: acción espaciadora*, Tesis Doctoral leída a la E.t.s.a.m. (2005)

_Videos:

Copans R., *EWHA l'université chachée de Seoul*, en Copans R.,Neumann S., Marthouret F., *Architectures. Volume 7*, París, Arte Vidéo, Réunion des musées nationaux, 2011.

Copans R., *La Maison pour tous de Rikuzentakata*, en Cinqualbre O., Copans R., Garcias J., Koch E., Neumann S., *Architectures. Volume 10*, París, Arte Vidéo, Réunion des musées nationaux, 2016.

_Páginas web sobre arquitectura consultadas:

Aga Khan awards for architecture: www.akdn.org/architecture

Archdaily: www.archdaily.com

Archea: www.archea.it/

Beyond Utrecht: <http://www.beyondutrecht.nl/index2.php?nav=3>

La Biennale di Venezia Channel.: <http://www.youtube.com/user/BiennaleChannel>

Caruso St.John: <https://carusostjohn.com/>

Deezen: www.deezen.com

Diller Scofidio: <https://dsrny.com>

Divisare: www.divisare.com

Dominique Perrault: www.perraultarchitecture.com/en/homepage/ ; <http://www.dpa-x.com/>

Domus: <http://www.domusweb.it/>

Elemental: www.elementalchile.cl/

Emilio Ambasz: <http://emilioambaszandassociates.com/>

Enormestudio: <http://enormestudio.es/lastresmaria/yere13vysz3f31gustfbf48rch3rqs>

Estonoesunsolar: <https://estonoesunsolar.wordpress.com/>

Francis Kéré: www.kere-architecture.com/

Home for all: www.home-for-all.org/

Jean Nouvel: <http://www.jeannouvel.com>

Lacaton y Vassal: www.lacatonvassal.com/

Li Xiaodong: www.lixiaodong.net/indax.html

Nieto Sobejano: <http://www.nietosobejano.com>

Plataforma arquitectura: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl>

Renzo Piano: <http://www.rpbw.com>

Rural Studio: <http://www.ruralstudio.org/>

Sergison Bates: <http://sergisonbates.com/>

Spatial Agency: <http://www.spatialagency.net/>

Todo por la praxis: <http://www.todoporlapraxis.es/?p=2593>

TYIN Tegnestue: www.tyinarchitects.com/

Urban Think Tank: u-tt.com/

Zao Standardarchitecture: www.standardarchitecture.cn/

Wolff architects: <http://www.wolffarchitects.co.za/>

_Otras páginas web citadas:

Climate.org: climate-data.org

Council of Europe: <http://www.coe.int>

_Informes de proyectos:

Archea, Cantina Antinori: <http://www.archea.it/cantina-antinori/>

Carvalho C., Yamtree K., Vahos M., Klong Toey Community Report Phase 1:

<http://www.tyinarchitects.com/downloads/>

Cogley J., Another way?:

https://issuu.com/westyorkshiresocietyofarchitects/docs/2013_anotherway_by_jen_cogley-

Kéré F., Varanda F., Primary School, Gando, Burkina Faso:

<http://www.akdn.org/architecture/project/primary-school>

Zao Standardarchitecture, Hutong Children's library and art centre, Winning projects' brief: [http://](http://www.akdn.org/2016AwardWinners)

www.akdn.org/2016AwardWinners

_Artículos de periódicos:

Meza A., *Adiós a la favela en el rascacielos*:

http://internacional.elpais.com/internacional/2014/07/26/actualidad/1406405169_994708.html.

Perlez J., *An Innovative Library Lifts the Fortunes of a Chinese Town*:

<https://www.nytimes.com/2015/07/07/world/asia/enticed-by-a-library-tourists-browse-a-chinese-village.html>

_Vocabularios:

R.A.E.: <http://www.rae.es/>

Treccani: <http://www.treccani.it/>

_Textos de narrativa:

Chesterton G.K., *El hombre invisible* (1911), in Chesterton G.K., *El candor de Padre Brown*, Madrid, Valdemar, 2000

Melville H., *Bartleby el escribiente* (1853), Madrid, Editorial Nordica, 2007

Perec G., *Lo infraordinario* (1989), Madrid, Impedimenta, 2008

Fuentes de las imágenes:

1. Borrar la arquitectura:

Circus de Bath: <https://www.gettyimages.es/v%C3%ADdeos/bath---england>

Place Vendôme: <https://www.tijd.be/sabato/reizen/De-rennaissance-van-Place-Vendome/>

