

Revista digital científica sobre investigación en Arquitectura y Humanidades | *Online Scientific Journal about Research in Architecture and Humanities*

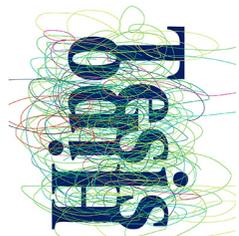
Publicación anual | *Annual Publication*
Madrid, diciembre 2018 | *December 2018*
Título | *Title*

HipoTesis Serie Numerada | *HipoTesis Numbered Issues*
Número Hipo 6 “La función de la función” |
Issue Hipo 6 “The Function of Function”
e-ISSN: 2340-5147

Contacto Editorial | *Editorial Office*

Revista “HipoTesis”
Lugar de edición | *Edited in:* Madrid
Plataforma HipoTesis | *HipoTesis Platform*
www.hipo-tesis.eu
hipo@hipo-tesis.eu

La Serie Numerada de la revista HipoTesis está registrada como revista científica en el directorio Latindex, Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. | *HipoTesis Numbered Issues is indexed as a scientific journal at Latindex, Information System for Scientific Journals in Latin America, Caribe, Spain and Portugal.*



**Serie Numerada
*Numbered Issues***

**Esta
publicación
posee el sello
“I”**



Hipo-Tesis Serie Numerada; Hipo 6 “Presentes Futuribles, Futuros Presentables” se publica bajo licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).

Los permisos de las imágenes utilizadas en este número han sido obtenidos por los propios autores de los artículos. La imagen de portada es propiedad de los editores de la revista | *The rights of the images shown here have been granted to us by the authors. Artwork on the cover belongs to the editors of the magazine*

Directores-Editores HipoTesis Serie Numerada | *Directors-Editors HipoTesis Numbered Issues*

Francisco A. García Triviño, Fernando Nieto Fernández y Katerina Psegiannaki

Director invitado | *Guest Director*

Fernando Quesada López

Comité Científico | *Advisory Board*

Manuel Gausa Navarro. Profesor Titular de Proyectos y Composición en el Departamento di Progettazione e Costruzione Dell’Architettura (DIPARC). Facoltà di Architettura. Università degli Studi di Genova (UDS)

Juan Herreros Guerra. Catedrático en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Xavier Monteys Roig. Catedrático en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (PA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB). Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)

Federico Soriano Peláez. Catedrático en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Consejo Editorial | *Editorial Board*

Jacobo García-Germán Vázquez. Profesor Asociado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Juliana Torres de Miranda. Profesora Adjunta en el Departamento de Proyectos (PRJ). Escola de Arquitetura. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Pedro Urzáiz González. Profesor Contratado Doctor en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Cubierta | *Cover*

Francisco A. García Triviño

Índice | *Index*

Títulos | *Titles*

Presentación | *Introduction*

"Los muertos que vos matáis gozan de buena salud". Crítica a la crítica posmoderna al funcionalismo | *"The Dead That You Kill Enjoy Good Health". Critique of the Postmodern Criticism of Functionalism* | Recepción: 16-10-2018, Aceptación: 22-12-2018

La función doble. Dispositivos desdoblados en la obra de Alejandro de la Sota | *The Double Function. Unfolded Devices in the Work of Alejandro de la Sota* | Recepción: 16-10-2018, Aceptación: 22-12-2018

Del '8/8/8' al '24-7': el sistema temporal de la modernidad y el colapso de las funciones a través de Mondrian, Pollock y el iPhoneX | *From '8/8/8' to '24-7': Modernity's Temporal System and the Collapse of Functions through Mondrian, Pollock and iPhoneX* | Recepción: 16-10-2018, Aceptación: 22-12-2018

El taller del artista como entorno performativo de la obra | *The Artist's Workshop Like a Performative Environment of the Artwork* | Recepción: 16-10-2018, Aceptación: 22-12-2018

La función en los sistemas compactos de orden relacional. Cualificación espacial para una cierta flexibilidad | *The Function of Compactness. Spatial Qualification for a Kind of Flexibility* | Recepción: 16-10-2018, Aceptación: 22-12-2018

Funcionalismo y delito. Supervivencia fragmentada del funcionalismo moderno en la arquitectura contemporánea | *Functionalism and Crime. Fragmented Survival of Modern Functionalism in Contemporary Architecture* | Recepción: 16-10-2018, Aceptación: 22-12-2018

Del espaciar del espacio al mediar del medio. De lo funcional hacia lo performativo | *From Spacing of Space to Mediating of Medium. From the Functional to the Performative* | Recepción: 16-10-2018, Aceptación: 22-12-2018

Autores | *Authors*

Páginas | *Pages*

HipoTesis

p. 4

Rosana Rubio Hernández

pp. 7-28

Miguel Ángel Díaz Camacho

pp. 29-46

Borja Ganzábal Cuenca

pp. 47-59

Ruth Pérez Jiménez

pp. 60-74

Marta Toral Guinea

pp. 75-88

Adelaida González Llavona

pp. 89-100

María Verónica Machado Penso

pp. 101-122

Presentación | *Introduction*

La función de la función

El funcionalismo en arquitectura obedece a un largo proceso histórico de formación de una ideología que tiene orígenes clásicos en la filosofía griega. Desde su enunciación original hasta que el término función se convirtió en sinónimo de uso o actividad, su significado fue extraordinariamente variable y debatido con una cierta continuidad, hasta quedar más o menos configurado en los discursos de la arquitectura moderna alrededor de 1926, con la publicación de su más precisa formulación hasta la fecha de manos de Adolf Behne en su libro de 1923 *Der moderne Zweckbau*. Desde entonces ha seguido siendo objeto de revisiones críticas, pero no de nuevas formulaciones, hasta el punto de tener el dudoso privilegio de ser uno de los términos característicos de la arquitectura moderna más desprestigiados en el vocabulario contemporáneo.

En la actualidad, pocos términos tan característicos de la arquitectura están tan en desprestigio como el término función. Este número de HipoTesis Serie Numerada pretende analizar los motivos de tal desprestigio, así como estudiar y exponer las mutaciones que el término ha ido experimentando en los debates a lo largo de la modernidad hasta la actualidad.

El término función, como sinónimo del uso social que los usuarios hacen de los edificios, es relativamente reciente. Se corresponde con las primeras críticas a la industrialización, efectuadas en la segunda mitad del siglo XIX, y con las propuestas de reforma social realizadas desde el ámbito de la arquitectura, en la creencia de que la arquitectura podría intervenir en la mejora de las condiciones de vida de las personas tanto a nivel físico y objetivo, como a nivel psicológico y subjetivo. Entre ambos planos mediaba

una ética que estaría encarnada en la función del edificio, cuya forma debía poder leerse claramente como la expresión de tal función. Es decir, que se deslizó el plano ético-social en la arquitectura, quedando incorporado a su función hasta el punto de encarnarla por encima de cualquier otra consideración. Hasta entonces, la función en arquitectura carecía por completo de ese plano ético, y era medida en otros términos, principalmente en términos estéticos o en términos técnico-materiales.

La identificación entre funcionalismo y determinismo apareció, de modo cada vez más sistemático, a partir de las críticas vertidas contra la arquitectura moderna tras la Segunda Guerra Mundial, y continuó hasta finales del siglo XX e incluso la actualidad. Uno de los fenómenos más significativos de una posible continuidad soterrada del funcionalismo en sus críticos es la emergencia del término *environment*, que procede de la biología, pero que muy pronto saltó a las ciencias sociales. Su uso en la arquitectura es difícil de seguir a lo largo de la historia de la modernidad, pero su preponderancia en gran parte de los discursos contemporáneos desde la década de 1950 es incuestionable, y coincide históricamente con la crítica contra el funcionalismo. La puesta en relación de la arquitectura con el *environment* implica una analogía biológica funcional muy similar a la que manejó la arquitectura moderna para referirse al medio social y político, pero el gran cambio fue que esa relación ya no era de tipo evolutivo, como planteaba la ciencia moderna. Con este desplazamiento de términos se operaba un cambio profundo en esa relación, que ahora establece al menos tres posturas posibles más allá del determinismo: la adaptativa, la resiliente y la resistente. En esta nueva terminología no parece haber lugar para el término función, que habría sido desplazado por el nuevo término de *performance*.

Al dar a la arquitectura una cualidad performativa se la vitaliza, se le confiere un cierto vitalismo, una capacidad de agencia, de respuesta y de

enunciación. Este desplazamiento fue ya anunciado por Adolf Behne, que estructuró su libro en tres capítulos: de la fachada al edificio; del edificio al espacio conformado; y del espacio conformado a la realidad configurada. Al hacerlo, Behne aumentaba considerablemente el espectro de la capacidad de respuesta de la arquitectura en sus relaciones con el entorno y con ello, la capacidad de agencia y performatividad de la arquitectura.