Praça do comercio: <http://prosimetron.blogspot.com.es/2010/12/lisboa-praca-do-comercio.html>

Palmanova: <http://www.archeocartafvg.it/portfolio-articoli/palmanova-ud-la-fortezza/>

San Gimignano: <https://www.wantedinrome.com/news/san-gimignano-a-town-of-fine-towers.html>

Noto: <https://villafenicenoto.it/en/environs/>

Heydar Aliyev center: <http://www.archdaily.com/448774/heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects>

Kunsthaus de Graz: <http://openbuildings.com/buildings/kunsthaus-graz-profile-38574>

Hotel Marqués de Riscal: <http://civilianglobal.com/design/frank-gehry-rioja-hotel-marques-de-riscal/>

Casa da Música: <https://www.archdaily.com/619294/casa-da-musica-oma>

Museum of tomorrow: http://www.leisureopportunities.co.uk/images/HIGH6563_933841.jpg

Villa Hyuga: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/30/aa/56/30aa562c099bac55ed0cf360a91d8cdd.jpg>;

Britz Siedlung: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/en/weltkulturerbe/siedlungen/britz.shtml

Water-Glass house: <http://www.michaelfreemanphoto.com/media/5cfefe78-ef20-11df-bdde-8b2798434c86-water-glass-house;>

Observatorio Kiro-San: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c9/12/45/c9124538af12f260caf233c0fffd-38ce.jpg>

Small scale Big Change: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1061?locale=en>

Quinta Monroy: <http://www.elementalchile.cl/projects/quinta-monroy/>

Escuela en Gando: http://www.kere-architecture.com/files/1414/0741/4165/Gando-Primary-school_01.jpg

Torre Bois le Prêtre: <https://www.amc-archi.com/article/equerre-d-argent-2011-laureat-druot-et-lacaton-vassal-rehabilitation-de-la-tour-d-habitation-bois-le-pretre,21>

Metro Cable: <http://assets.inhabitat.com/wp-content/blogs.dir/1/files/2011/07/Metro-Cable-UTT-9-537x405.jpg>

Reporting from the front: <http://www.archdaily.com/tag/reporting-from-the-front>

Kumbh Mela: https://s3-ap-southeast-1.amazonaws.com/scrollstorage/1441856154-358_DineshMehta-KumbhMela-DSC-2199-lr.jpg

Wall house en Auroville: <http://www.archdaily.com/258087/venice-biennale-2012-wall-house-anupama-kundoo-uni>

versity-of-queensland

Women's center: http://www.hollmenreutersandman.com/wp-content/uploads/2012/10/Womens_centre_3_w1000.jpg

Escuela flotante en Lagos: <http://www.nleworks.com/case/makoko-floating-school/> Micro Yuan'er: <http://www.standardarchitecture.cn/v2news/7299>;

Jaeun Choi y Shigeru Ban: <https://pbs.twimg.com/media/Ctl2NlKXgAAZN3C.jpg>

2. Objetos comunes:

Fábrica: <https://eliinbar.files.wordpress.com/2012/07/0021.jpg>

Scott Brown y Las Vegas: <http://media.internazionale.it/images/2015/09/11/115180-md.jpg>

Showroom Best: <http://philadelphiacfa.org/blog/fabric-workshop-and-museum-2014-designphiladelphia-festival>;

Torre de los vientos: <http://www.archdaily.com/344664/ad-classics-tower-of-winds-toyo-ito>

Viviendas en Saint Nazaire: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=58>

Escuela de arquitectura en Nantes: <https://www.archdaily.com/254193/nantes-school-of-architecture-lacaton-vassal>

Edificio en Bethnal Green: <https://www.archaic-mag.com/magazine/34-studio-house-sergison-bates>

Casa en Cadaqués: <http://hicarquitectura.com/2014/02/sergison-bates-architects-liebman-villavecchia-arquitectos-casa-voltes-una-casa-de-cadaques/>

Newport street gallery: <https://carusostjohn.com/projects/newport-street-gallery/>

Terraços de Bragança : <https://elcroquis.es/products/siza2pr1>

Escuela en Gando: <http://www.spatialagency.net/database/kere.architecture>

Pelip housing: <http://www.wolffarchitects.co.za/projects/all/pelip-housing/>

Escuela METI: <https://www.archdaily.com/51664/handmade-school-anna-heringer-eike-roszag>

Quinta Monroy: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-2794/quinta-monroy-elemental>