Con las nuevas terminologías contemporáneas vinculadas a la performatividad aparecen tres nuevas ecuaciones que guardan cierta relación con el sistema terminológico moderno, que son las que queremos investigar aquí en su posible relación con la idea moderna de función manejada por Behne:

Si el *environment* es entendido como el entorno biológico, vivo y energético de la arquitectura por encima de cualquier otra acepción, su performatividad se medirá en términos de adaptabilidad y de compromiso directo y material en el empleo de recursos, así como en sus efectos sobre tal *environment*.

Si el *environment* se entiende como un entorno de producción material, física y técnica, una arquitectura performativa será aquella que racionaliza sus procesos y sus elementos al máximo.

Si el *environment* se entiende como un entorno cultural, político y económico, es decir como un régimen ideológico, la arquitectura responderá en términos similares, haciendo uso extensivo de sus capacidades formales, simbólicas y expresivas, como *performance* bio-política.

The Function of Function

Functionalism in architecture obeys a long historical process of ideology formation, classically rooted in Greek philosophy. From the original term until it became associated with use or activity, its meaning has been extraordinarily variable and debated with a certain continuity, until it was more or less configured in the discourses of modern architecture around 1926, with the publication of its most precise formulation to date, Adolf Behne's book Der moderne Zweckbau in 1923. Since then, it has remained the subject of critical reviews, not of new formulations, to the point of having the dubious privilege of being one of the most discredited terms characterising modern architecture in the contemporary vocabulary.

At present, few terms so characteristic of architecture are as disparaging as the term 'function'. This issue of HipoTesis Numbered Issues aims at analysing the reasons for such loss of prestige, as well as studying and exposing the term mutations experienced in the debates throughout modernity up to the present.

The term 'function' as a synonym for the social utilisation that users make of buildings is relatively recent. It corresponds to the first criticisms of industrialization made in the second half of the nineteenth century, and with the proposals for social reform made from the field of architecture, in the belief that architecture could intervene in the improvement of the living conditions of people both physically and objectively, as well as psychologically and subjectively. There was an ethic embodied between both levels lying in the function of buildings, whose form should be clearly read as the expression of such function. That is, that the ethical-social level in architecture slid to be incorporated into its function to the point of incarnating it above any other consideration. Until then, that ethical level was completely missing in architectural function, being measured in other terms, mainly aesthetic, technical or material.

The correspondence between functionalism and determinism appeared in an increasingly systematic way based on the criticisms against modern architecture after the Second World War, and continued until the end of the 20th century and even today. One of the most significant phenomena of a possible underground continuity of functionalism in its critics is the emergence of the term 'environment', which came from biology but promptly jumped into the social sciences. Its use in architecture becomes difficult to follow throughout the history of modernity, but its preponderance in large part of contemporary discourses since the 1950s is unquestionable, and coincides historically with the criticism against functionalism. The relationship between architecture and environment implies a functional biological analogy very similar to the one used by modern architecture to refer to the social and political environment. But the major change was that this relationship was no longer evolutionary as raised by the modern science. With this displacement of terms there was a profound change in that relationship, which now establishes at least three possible positions beyond determinism: adaptive, resilient and resistant. In this new terminology the term 'function' does not seem to have a place, but it would have been displaced by the new term 'performance'.

By giving architecture a performative quality it becomes vitalized, it gets a certain vitalism, a capacity for diligence, response and enunciation. This displacement was already announced by Adolf Behne, who structured his book into three chapters: from the facade to the building, from the building to the conformed space, and from the conformed space to the configured reality. In doing so, Behne significantly increased the spectrum of the responsiveness of architecture in its relations with the environment and its capacity of diligence and performativity.

With the new contemporary terminologies linked to performativity, three new equations bearing some relation to the modern terminological system appear.

Those equations are the ones we want to investigate here in their possible relation with the modern idea of function handled by Behne:

If environment is understood as a biological, living and energetic environment of architecture above any other meaning, its performativity will be measured in terms of adaptability and direct material commitment in the use of resources, as well as its effects on such environment.

If environment is understood as an environment of material, physical and technical production, a performative architecture will be the one that rationalises its processes and elements to the extent possible.

If environment is understood as a cultural, political and economic environment, namely an ideological regime, architecture will respond in similar terms, making extensive use of its formal, symbolic and expressive capacities as a bio-political performance.

“Los muertos que vos matáis gozan de buena salud”. Crítica a la crítica posmoderna al funcionalismo

“The Dead That You Kill Enjoy Good Health”. Critique of the Postmodern Criticism of Functionalism

Rosana Rubio Hernández: rrubio@ucjc.edu

Universidad Camilo José Cela. Facultad de Tecnología y Ciencia

Breve biografía

Arquitecta por la ETSAM, UPM (1999), Doctora Internacional por la misma Universidad (2016), con la tesis “El vidrio y sus máscaras. El sueño de la arquitectura de cristal”, por la que recibe el Premio Extraordinario de la UPM 2015-16, y *Master in Advanced Architectural Design and Research* por la GSAPP, *Columbia University* (2008). Actualmente Profesora Asociada y Secretaria Académica en la FTC, UCJC. Con anterioridad, docente en varias escuelas de arquitectura nacionales, incluida la ETSAM (2004-05), e internacionales, *University of Virginia School of Architecture* (2008-10) y *School of Architecture University of Liverpool* (2010-13). Becaria de la Fundación Rafael Escolá (2002-04) y de la Fundación la Caixa (2006-08), desde 2002 investiga en el área de la teoría y crítica del proyecto de arquitectura y paisaje. Publica en revistas especializadas, habiendo sido responsable de las exposiciones asociadas a *The Columbia University Conferences on Architecture, Engineering and Building Materials* (2007-11).

Resumen

La cultura funcionalista moderna es deudora de la dialéctica función-forma, enraizada en el pensamiento occidental, desde sus orígenes clásicos hasta nuestros días. El artículo analiza las razones de la crisis de esta tradición en la arquitectura, desde los años treinta del pasado siglo y especialmente a partir del posmodernismo; momento en el que una parte del *establishment* académico, alerta de la necesidad de un nuevo discurso que permita el “avance” de la arquitectura. Las reflexiones de 1965 de Th. W. Adorno sobre el funcionalismo, se toman como piedra angular desde la que no solo revisar y criticar aquel momento histórico, sino también algunos aspectos de la situación actual. A partir del pensamiento de Adorno, podemos concluir que el discurso de lo funcional, actualmente, podría “gozar de buena salud” siempre y cuando actuáramos desde lo que él entiende que es la “autonomía” de la arquitectura.

Palabras clave

Funcionalismo, posmodernismo, P. Eisenman, Th. W. Adorno, autonomía.

Abstract

Modern functionalist culture is indebted to the dialectic function-form, rooted in Western thought, from its classical origins to our days. The article analyses the reasons for the crisis of this tradition in architecture, beginning in the 1930s and especially departing from Postmodernism; when part of the academic establishment, alerts about the necessity of a new discourse that would allow the “advance” of architecture. 1965 Th. W. Adorno’s reflections on functionalism are taken as the cornerstone, not only to review and criticize that historical moment, but also some aspects of our current situation. From Adorno’s thought we can conclude that the functional discourse could “enjoy good health” if we act in accordance with what he understands as the “autonomy” in architecture.

Keywords

Functionalism, postmodernism, P. Eisenman, Th. W. Adorno, autonomy.

Introducción

El año 1995, el filósofo Gustavo Bueno, fue invitado por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, para impartir una conferencia en el acto de investidura de nuevos Doctores y entrega de Premios Extraordinarios de Doctorado. El tema propuesto por la universidad para esa disertación era *La función actual de la ciencia*.

El profesor Bueno (como podía esperarse de él a poco que se conozca su trayectoria), comenzó desmontando el enunciado de la conferencia, palabra por palabra, analizando el significado de cada una de ellas, en sí mismas y en relación con las que la acompañan, para pasar a continuación a formular una serie de objeciones a dicho enunciado. Finalmente, cuando parece que no ha dejado títere con cabeza, procede a “resituarse” (es la palabra que utiliza), el sentido del enunciado inicial, para aclarar que en realidad,

[...] no cabe hablar de una función («la función de la ciencia») sino de las múltiples funciones que la ciencia desempeña. [...] Unas veces son funciones económicas, otras son funciones políticas; unas veces son funciones gremiales, otras veces son funciones auxiliares respecto de otras disciplinas científicas o no científicas. (Bueno, 1995)

No es la intención de este artículo analizar el texto completo de la conferencia, pero su lectura nos ha sugerido alguna reflexión respecto a las cuestiones planteadas en este número de *Hipo Tesis* acerca de “la función de la función” en arquitectura.

Si hablamos de arquitectura ¿cuáles son sus funciones? ¿Cabría también referirse a funciones económicas, a funciones políticas, a funciones

gremiales, a funciones auxiliares de otras disciplinas o incluso a funciones estéticas? ¿Y a funciones publicitarias?

La palabra función viene del latín *functio* y esta del verbo *fungi*, que significa desempeñar o cumplir la tarea propia de una determinada actividad.

Decía Max Bill en la conferencia que, con el título *La belleza a partir de la función y como función*, pronunció en 1948 en la reunión del *Werkbund* suizo:

[...] ¿Qué es pues la función? Es la posibilidad de utilizar el objeto de manera que satisfaga completamente las necesidades para las cuales ha sido creado. (BILL 1973, 53)

A primera vista, no cabe mayor claridad... y, sin embargo, no todo es tan sencillo: solo con leer la segunda parte de la frase de Bill, comienzan las posibles dudas, porque ¿cuáles son esas necesidades para las que se crea un objeto (o una arquitectura) y cómo se satisfacen esas necesidades, y qué o quién las dicta?

Si además nos fijamos en el título de la conferencia de Bill, vemos que aparece el término función asociado a la belleza. Para él, de la función emana belleza y además la belleza es una función del arte, del diseño, de la arquitectura. ¿Quedan pues vinculadas la ética y la estética en torno a lo funcional?

Por otra parte, en el siglo xx, en el campo de la teoría arquitectónica, la palabra función y lo funcional, se han visto acompañadas por otra palabra que deriva de añadir a esta última el sufijo “ismo”, palabra que como explicaría el mismo Bill en 1979:

[...] data de una época en que todo “ismo” servía de emblema a prácticamente cualquier movimiento de vanguardia para subrayar su condición progresista. (Bill 2004, 272)

Comenta en el mismo artículo, que este calificativo de “funcionalismo” ha sido utilizado en sentido peyorativo, precisamente por una equívoca interpretación (quizá malintencionada) de sus implicaciones estéticas por parte de algunas facciones del *establishment* académico. ¿Procede el descrédito de la función en arquitectura de este conflicto? ¿Quién “mató” a la función?

Desprendámonos pues del “ismo” y hablemos de “lo funcional” que, como apunta el historiador Edward Robert de Zurco en su exhaustivo libro *Origins of Functionalist Theory*, no es el producto de un momento cultural (el Movimiento Moderno o Estilo Internacional), como sí lo es el “funcionalismo”. La funcionalidad (lo funcional), como criterio de “conveniencia” y su relación dialéctica con la forma arquitectónica, tiene una larga tradición y es un término tan abierto que ha estado asociado a lo largo de la historia a valores muy diversos que pueden categorizarse en torno a tres analogías recurrentes: la analogía ética, con valores relacionados con la moralidad y el valor social; la analogía orgánica, con valores de relación con las leyes de la naturaleza, y la analogía mecánica, asociada a valores derivados de la técnica, como la eficiencia o la optimización (de Zurco 1957).

A la luz de esta tradición, al margen del descrédito asumido por el “funcionalismo”, y teniendo en cuenta los cambios habidos en las circunstancias socioeconómicas actuales, que intentan imponer su dictado sobre cuál es la función de la arquitectura en sus aspectos tanto éticos como estéticos, ¿cabría pensar que la función “goza de buena salud” en la producción y en la crítica arquitectónica actuales? O, en caso

contrario, ¿qué alternativas se nos presentan?, ¿existe alguna base teórica sobre la que podamos fundamentar nuestra argumentación?

Trataremos aclarar las cuestiones enunciadas en esta introducción, a lo largo del artículo.

Algunas claves históricas sobre la dialéctica función - forma. Ética y estética de lo funcional

Habríamos de remontarnos muy atrás en el tiempo para trazar la historia de la dialéctica entre función y forma en la práctica y la teoría arquitectónicas, y de la ética y estética de lo “funcional” derivadas de esa dialéctica.

Resumidamente, diríamos que comienza con la Eudaimonía griega, continúa con la elaboración de su legado por la teología medieval, y pasa después por el humanismo renacentista y por la ciencia y el escepticismo barrocos; ideas que evolucionan más recientemente (a partir de la Revolución Industrial) en el seno del racionalismo, del idealismo y del utilitarismo del XVIII, y a partir de la visión romántica del arte y de la naturaleza, y del transcendentalismo del XIX. Estas ideas también se transforman a la luz de la literatura de los protagonistas de la Arquitectura Parlante, e incluso con la literatura de lo pintoresco, y son especialmente influidas por la moderna ciencia de la biología (de Zurco 1957).

Escapa a los objetivos de este artículo esa narración, pero lo que nos interesa de esta historia es cómo se destila a lo largo de tantos siglos, desembocando en el funcionalismo moderno, en el contexto de un desarrollo científico-técnico sin precedentes y de conflictos socio-

políticos y económicos también inéditos, algunos de los cuales condujeron, precisamente, a la puesta en cuestión del mismo.

Históricamente, en la relación entre forma y función, unas veces se ha puesto el énfasis en los valores utilitarios, económicos o de practicidad de uso. Remontándonos a los orígenes, Jenofonte, en el siglo IV a. C. nos da una hermosa definición de lo que podíamos entender que es la funcionalidad en arquitectura, en donde la forma surge de la atención a criterios utilitarios, de orden y de practicidad. Se trata de *Económico*, un diálogo socrático sobre la economía doméstica en el que Cristóbulo describe a Sócrates una casa en la que “los aposentos están contruidos mirando a un fin”.

[...] Decidí primero enseñarle la capacidad de la casa. Desde luego, no está adornada con colgaduras, Sócrates, sino que los aposentos están contruidos mirando a un fin: el de ser recipientes lo más apropiados posible para lo que van a contener. Tanto es así que ellos mismos piden lo que conviene disponer en cada uno. El dormitorio, en efecto, enclavado en lugar seguro, recaba las mantas y los enseres más preciados; los cuartos secos de la casa, el grano; los frescos, el vino; los luminosos, las faenas y los enseres que necesitan luz. Después le enseñé los cuartos de estar muy engalanados, frescos en verano y soleados en invierno. Y le mostré que toda la casa se abre de par en par al mediodía, de modo que salta a la vista que en invierno la baña el sol, en verano la sombra. (Jenofonte 1967, 350)

Además, algunas de las especulaciones más profundas sobre la relación entre lo bello y lo útil se vienen formulando desde la antigüedad. Vitrubio, tres siglos después de Jenofonte, acuña su *firmitas, utilitas, venustas*, en la

que la *venustas* (hermosura, euritmia, belleza), es un requerimiento necesario de la construcción (Vitrubio no habla de forma).

[...] Estos edificios deben construirse con atención a la firmeza, comodidad y hermosura. Serán firmes quando se profundizaren las zanjas hasta hallar terreno sólido y quando se eligieren con atención y sin escasez los materiales de toda especie. La utilidad se conseguirá con la oportuna situación de las partes, de modo que no haya impedimento en el uso [...] Y la hermosura, quando el aspecto de la obra fuese agradable y de buen gusto. (Vitrubio 1985, 14)

Esta tríada, que sus exégetas y traductores convirtieron en un eslogan asertivo, pasó a ser posteriormente piedra angular del discurso funcionalista.

Por último, en otras ocasiones se han señalado cuestiones morales, éticas y sociales asociadas a la dialéctica forma-función: en el siglo I, en una de sus epístolas, Séneca aprovecha una descripción de la austeridad arquitectónica de los baños de la Villa de Escipión, para hacer una comparación, basada en criterios morales, entre la sociedad estoica de la República y la de su tiempo, decadente, amoral y antiética, en la que los baños son espacios lujosos logrados a base de materiales, que servían como revestimiento y cerramiento.

[6] Se considera uno pobre y despreciable si las paredes no resplandecen con grandes y valiosos espejos redondos, si a los mármoles de Alejandría no los abrillantan las incrustaciones numídicas, ni los cubre por todas partes un barnizado laborioso y matizado imitando la pintura; si a la bóveda no la reviste el vidrio; si el mármol de Tasos, otrora curiosidad rara en algún templo, no

rodea nuestras piscinas, donde sumergimos el cuerpo macerado por la abundante transpiración; si no son de plata los grifos que vierten el agua. [7] Y hasta ahora me refiero a las cañerías de la plebe; ¿qué decir si nos referimos a los baños de los libertos? ¡Cuántas estatuas, cuántas columnas que no sostienen objeto alguno, sino colocadas como ornamentación, por el prurito de gastar! ¡Qué cantidad de agua que se precipita ruidosa a modo de cascada! Hemos llegado a tal refinamiento que no queremos caminar sino sobre piedras preciosas. [8] En esta sala de baños de Escipión, más que ventanas, hay pequeñísimas hendiduras abiertas en el muro de piedra a fin de recibir la luz sin peligro para la fortificación; mas ahora llaman escondrijos de cucarachas a los baños que no están preparados para recibir el sol toda la jornada a través de amplísimos ventanales, si uno no puede lavarse y broncearse a un tiempo, si desde la bañera no puede contemplar los campos y el mar. [11] ¡De cuán gran tosquedad no acusan ahora algunos a Escipión, porque no había dado entrada a la luz del día en su caldario a través de amplias vidrieras, porque no se tostaba con la abundancia del sol [...]!. (Séneca 2008, 70-72)

Hemos de suponer que tanto los baños de la República, como los del Imperio, cumplían su función desde un punto de vista utilitario, lo que no quita valor al reproche moral de Séneca, sobre algunos elementos “superfluos” incorporados en los segundos.