_Torre David:

Primeras dos imágenes: <https://divisare.com/projects/209495-urban-think-tank-iwan-baan-torre-david-gran-horizonte>

Detalle de fachada: <https://www.architonic.com/en/story/simon-keane-cowell-bodies-of-evidence-architecture-photography-and-real-lives/7000790>

Dibujos: http://www.metalocus.es/sites/default/files/file-images/ml_TorreDavidExpo_06_1024_0.png;

Interiores y pisos desde: <http://iwan.com/projects/venice-biennale-2012-utt-iwan-baan-torre-david/>

_Quinta de Monroy:

Primera imagen: <http://www.elementalchile.cl/en/projects/quinta-monroy/>

Fachada a la entrega : <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-2794/quinta-monroy-elemental>

Fachada modificada: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-2794/quinta-monroy-elemental>

Patio a la entrega: <https://divisare.com/projects/109887-elemental-alejandro-aravena-cristobal-palma-quinta-monroy>
Patio después de la modificación: <https://divisare.com/projects/109887-elemental-alejandro-aravena-cristobal-palma-quinta-monroy>

Dibujos: <http://www.archdaily.com/10775/quinta-monroy-elemental>;

Primera dos imágenes del interior: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-2794/quinta-monroy-elemental>

Segundas dos imágenes del interior: <http://www.archdaily.com/10775/quinta-monroy-elemental>;

Viviendas en Villaverde: <https://divisare.com/projects/265944-elemental-alejandro-aravena-villa-verde-project>; Vivien-
das en Monterrey: <http://www.elementalchile.cl/projects/monterrey/>

_Torre Bois Le Prêtre:

Primera imagen: <https://www.dezeen.com/2013/04/16/tour-bois-le-petre-by-frederic-druot-anne-lacaton-and-jean-philippe-vassall/>

La torre en los años 60: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/12.133/4194>

La torre en los años 90: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/12.133/4194>

Vistas del exterior: <https://inhabitat.com/tour-bois-le-petre-60s-parisian-social-housing-tower-renovated-into-gleaming-efficient-apartment-complex/tour-bois-le-petre>

Dibujos: <http://hicarquitectura.com/2012/01/lacaton-vassal-druot-transformation-of-housing-block-paris/>

Ingreso: <https://inhabitat.com/tour-bois-le-petre-60s-parisian-social-housing-tower-renovated-into-gleaming-efficient-apartment-complex/tour-bois-le-petre>

Detalle de fachada: <http://hicarquitectura.com/2012/01/lacaton-vassal-druot-transformation-of-housing-block-paris/>

Terraza: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/12.133/4194>

Jardín de invierno: <https://www.dezeen.com/2013/04/16/tour-bois-le-petre-by-frederic-druot-anne-lacaton-and-jean-philippe-vassall/>

Primer interior: <https://inhabitat.com/tour-bois-le-petre-60s-parisian-social-housing-tower-renovated-into-gleaming-efficient-apartment-complex/tour-bois-le-petre>

Segundo y tercero interior: http://www.tectonica.es/arquitectura/industrializacion/transformacion_viviendas.html

Torre Saint Nazaire: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=57>;

Museo Frac: <http://hicarquitectura.com/2015/01/lacatonvassal-frac-nord-pas-de-calais-dunkerque/>

Interior viviendas Saint Nazaire: <https://lacatonvassal.com/data/images/full/20110926-233702-z561.jpg>;

_Escuela primaria en Gando:

Primera imagen: www.kere.architecture.com

Dibujos: sección: <http://tectonicablog.com/wp-content/uploads/2009/11/cross-section-50.jpg>; planta: <http://www.archdaily.com/785955/primary-school-in-gando-kere-architecture>; planimetría, desde la ficha de proyecto: <http://www.>

akdn.org/architecture/project/primary-school

Vistas del exterior: <http://www.akdn.org/architecture/project/primary-school>

Primer detalle de fachada: <http://www.kere-architecture.com/projects/primary-school-gando/>

Segundo detalle de fachada: <http://divisare.com/projects/315303-kere-architecture-primary-school/>

Primera imagen del interior: <https://inhabitat.com/diebedo-francis-keres-rainwater-harvesting-2017-serpentine-pavilion-unveiled-in-london-today/diebedo-francis-kere-gando-primary-school>

Segunda imagen del interior: <http://www.akdn.org/architecture/project/primary-school>

Extensión de la escuela primaria: <https://www.archdaily.com/785978/primary-school-in-gando-extension-kere-architecture>