Como decimos, esta cultura es heredada por el funcionalismo moderno, de cuyo discurso recogemos aquí algunas citas, que evidencian la continuidad de la discusión y su evolución en el contexto de la modernidad.

Mies, en su artículo “*Bauen*”, que acompaña a los proyectos de los rascacielos para la Friedrichstrasse, dice:

La forma por sí misma no existe. Rechazamos reconocer problemas de forma; solo problemas de construcción. La forma no es el objetivo de nuestro trabajo, sino solo el resultado. Rechazamos toda especulación estética, toda doctrina y todo formalismo. No voy contra la forma, sino contra la forma en sí misma. Espero que comprendan que la arquitectura no tiene nada que ver con la invención de las formas. No quiero que mis edificios aparenten una arquitectura. Prefiero que no haya arquitectura¹. (Mies van der Rohe 1995, 366,67)

A principios de los años 50, Max Bill, invitado por el gobierno brasileño para visitar aquel país, acabó una conferencia con las siguientes palabras:

- 1 – La arquitectura debe ser, ante todo, modesta y clara.
- 2 – La arquitectura es un arte, en tanto todos sus elementos (función, construcción, forma) están en perfecta armonía.
- 3 – La arquitectura es un arte social, y, como tal, debe estar al servicio del hombre. (Bill 1973, 57)

En esta ocasión, la función (*utilitas*) viene acompañada no solo por la construcción (*firmitas*) sino también por la forma: es decir, volvemos a la

¹ Temas estos que enlazan con la triada vitrubiana y también con la teoría aristotélica de la materia (de qué está hecha una cosa) y la forma (qué es lo que hace que algo sea lo que es), según la cual ambas no pueden existir por separado. Mies toma estas ideas de Tomás de Aquino (que a su vez lo toma de Aristóteles), a quién, como él mismo cuenta, leyó desde los años veinte (Schulze 1986, 96).

tríada vitrubiana, a la que también se refiere Mies, aunque Bill introduce ahora una condición: la función, la construcción y la forma, deben estar en perfecta armonía (entendemos que para lograr la *venustas*).

El *form ever follows function* que Louis Sullivan lanzó a finales del XIX, resuena en el texto de Mies; un aserto que emprendió una meteórica ascensión en el vocabulario de los arquitectos, tanto para defenderlo como para atacarlo². Acabamos de ver, por ejemplo, cómo para Bill es irrelevante el orden en que se coloquen ambos términos: la belleza surge de la armonía entre ellos.

Como veíamos en la introducción, para Bill la belleza ha de ser una función más, con igual importancia que el resto de las funciones que ha de cumplir un objeto. Un año después de la conferencia que comentábamos, en 1949, inaugura la exposición *Die Gute Form (La buena forma)*, en la que se muestran ejemplos prácticos que explican su propuesta teórica. El éxito de esta exposición dio lugar a un concurso, con el mismo título, que se celebró entre los años 1952 y 1969. En su libro de 1952, *FORM, a Balance Sheet of Mid-Twentieth-Century Trends in Design*, expone que la forma es la suma de todas las funciones en unidad armónica, incluida la belleza como una función más. Bill (1952) cita a Hegel para explicar que la función del arte es la satisfacción de los más altos intereses del espíritu humano, teniendo que ver con lo verificable y racional, con el uso y la funcionalidad.

El gran ingeniero August Komendant, en su libro *18 Years with Architect Louis I. Kahn*, contaba sus largas discusiones con el arquitecto sobre esa

² En los años en que Mies escribe esos textos, la palabra forma adquiría para muchos tintes difíciles de asumir, en unos momentos de la historia en que los conflictos sociales empezaban a estrechar el margen moral que un arquitecto podía transgredir con sus caprichos.

perpetua duda de si fue antes el huevo o la gallina: o sea, si la forma seguía a la función o viceversa. Conversaciones en las que por supuesto nunca llegaban a un acuerdo. Evidentemente, para Kahn la forma nunca seguía a la función y por más que el bueno de August intentase convencerle de lo contrario, lo más que consiguió, en privado, es que Kahn reconociese que “En arquitectura, función suena mal, mientras que forma siempre es una palabra adecuada y tiene un gran atractivo para todo el mundo”, a lo que Komendant respondió “Sin vodka, Lou, no te entiendo”. (Komendant 2000, 230)

Podríamos seguir sumando ejemplos de esta discusión, en torno a la relación forma-función (y a sus consecuentes críticas éticas y estéticas), que puede llegar a resultar agotadora y hasta estéril como discurso, aunque no debió resultar un impedimento en la práctica, para los arquitectos que hemos mencionado. No obstante y a pesar de la evidencia de lo que tuvo de fructífero el discurso funcionalista moderno, este comenzaría a ponerse en duda prácticamente desde el momento mismo en que se le puso nombre, como ahora veremos.

La “muerte” del funcionalismo

En el año 1932 Henry Russell Hitchcock, Philip Johnson (historiador el primero y estudiante de arquitectura, además de Jefe del Departamento de Arquitectura del MoMA, el segundo), junto con Lewis Mumford, han recibido de Alfred Barr, director del MoMA, el encargo de montar una exposición, que llevará por título *Modern Architecture: International Exhibition*, y elaborar el catálogo de la misma. La exposición abrirá sus puertas el 10 de febrero de 1932. Poco después, en ese mismo año, se publica el libro de Hitchcock y Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, donde aparece la palabra “estilo”, que no figuraba

en la exposición y que dará mucho que hablar³. Pero esa es otra cuestión, que ahora no nos interesa.

En el capítulo III del libro, que lleva por título “Funcionalismo”, los autores resaltan que, aunque gran parte de los arquitectos representados en la obra (“funcionalistas anti-estéticos” los llaman), creen que la construcción es una ciencia y no un arte, en realidad, esos mismos arquitectos, a la hora de tomar algunas decisiones antes de completar los proyectos “[...] acatan los principios del estilo contemporáneo general. La cuestión de si lo admiten o no, es irrelevante”. (Hitchcock y Johnson 1984, 51). Suponemos que esos principios son los del “estilo” que ellos acaban de bautizar y que contaba para entonces con lo que debía de parecerles una larga vida: diez años⁴. La frase nos parece atrevida y poco solvente para dejar zanjado un tema tan complicado.

Por otro lado, resulta curioso comprobar, casi un siglo después de la publicación de ese libro, cómo, a pesar de las críticas que recibió desde muchos sectores desde el momento mismo de su edición, y de la posterior rectificación por parte de sus autores de algunas cuestiones expuestas en el mismo, los conceptos “funcionalismo” y “moderno” han permanecido unidos indisolublemente en la opinión colectiva, incluso fuera de los ámbitos académicos. Y además lo han hecho en forma peyorativa. Y sin embargo, cuesta creer que los usuarios de la arquitectura, en general, no aceptasen algunos de los postulados más razonables del funcionalismo. Pero si pensamos en el momento y en el país en que surge la polémica, nos daremos cuenta de que esta reserva hacia el funcionalismo, no es algo fortuito.

³ Véanse a este respecto, los comentarios de Peter Eisenman (1981, 11-27) sobre el título del libro.

⁴ Barr, Hitchcock y Johnson, habían nacido en 1902, 1903 y 1906, respectivamente.

Cuando en el libro se habla de los “funcionalistas anti-estéticos”, se nombra, como un caso extremo, a Hannes Meyer,⁵ comunista militante, que dirigía la Bauhaus desde 1928 y que dejará de hacerlo precisamente en 1932, cuando las circunstancias políticas de Alemania obligan a cerrar esa escuela⁶. En los Estados Unidos, el “funcionalismo anti-estético” (europeo para más señas y de ideología izquierdista en muchos casos), empezó a verse como un ataque a la “auténtica” forma de vida americana y al modelo de sociedad y de economía del país, en un momento en que aún era muy reciente el recuerdo de la Gran Depresión⁷.

Evidentemente el “anti-esteticismo” del “Estilo Internacional” no era la única razón para la actitud proteccionista americana (o al menos no se utilizaron esos argumentos abiertamente); el rechazo, surgió también envuelto en consideraciones reivindicativas de ciertas reinterpretaciones de arquitecturas regionalistas norteamericanas, que, como hemos de reconocer, a su manera, también eran “funcionales” y “modernas”⁸.

⁵ En el Prólogo que Peter Eisenman escribe para los Escritos de Philip Johnson, dice: “No es ningún accidente que Alfred Barr llamara a Hannes Meyer ‘funcionalista fanático’; con esto Barr quería simplemente decir que Meyer era un ‘marxista fanático’”. (Eisenman 1981, 15)

⁶ Dice Eisenman que “El término ‘internacional’ es ‘explosivo’ dentro del contexto de su uso como sinónimo de ‘marxista’”. (Eisenman 1981, 26)

⁷ A mediados de los años 40, con la Guerra Fría, surge en los Estados Unidos una caza de brujas que conducirá en 1950 al macartismo.

⁸ La eminente dimensión funcional de la arquitectura vernácula americana, surgida de la necesidad de unos colonos, inmigrantes europeos, que se enfrentan a la construcción de un país con sus propias manos, se ve acompañada desde el siglo XVIII en Norteamérica, por una sólida tradición de ideas sobre lo funcional en la arquitectura. Al principio se hicieron muy populares algunos libros importados de Europa, que enfatizaban la importancia de la adecuación de la forma a la función, y posteriormente surgieron una progenie de libros prácticos americanos, hermosamente ilustrados, entre los que destacan los de Asher Benjamin o los de George Biddle. Ya en el XIX no podemos olvidar las

Este estado de ánimo en el debate que agita revistas, exposiciones, libros y centros docentes, va a durar hasta finales de la década de los 40⁹. Para entonces muchos arquitectos europeos (algunos de ellos de la facción “funcionalista anti-estética”), se habían instalado en los Estados Unidos huyendo de la guerra, rebajando, si alguna vez lo tuvieron, su “dogmatismo”, ante la cariñosa acogida que les había dispensado el país, desde el que, además, las “sombras” europeas parecían muy lejanas¹⁰.

Esta discusión continúa languideciendo, utilizando los mismos argumentos durante una serie de años, pero en 1966 se publican dos libros que van a marcar la pauta de este debate académico en los siguientes años. Son estos libros *La arquitectura de la ciudad* de Aldo Rossi y *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de Robert Venturi. Con ellos el *establishment* de la crítica estaba anunciando la entrada en la era del “posmodernismo”.

Si bien es por todos sabido que este dictado del *establishment* de la crítica, tras la publicación de estos dos libros, va a impregnar, en todo el mundo, desde la enseñanza en las escuelas de arquitectura, hasta la práctica arquitectónica, ante el mensaje que transmite de “agotamiento” de la

aportaciones hechas a esta tradición americana por Jefferson, Emerson y Thoreau y por el escultor Horatio Greenough (de Zurco 1953, 199-231).

⁹ Todavía en 1948 se celebra en el MoMA un simposio con el título *What is Happening to Modern Architecture?*, en el que intervienen entre otros Alfred H. Barr, Jr., Henry R. Hitchcock, Walter Gropius, Marcel Breuer y Lewis Mumford. Es decir, algunos de los promotores de la exposición de 1932, junto con algunos de los arquitectos representados en ella.

¹⁰ En 1937, cuando Gropius está ya instalado en Massachusetts, escribe a Breuer, que aún está en Londres, animándole a emigrar a los Estados Unidos. En su carta podemos leer: ¡Esto es magnífico! [...] Mucho sol y el cielo azul romano. [...] Y finas casas de madera de estilo colonial pintadas de blanco, que te hechizarán tanto como a mí. Por su sencillez, funcionalidad y homogeneidad, están enteramente en nuestra línea. (Breuer 2003, 265)

modernidad, nos gustaría recordar solo algunos hitos de la arquitectura que se construyeron en esa década de los sesenta, al margen de ese dictado: 1960-Convento de La Tourette; 1961-La Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de Sao Paulo; 1963-Filarmónica de Berlín; 1964-Piscina Olímpica de Tokio; 1966-Iglesia de San Pedro en Klippan; 1968-Galería Nacional de Berlín; Ópera de Sídney (cuya construcción ocupa –y excede– toda la década). A la vista de estas obras nos preguntamos dónde veía el *establishment* el “agotamiento” del discurso funcionalista. (Fig. 1-8)

Sabemos que estas críticas estuvieron fundamentadas en el concepto de la “autonomía del arte”, concepto que, aunque antiguo¹¹, estaba siendo reavivado por Th. W. Adorno¹² y que, algunos arquitectos, como el propio Rossi y Venturi, comienzan a utilizar en esos años para dar soporte y justificación a su trabajo. En 1973, Rossi comisaría en la Trienal de Milán la exposición *Architettura razionale*, y en ella expresa con rotundidad que la arquitectura moderna no era más que un funcionalismo anticuado, que solo puede ser superado desde la autonomía de la pura disciplina arquitectónica, desde lo esencial que proporciona la historia. En 1975 Robert Venturi y Denise Scott Brown (1975,1, 2), en un artículo titulado “*Fuctionalism, yes, but*”, argumentan

¹¹ La importancia del concepto de “autonomía” en la historia de la filosofía radica en que tiende un vínculo entre la ética y la estética. Este concepto fue postulado por Kant, desplazándolo de la política a la filosofía, y resituado posteriormente por Hegel en el ámbito del arte. La cuestión de la “autonomía del arte” puede rastrearse, también con anterioridad a Adorno, en Schiller y Schelling.

¹² Th. W. Adorno, que a su vuelta a Europa en 1949, tras el exilio en Estados Unidos, dictó cursos Estética desde 1950 hasta 1968. Al morir en 1969, había dejado sin acabar de ordenar su gran obra *Teoría estética* que se publicaría precisamente en 1970 y había vuelto a poner en la palestra la cuestión de la autonomía del arte: de todo el arte, incluido el “funcional”, es decir, la arquitectura.

que la arquitectura funcionalista lo fue solo de una forma simbólica; “representó la función”, aduciendo la necesidad de indagar en lo esencial que proporciona la autonomía que otorga estructura profunda del lenguaje y de la semiótica.

En la vuelta a este debate tuvo mucho que ver la revista *Oppositions*. En el contexto del tema que nos ocupa, es especialmente significativo el artículo que Peter Eisenman publica en ella en 1976 con un título provocador: “*Post-functionalism*”.

Eisenman corrobora la idea de que se había entrado en la era del posmodernismo apuntada por sus colegas académicos, pero disiente de ellos en la manera en que realizan su análisis crítico y en las medidas que han de tomarse para “superar” la modernidad. Piensa que esa crítica se está haciendo desde la tradición humanista de los últimos 500 años, basada en un equilibrio dialéctico entre la función y la forma. Este equilibrio, según él, se había roto en los últimos 50 años, priorizando la función sobre la forma; discurso que estima insostenible, ya que considera que a partir de la Revolución Industrial, el hombre se ha desplazado del centro del mundo y ya no es un “agente originante” que dicta la función de la arquitectura. Llega con ello a la conclusión de que este funcionalismo es una fase tardía del humanismo y no una alternativa al mismo, y que por tanto no puede considerarse como una manifestación de la “sensibilidad moderna”: para él, por este motivo, la arquitectura no ha alcanzado la modernidad. Es entonces cuando anuncia la necesidad de una investigación teórica que supere este “atraso” (compara la arquitectura con otras artes que según él si han recogido esta “sensibilidad moderna”: por ejemplo, la obra de Joyce). Esta investigación pasa por transformar, según él, el equilibrio humanista entre forma y función por una relación dialéctica con la evolución de la forma en sí misma (Eisenman 1976, 1-4). Frente a la reflexión “la forma no es el

objetivo de nuestro trabajo, sino solo el resultado” miesiana, “la forma es el objetivo de mi trabajo” eisenmaniana¹³. No solo Eisenman sino también Hejduk, Stirling o Ghery, entre otros, parecen decir, como apunta Moneo (2005, 34) parafraseando a Arquímedes, “dadme una forma y construiré una arquitectura”.

Vemos así, cómo la crítica arquitectónica y muy especialmente la posmoderna, ha contribuido al descrédito de la función como argumento generador y consustancial de la arquitectura. Expondremos ahora otras razones, tampoco ajenas al discurso posmoderno, que actualmente están contribuyendo a la ampliación del campo de lo que se entiende por función en la arquitectura y que quizá habría que revisar y acotar en pro de conservar su “buena salud”.

La función de la publicidad en la arquitectura y el *Kitsch*

Hemos identificado dos temas claves a los que referirnos, entre otros posibles, como son la función publicitaria que desempeña la arquitectura en la actualidad y la consecuente aparición de la cultura sucedánea del *Kitsch*, derivados ambos de las circunstancias socio-económicas y culturales del tardo capitalismo.