Segunda imagen: <http://www.archdaily.com/785978/primary-school-in-gando-extension-kere-architecture>;

Vista de conjunto: <http://www.arquitecturaviva.com/es/Info/News/Details/3905>

Biblioteca: <http://www.archdaily.com/262012/in-progress-school-library-gando-kere-architecture/>

3. Objetos camuflados:

Tesoro de Atreo, panorámica: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/Tomb_of_Agamemnon_-_panoramio.jpg

Tesoro di atreo, ingreso: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Treasury_of_Atreus#/media/File:Treasury_of_Atreus_Mycenae.jpg

Menara Mesiniaga building: <https://www.archdaily.com/774098/ad-classics-menara-mesiniaga-t-r-hamzah-and-yeang-sdn-bhd>

Swiss Re Building: https://it.wikipedia.org/wiki/30_St_Mary_Axe

City Hall de Londres: <https://www.fosterandpartners.com/projects/city-hall/>

Riversdale Art center: <https://www.archdaily.com/770780/spotlight-glenn-murcutt>

Linz Design center: <http://www.design-center.at/en/Location/Architecture>

Empresa Schlumberger: <http://www.tensinet.com/index.php/projects-database/companies?view=project&id=3778>

Lucille Halsell conservatory: <http://emilioambaszandassociates.com/portfolio/Lucille-Halsell-Conservatory>

Fukuoka building: <http://emilioambaszandassociates.com/portfolio/Fukuoka-Prefectural-International-Hall>

Brunsell residence, imagen a: <https://www.houzz.es/photo/114043-brunsell-house-contemporaneo-fachada-san-francisco>

Brunsell residence, imagen b: https://thearchitect.pro/ru/news/4728-TOP_10_Zelenaja_arhitektura

Soft and hairy house: <https://archintojapan.wordpress.com/2013/06/04/soft-and-hairy-house-2/comment-page-1/>

Madinat Al Zhara: <https://www.archdaily.com/354522/madinat-al-zahara-museum-nieto-sobejano-arquitectos>

Observatorio Kirozan: <http://negativearchitecture.blogspot.com.es/2009/02/forest-floor-great-bamboo-wall-ginzan.html>

Centro Paul Klee: <http://www.rpbw.com/project/53/zentrum-paul-klee/#>

Vulcano buono: <http://www.rpbw.com/project/55/il-vulcano-buono/#>

Blur building: http://www.dsny.com/projects/blur-building/DS+R-Blur_cropped.jpg

Pabellón en la Plaza de España de Santa Cruz de Tenerife: <http://www.verticalgardenpatrickblanc.com/realisations/santa-cruz-de-tenerife/plaza-de-espana-santa-cruz-de-tenerife>

Great Bamboo Wall, <http://www.archdaily.com/771525/spotlight-kengo-kuma/55c4dba5e58ece67c100013a-spotlight-kengo-kuma-photo>

Biblioteca Li Yuan: <https://divisare.com/projects/212216-li-xiaodong-atelier-liyuan-library>

Granja de vidrio: <https://www.archdaily.com/321503/glass-farm-mvrdv-2>

Casa Juniper: <https://www.archdaily.com/624169/juniper-house-murman-arkitekter>

Cantina Antinori: <http://www.archeait/en/antinori-winery/>

Chichu art museum: [architizer.com /blog/Japan-art-island/](http://architizer.com/blog/Japan-art-island/)

Villa One: <http://arquitecturacotidiana.blogspot.com.es/2011/01/los-origenes.html>

Velodromo: http://www.perraultarchitecture.com/data/projet/fiche/1464/large_vpo_980000_ext-vel_gf_09_we_bb30b.jpg ;

Bosque Vertical: <http://www.stefano-boeri-architetti.net/en/portfolios/bosco-verticale/>

Museo de la evolución humana, imagen b: http://www.jeannouvel.com/images/made/mobile/projets/490_burgos/2_600_146_80.jpg

Museo de la evolución humana, imagen c: <http://www.jeannouvel.com/projets/musee-de-levolution-humaine/>

Ewha Womans University en Seoul: <https://divisare.com/projects/201254-dominique-perrault-architecture-ewha-womans-university>

_Biblioteca LiYuan

Primera imagen: <http://www.archdaily.com/256525/liyuan-library-li-xiaodong-atelier/>

Escuela Yuhu: <https://www.archdaily.com/128527/yuhu-elementary-school-expansion-project-li-xiaodong-atelier>