Dentro de catorce años, o sea nada, se cumplirán cien de la publicación del libro de Hitchcock y Johnson; han pasado más de cincuenta años desde que hizo su aparición el posmodernismo arquitectónico y cuarenta y dos desde que Eisenman publicó su texto-manifiesto reivindicativo por una “verdadera modernidad” para la arquitectura. En este tiempo, han

¹³ La exploración teórica que plasma en los proyectos de casas realizados durante esos años y en su obra posterior, produce unos resultados que nos hace albergar serias dudas sobre su superación de ese “atraso” del que nos hablaba.

sucedido (y están sucediendo) una serie de acontecimientos históricos¹⁴, que han introducido nuevos parámetros de análisis de la arquitectura, puesto que esta, cada vez con mayor intensidad, se ve sometida a los dictados del mercado. ¿Habría que recordar que el aumento de la población mundial se está produciendo a un ritmo de unos 900 millones de personas cada diez años, y esto implica, al menos potencialmente, más construcción?; ¿No hace esto que la arquitectura sea un artículo de primera necesidad?; sabemos que no es solo eso y que la arquitectura se ha convertido en un bien de consumo más.

Ya en 1958 Hannah Arendt nos advertía:

[...] el tiempo de ocio del *animal laborans* siempre se gasta en el consumo, y cuanto más tiempo le queda libre, más ávidos y vehementes son sus apetitos. Que estos apetitos se hagan más adulterados, de modo que el consumo no quede restringido a los artículos de primera necesidad, sino que por el contrario se concentre principalmente en las cosas superfluas de la vida, no modifica el carácter de esta sociedad que contiene el grave peligro de que ningún objeto del mundo se libere del consumo y de la aniquilación a través de este. (Arendt 2017, 140)

El valor de la función utilitaria de la arquitectura esgrimida por la modernidad, se ha ido alterando progresivamente por los dictados del mercado y quizá este sea el camino de su “aniquilación”, como nos previene Arendt.

Al comienzo del artículo, de la mano del profesor Bueno, nos preguntábamos por las distintas funciones de la arquitectura. Nos surgía entonces la cuestión de la función de la publicidad en arquitectura, una función que indudablemente esta disciplina ha consentido en nuestros días.

Llegados a este punto de nuestra reflexión, podemos decir que esa “utilidad” no fue considerada, evidentemente, ni por Vitrubio, ni por Sullivan, ni por Mies y ni siquiera Max Bill la tuvo en cuenta hasta una época muy tardía de su vida; en 1988, reconoce, con tristeza, que:

La función ya no es la armonía de todas las funciones = FORMA; la función del diseño-ligero oscila, en cambio, entre la promoción de ventas y los golpes de efecto. (Bill 2011, 168)

Treinta años después de que Bill enunciara esto, seguimos estando de acuerdo con él en el efecto que tienen los mandatos del mercado en el diseño en general y en la arquitectura en particular.

Además, habría que puntualizar que el propio concepto de publicidad ha evolucionado (a lo largo de la historia, pocas cosas han demostrado mayor capacidad adaptativa que aquellas que se refieren al dinero): la publicidad tradicional pone el foco sobre un producto centrándose en las características objetivas y las ventajas del producto, pensando en un consumidor “racional”; estaríamos en este caso en el terreno de la función de la arquitectura entendida al modo “antiguo” (al modo moderno). Pero desde que Bernd H. Schmitt (1999), introdujo el concepto de *experientian marketing*, dando prioridad a las acciones y reacciones sensoriales, afectivas y cognitivas de unos consumidores que intentan hacer de la marca un estilo de vida o una identidad social, pueden verse las cosas de modo diferente. Según estos nuevos criterios, crear una estrategia basada

¹⁴ Por citar solo algunos: la segunda guerra mundial, la desaparición del bloque comunista, el surgimiento de China como potencia económica mundial, la globalización de los mercados o los movimientos migratorios masivos.

en la calidad, en la utilidad racional, hoy por hoy es un error porque todo el mundo da por supuesta una calidad mínima; esto es algo “superado”.

La calidad objetiva, las ventajas y características racionales, es decir, los criterios ensalzados por el funcionalismo clásico, no son suficientes para que un producto triunfe en el mercado del tardo capitalismo. No hace falta extenderse en explicaciones sobre el alcance que este punto de vista del *experientian marketing* está teniendo en la arquitectura, y también en el urbanismo recientes (el *city branding* es una disciplina socialmente reconocida y en auge): nos basta mirar alrededor y comprobar los resultados de esos “productos arquitectónicos” entendidos como espectáculo excitante y los estudios de arquitectura como “marcas registradas”.

Al tiempo que hacemos esta consideración de índole ética, habría que hacer otra de índole estética relacionada con ella. Como explicó Clement Greenberg, de manera meridiana y profética, en su ensayo de 1939, *Vanguardia y kitsch*, la urbanización de las masas y el alfabetismo universal trajeron, a partir de la Revolución Industrial, la aparición de la cultura sucedánea del *kitsch*,

[...] destinada a aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos de distracciones que solo algún tipo de cultura puede proporcionar. El *kitsch*, que utiliza como materia prima simulacros academicistas y degradados de la verdadera cultura, acoge y cultiva esa insensibilidad. Ahí está la fuente de sus ganancias. (Greenberg 2002, 22)

Creemos que esto es un hecho que se ha consolidado y que la arquitectura no ha sido insensible a la producción de este sucedáneo de la cultura, a ese “diseño-ligero” al que se refería Bill. Nos preguntamos si el

posmodernismo no le ha hecho el juego a esta tendencia desde sus planteamientos fundamentados en la crítica al funcionalismo. Hemos encontrado algo de luz para responder esta pregunta releendo a T. W. Adorno, en concreto su artículo de 1965, “El funcionalismo hoy”.



Fig. 1: Convento de La Tourette, Le Corbusier, 1960.



Fig. 2: FAU, Vilanova Artigas, 1961.



Fig. 3: Filarmónica de Berlín, Hans Scharoun, 1963.

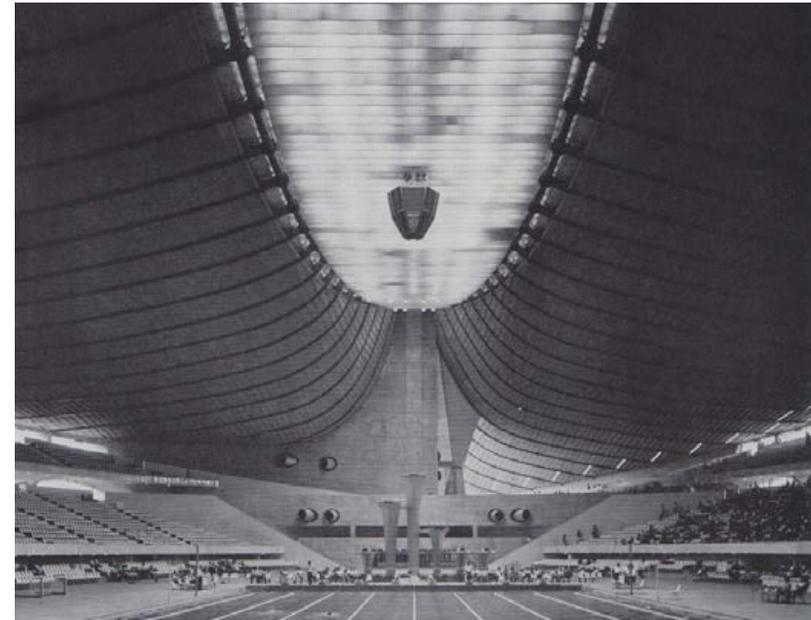


Fig. 4: Piscina Olímpica, Kenzo Tange, 1964.

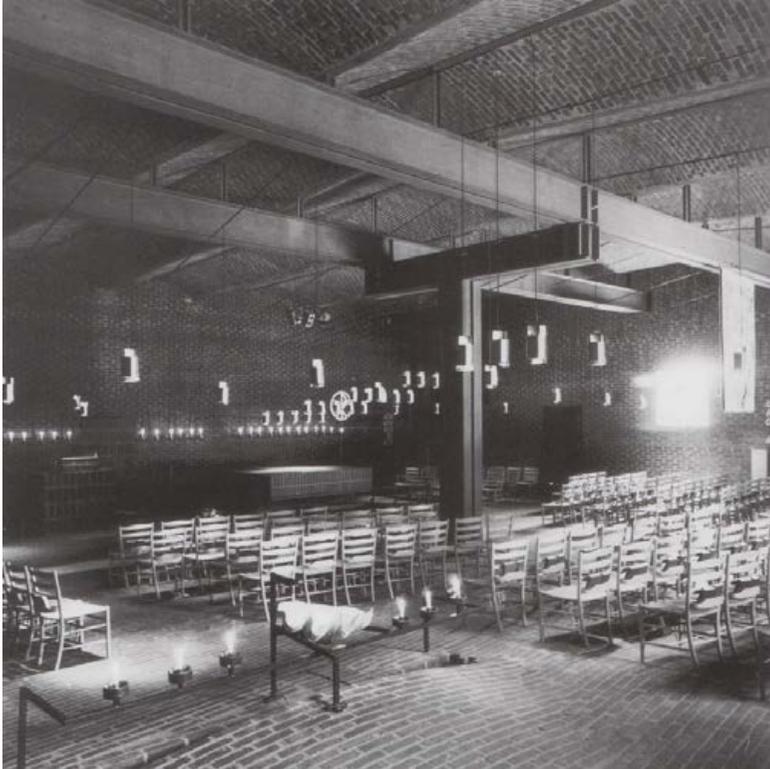


Fig. 5: Iglesia de San Pedro, Sigurd Lewerentz, 1966.



Fig.7: Opera de Sídney (en construcción), Jørn Utzon, 1966.



Fig.6: Galería Nacional de Berlín (izado de la cubierta), Mies van der Rohe, 1967.



Fig. 8. Galería Nacional de Berlín, Mies van der Rohe, 1968.



Fig. 9: Casa en Delaware, Venturi and Rausch, 1978.

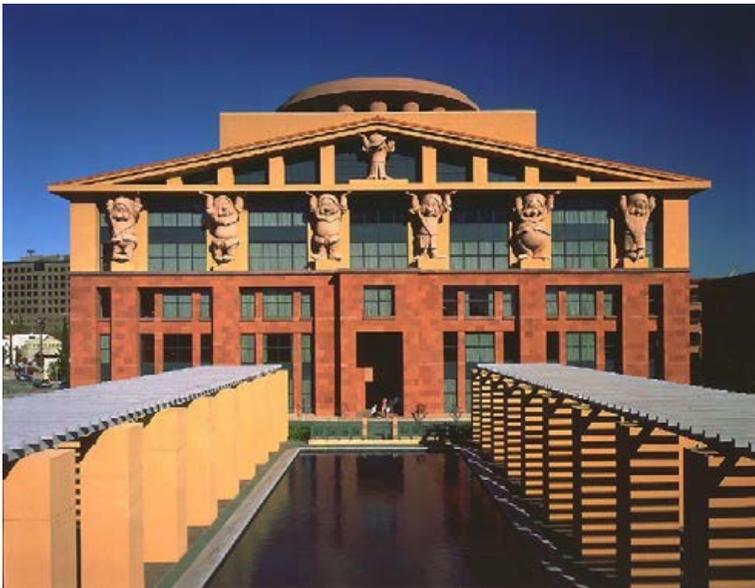


Fig. 10: Edificio Disney en Burbank, Michael Graves, 1986.

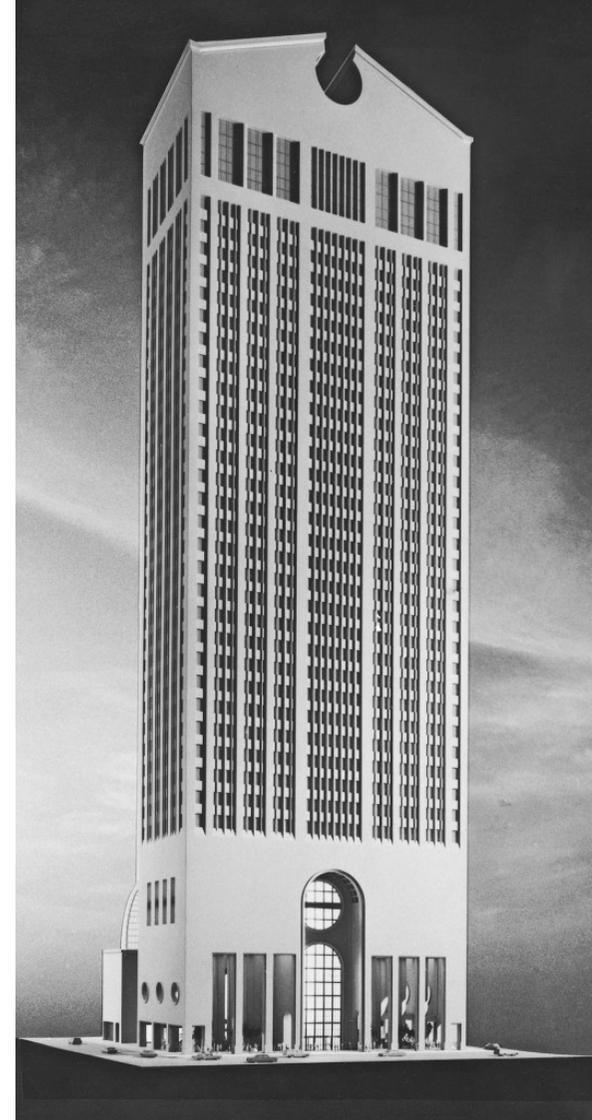


Fig. 11: Edificio ATT, Philip Johnson y John Burgee, Nueva York, 1984.



Fig. 12: Edificio Nunotani, Peter Eisenman, Tokio, 1991.



Fig. 13: Casa danzante, Frank Gehry, Praga, 1996.



Fig 14: Quartier Schutzenstrasse, Aldo Rossi, 1997.

Crítica a la crítica posmoderna del funcionalismo desde el pensamiento de Th. W. Adorno

Ocho años antes de la publicación del artículo de Eisenman, Th. W. Adorno, en una conferencia organizada por el *Werkbund*, y que con el título *Zum Problem des Funktionalismus heute* (Traducida al castellano como “El funcionalismo hoy”) impartió en la *Akademie der Künste* de Berlín, el 22 de octubre de 1965, expuso su pensamiento sobre la cuestión de la funcionalidad, ante un público en el que debemos suponer que abundaban los arquitectos. Adorno, que se reconoce ante su audiencia, con evidente modestia, como no experto en arquitectura, justifica sus reflexiones por la preocupación ante lo que viene observando de la reconstrucción de Alemania tras la Segunda Guerra Mundial.

Creemos importante detenernos en alguno de los contenidos de esa conferencia, por la relevancia y magisterio innegable de la figura de Adorno, como creador de un corpus teórico en torno a la Estética, que es impensable que no fuese conocido por la crítica posmoderna. Pondremos esas ideas en relación con el discurso de los arquitectos de los que venimos hablando y también en relación a los puntos que hemos identificado como claves en relación a la función de la arquitectura hoy: la función publicitaria de la arquitectura y la cultura del *kitsch* como subproducto.

Piensa Adorno que:

1 - La “autonomía” de las artes no se limita únicamente a las no funcionales.

En Loos y en los primeros tiempos del funcionalismo, lo estéticamente autónomo y lo funcional están separados uno de

otro por una decisión. [...] no hay que separar absolutamente lo que en las obras es funcional y lo que no lo es, pues históricamente han estado mezclados. (Adorno 2008, 331)¹⁵

La arquitectura, como arte “funcional”, debe de gozar de la misma autonomía que el resto de las artes. Los ornamentos a los que debe oponerse la arquitectura son “únicamente” aquellos que, con el tiempo, han perdido todo su sentido funcional y simbólico. En este sentido es en el que debe entenderse la lucha del “funcionalismo anti-estético”: contra la injusticia cometida con las cosas útiles, cuando se les añadía lo que su uso no exigía. En aquel momento, esa era una actitud ética. Lo “funcional” no es un concepto invariable, sino que está sometido a la dinámica histórica.

[...] lo que en el lenguaje de un ámbito material todavía era necesario se vuelve superficial en cuanto deja de legitimarse en ese lenguaje [...]. Lo que ayer era funcional puede convertirse en su contrario. [...] Hasta lo representativo, lo lujoso, lo exuberante, puede ser [...] necesario, en relación con su principio; condenar por esta razón al Barroco sería una estupidez. (Adorno 2008, 330)

Desde este razonamiento, condenar el funcionalismo moderno en el año 1976 nos parece un empeño inoperante.

2 - La estética también es necesaria para las artes “funcionales”.

¹⁵ Recordemos lo que dice Loos: “La casa tiene que gustar a todos. A diferencia de la obra de arte, que no tiene que gustar a nadie. La obra de arte es asunto privado del artista. La casa no lo es. [...] La obra de arte no debe rendir cuentas a nadie, la casa a cualquiera.” (Loos 1993, 33)

[...] la arquitectura (y todo arte funcional) reclama de nuevo la proscrita reflexión estética. [...] (no como) recetas para elaborar un *kitsch* clasicista y efímero [...]. Quien no sigue enérgicamente el pensamiento estético suele recurrir a hipótesis diletantes, a penosos intentos de justificación pro domo. (Adorno 2008, 345, 46)

Hablar de “funcionalistas anti-estéticos”, desde este punto de vista, es un oxímoron. No importa de “dónde” provenga: démosle siempre la bienvenida. Desconfiemos de aquellos que, desde cualquier frente, dicen que la belleza no es un factor a perseguir en la arquitectura, y de aquellos que, también desde cualquier frente, aseguran que para proyectar ponen por delante, como un rompehielos, la Belleza con mayúsculas: la funcionalidad es inseparable de ella. Quizás nos sentiríamos menos cohibidos ante ella, volviendo a leer a Vitrubio y ver que *venustas* solo es algo “agradable y de buen gusto”.