Bridge school: http://www.chinadaily.com.cn/life/2013-07/25/content_16825500_9.htm

Exteriores: <http://www.archdaily.com/256525/liyuan-library-li-xiaodong-atelier/>

Dibujos: <https://divisare.com/projects/212216-li-xiaodong-atelier-liyuan-library>

Detalles de fachada: <https://divisare.com/projects/212216-li-xiaodong-atelier-liyuan-library>

Interiores: <https://divisare.com/projects/212216-li-xiaodong-atelier-liyuan-library>

Casa Farnsworth: <http://farnsworthhouse.org/wp-content/uploads/2011/03/hb-entire-exterior-19841.jpg> ;

Glass House: http://img.timeinc.net/time/photoessays/2007/glass_house/glass_house_1.jpg

_Cantina Antinori

Todas desde: <https://divisare.com/projects/278140-archea-associati-pietro-savorelli-antinori-winery>;

La Cantina dentro del paisaje, imagen central: <http://www.archea.it/en/antinori-winery/>

La Cantina dentro del paisaje, imagen abajo: <https://www.archdaily.com/371521/antinori-winery-archea-associati>

Primer interior: <https://www.archdaily.com/371521/antinori-winery-archea-associati>

_Ewha Womans University:

Todas desde: <https://divisare.com/projects/201254-dominique-perrault-architecture-ewha-womans-university>;

Imagen nocturna: <https://www.archdaily.com/227874/ewha-womans-university-dominique-perrault-architecture>

Interiores: <https://www.archdaily.com/227874/ewha-womans-university-dominique-perrault-architecture>

4. Objetos mínimos:

Crown hall: <http://www.midcenturyhome.com/wp-content/uploads/2015/07/mies-van-der-rohe-crown-hall-flickr-pete-sieger-2.jpg>;

Neue Nationalgalerie: https://www.mimoo.eu/images/27977_l.jpg

Place Léon Aucoc: <https://lacatonvassal.com/data/images/full/20130415-195534-z565.jpg>

Proyecto para el Hudson: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/445749>

Playground en Tuinstraat: <https://territoridellacondivisione.wordpress.com/2015/06/19/genealogies-of-urban-interiors/>

Playground en Laurierstraat: <http://arxiubak.blogspot.com.es/2015/02/aldo-van-eyck.html>

Playground en Laagte Kadijk: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.01130/full>

Playground en plaza Dijkstraat: <https://drugstoremag.es/2017/02/aldo-van-eyck-y-la-poetica-del-espacio-urbano/>

Estonoesunsolar, san Blas: <https://estonoesunsolar.wordpress.com/2009/09/10/la-alfombra-verde-de-san-blas-94-100/>

Estonoesunsolar, calle de las armas: https://estonoesunsolar.files.wordpress.com/2010/06/cap-07_ani9890.jpg

Estonoesunsolar, san José: <https://estonoesunsolar.files.wordpress.com/2011/02/estonoesunsolar-gravalosdimonte-san-jose.jpg>

Campo de la cebada, imagen a: <http://madrid.carpediem.cd/events/5214441-jam-despidiendo-a-la-cebada-at-el-campo-de-cebada/>

Campo de la Cebada, otras imágenes: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-281490/el-campo-de-cebada-la-ciudad-situada>

Microyuan'er: <https://www.archdaily.com/775172/micro-yuaner-zao-standardarchitecture>

Klong Toey Community Lantern: <https://www.archdaily.com/212214/klong-toey-community-lantern-tyin-tegnestue-architects>

Intervención en el Museumquarter, imágenes a,b: <https://www.mqw.at/presse/pressefotos/sommer-im-mq/>

Intervención en el Museumquarter, imagen c: <http://esctoday.com/102658/discover-vienna-the-museumsquartier/>

Paper dome: http://www.beyondutrecht.nl/index2.php?nav=3&proj_id=8

De Parasol: http://www.beyondutrecht.nl/index2.php?nav=3&proj_id=6

Saint Bazaille: http://www.beyondutrecht.nl/index2.php?nav=3&proj_id=22

Centro comunitario en Petaré, Caracas: <http://www.todoporlapraxis.es/?p=2593>

Intervención en Pinto Salinas, Caracas: <http://enormestudio.es/lastresmarías/yere13vysz3f31gustfbf48rch3rqs>

Dave's home: <https://it.pinterest.com/pin/312437292883772547/visual-search/?x=16&y=13&w=530&h=408>

Roundwood home: <http://www.ruralstudio.org/projects/20kv6-roundwood-house>

Bridge home: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/smallscalebigchange/projects/house_viii_daves_house.html

_ Klong Toey Community Lantern

Todas desde: <https://divisare.com/projects/193404-tyin-tegnestue-architects-pasi-aalto-klong-toey-community-lantern>.

La foto del estado actual: https://issuu.com/westyorkshiresocietyofarchitects/docs/2013_anotherway_by_jen_cogley

Primer detalle pabellón: <https://www.archdaily.com/212214/klong-toey-community-lantern-tyin-tegnestue-architects/>

Casas Soe Kier: <http://www.tyinarchitects.com/>

Biblioteca Safe Haven: <http://www.tyinarchitects.com/>

Varadero en Aure: <https://divisare.com/projects/194208-tyin-tegnestue-architects-pasi-aalto-boathouse>

_ Micro Yuan'er en Pekín

Primera imagen: <http://www.standardarchitecture.cn/v2news/7299;>

Vista de conjunto: https://divisare.com/projects/327977-zao-standardarchitecture-micro-yuaner-cha-er-hutong-8-courtyard_childrens-library.

Otras imágenes del patio: <http://www.standardarchitecture.cn/v2news/7299;>

Patio con niños: https://divisare.com/projects/327977-zao-standardarchitecture-micro-yuaner-cha-er-hutong-8-courtyard_childrens-library.

Dibujos: https://divisare.com/projects/327977-zao-standardarchitecture-micro-yuaner-cha-er-hutong-8-courtyard_childrens-library.

Exterior microbiblioteca: <http://www.standardarchitecture.cn/v2news/7299;>

Interior microbiblioteca: https://divisare.com/projects/327977-zao-standardarchitecture-micro-yuaner-cha-er-hutong-8-courtyard_childrens-library.

Interior con niños: <http://www.standardarchitecture.cn/v2news/7299>

Microhutong: <https://divisare.com/projects/329410-zao-standardarchitecture-micro-hutong-beijing>

Patio en Baitasi: http://www.designboom.com/wp-content/uploads/2016/10/baitasi-remade_the-global-school_co-living-courtyard-by-zhang-ke-designboom-01-818x545.jpg.

_Home for All

Croquis Home for all en Rikuzentakata: <http://www.designboom.com/wp-content/uploads/2013/01/new.jpg>;

Pabellón en Rikuzentakata: <http://iwan.com/projects/home-for-all-rikuzentakata-toyo-ito/>;

Home for all al centro de la Miyato: <http://www.home-for-all.org/soma-city-1-4/>;

Home for all en la playa de Miyato: <http://www.home-for-all.org/soma-city-1-79/>;

Home for all en Heita, imágenes: <http://www.home-for-all.org/heita/> ;

Home for all en Heita, axonometría: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/06/c0/00/06c0004b50533848617579ecd82216de.jpg>;

Home for all en Miyagino-ku: <http://www.home-for-all.org/soma-city-1-3/>

Agradecimientos:

A Milla, por haberme dirigido a lo largo de todos estos años con precisión, paciencia y sobre todo cariño. A los amigos que conmigo han compartido el día a día de la tesis, una cotidianidad algo rara hecha de libros, cafés y páginas blancas que se resisten a ser rellenadas: Beatriz, Andrea, Jaime, Flavio, María, Eugenia, Narges, Vanessa, Daniel, Alberto, Anthea, Ana, Maitte, Fari Shid, Sepideh, Melika, Alireza, Julian, Mauricio, Diego, Esther. A los compañeros del Matha: a Antonio, Flor, Luca y Carmen por todas las tardes que compartimos, a José Manuel por todas las conversaciones sobre fútbol y arquitectura, a Barbara y Manuel por su amistad y cercanía en todas las fases de la tesis, y por supuesto a Rodrigo y Leila, a Jesus, Oscar, Ángel, Laura, Luis, Rosario, Yiki, Laura Fang, Álvaro. A Juan, Carmen, Álvaro, Pablo y a todos los amigos filólogos, mi pandilla española. A Federica, Giada, Stefania y Daniela, mi rincón de Sicilia en Madrid. A Marcello, que amaba la arquitectura; a Guillermo, que la explicaba como pocos; a Tanino, que me ha enseñado a aprender; a Peppe, alma gentil. A mi familia.

Ha sido un largo viaje. Gracias por acompañar y hacerlo tan agradable.