3 - No existe una estética ajena al material.

Ustedes aprecian mucho, y con razón, el oficio y el conocimiento de las cuestiones artesanales y técnicas. Si hay una idea que se ha mantenido en el movimiento del *Werkbund*, es la de competencia objetiva, a diferencia de una estética ajena al material. Desde mi propio oficio [se está refiriendo a su actividad como músico y musicólogo], esta exigencia me resulta una obviedad. (Adorno 2008, 329).

Si, según Vitrubio, la utilidad (funcionalidad) se consigue con la oportuna situación de las partes, de modo que no haya impedimento en el uso, y para llegar a conseguir esto, según Adorno (y no solo él), es necesario un oficio y conocimientos técnicos, que no pueden ser ajenos al material con

el que opera la arquitectura, no se comprende cómo puede reivindicarse (en nombre de la autonomía), el construir a partir de un juego formal de tablero de dibujo (u ordenador).

4 - Conocer la materia con la que se trabaja no es una traba para la fantasía.

Solo la ignorancia diletante y el idealismo estúpido negarán que toda actividad artística auténtica exige el conocimiento preciso de los materiales y procedimientos disponibles, y siempre en su estado más avanzado. Solo quien no se halla sometido nunca a la disciplina de una obra, sino que se imagine su origen mediante la intuición, temerá que la cercanía al material y el conocimiento de los procedimientos le hagan perder al artista lo que es más propio de él. (Adorno 2008, 337)

Insistimos en la pregunta que nos hacíamos con anterioridad ¿Dónde está la falta de “sensibilidad moderna” y el “atraso”, que reivindica el *establishment* postmoderno, en los edificios mostrados en las figuras 1 a 8? Estos proyectos nos ayudan a comprender este pasaje de Adorno y a poner en cuestión los procedimientos posmodernos ajenos a la función de la materialidad en el proyecto de arquitectura.

5 - Las formas y los materiales son depósitos de historia.

[...] las formas e incluso los materiales no son en absoluto unos acontecimientos naturales, como el artista irreflexivo suele creer. En ellos se ha almacenado la historia y, a través de ella, el espíritu. [...] la fantasía artística despierta lo que está almacenado. (Adorno 2008, 339)

La “autonomía” de la arquitectura surge a partir del aprendizaje disciplinar. Pensamos que el trabajo formalista que plantea Eisenman o el entendimiento de las formas históricas de la *Tendenza*, contradicen lo apuntado por Adorno y malinterpretan su concepto de “autonomía”.

No hay un Joyce sin Proust, ni un Proust sin Flaubert, aunque le despreciase. Por medio de la imitación, pero aparte de ella, ha ido creciendo el arte hasta su autonomía; ha encontrado en ella el medio de su libertad (Adorno 1986, 371,72).

6 - El ser humano, cada ser humano, está en el centro del fin de la arquitectura y debe de condicionar la expresión subjetiva.

El lugar de la expresión subjetiva lo ocupa en la arquitectura la función para el sujeto. La arquitectura tendrá un rango más elevado cuanto mejor interrelacione los dos extremos: construcción formal y función. La función para el sujeto no es una función para un ser humano general, [...] sino que se refiere a los seres humanos concretos de la sociedad. (Adorno 2008, 341)

Adorno se lamenta ante su auditorio de la política que está siguiendo la *Neue Sachlichkeit* en la reconstrucción de Alemania y dice que el futuro de la misma solo será un futuro de libertad,

[...] si se deshace del rasgo bárbaro: si deja de dar golpes sádicos a los seres humanos [...] mediante bordes puntiagudos, habitaciones calculadas exiguamente y otras cosas parecidas. (Adorno 2008, 334)

Por el contrario, Eisenman se desentiende del hombre y sus necesidades para centrarse únicamente en problemas formales. De hecho en su ensayo “*Post-functionalism*”, ya nos dijo que:

[...] los objetos empiezan a entenderse como ideas independientes del ser humano. En este contexto, el ser humano pasa a ser una función discursiva dentro de un sistema lingüístico complejo y ya configurado del que es testigo, pero no parte constituyente. (Eisenman 1976, 3)

Piensa igualmente que la mejor arquitectura crea problemas, no los resuelve, y que además cuestiona el sentido común (Eisenman 2002). Nos resulta tan incontestable el razonamiento de Adorno y tan abstruso el planteamiento de Eisenman, que no podemos menos que parafrasear aquí a Komendant: “sin vodka Peter no te entendemos”.

7 - El problema del funcionalismo es estar subordinado a la utilidad, estando ésta sumida hoy en un “nexo de culpa”. Si consiguiésemos desligar la producción de las cosas del interés del beneficio, entonces, lo útil sería algo supremo.

[...] la reconciliación con los objetos, que ya no se amurallan contra los seres humanos [...] La percepción de las cosas técnicas en la infancia, que las ve como imágenes de algo cercano y ayudante, sin el interés del beneficio, promete ese estado. [...] Ya que lo que beneficia a los seres humanos, lo que está exonerado de su dominio y explotación sería lo correcto. (Adorno 2008, 343, 44)

Adorno sufre, dada su convicción inquebrantable de que la arquitectura tiene que mantener su autonomía, ante la evidencia del dominio y explotación a la que se veía sometida en el mundo en su tiempo (y así

continúa siendo), por el interés del beneficio, como también observaba Arendt.

8 - La publicidad es funcional para el beneficio y se burla de la funcionalidad que hace justicia al material.

Funcional aquí y ahora sería solo lo que lo es en la sociedad actual. Pero para esta son esenciales las irracionalidades, lo que Marx llamaba sus “gastos imprevistos” [...] Esta irracionalidad se imprime en todos los fines y de este modo también en la racionalidad de los medios que han de alcanzar esos fines. Así, la publicidad omnipresente, que es funcional para el beneficio, se burla de la funcionalidad que hace justicia al material. Si la publicidad fuera funcional, sin excedente ornamental ya no cumpliría su finalidad. (Adorno 2008, 333)

En este punto Adorno argumenta que la publicidad no puede ser funcional para la arquitectura, puesto que está al servicio del beneficio, lo que quebranta lo dicho en el punto anterior.

En lo que respecta al tema del *Kitsch*, si bien Adorno no se refiere al mismo en “El funcionalismo hoy”, si lo hace en su *Teoría Estética* donde leemos:

[...] si ella [la arquitectura] quisiera, por hastío ante las formas funcionales y su acomodación total, entregarse a la fantasía desenfadada, caería de inmediato en lo *Kitsch*. (Adorno 2014, 51)

Sería *Kitsch* el arte que no puede o no quiere ser tomado en serio y que empero postula seriedad estética mediante su aparición. (Adorno 2014, 417)

Ambas reflexiones pueden aplicarse a las alternativas que proponen el posmodernismo y algunas tendencias arquitectónicas actuales a los postulados funcionales de la arquitectura y que resultan ser, como apuntaba Greenberg, “distracciones” y “simulacros academicistas y degradados de la verdadera cultura”.

Conclusión. “Los muertos que vos matáis gozan de buena salud”

A lo largo del artículo hemos tratado de dar respuestas a las cuestiones que nos planteábamos.

Hemos visto como la “muerte” del funcionalismo fue promovida por una parte del *establishment* académico, a partir de los años treinta del siglo XX y muy especialmente con el posmodernismo, y como este discurso anti-funcionalista queda mellado a la luz del pensamiento de Adorno.

La debilidad del discurso anti-funcionalista se hace evidente en la producción arquitectónica de aquellos que lo promovieron (fig. 9-14). La arquitectura de Rossi es un *flatus voci* de la ortodoxia académica (Moneo 2005, 53, 54), y si en algo acertó Eisenman, a la vista de lo por él construido, no fue en que no se pudiese relacionar a la modernidad con el funcionalismo (Eisenman 1976, 4): lo que quedó en evidencia es que ese *establishment* académico, no tenía la preparación adecuada para enfrentarse a las nuevas situaciones de la arquitectura demandadas por la modernidad, que cada vez con más frecuencia eran resueltas por otros profesionales. Ante esta situación, el espíritu corporativo de este *establishment*, se rearmó “marcando territorio”, y atrincherándose en aquellos aspectos formales donde suponían que no iban a tener competencia: bien recurriendo al uso de formas tomadas de la historia con una mirada banalizante o “divertida” (el “*less is a bore*” de Venturi), o bien dibujando proyectos con planteamientos ajenos a la tradición

disciplinar que defiende Adorno, como por ejemplo los de Eisenman inspirados en la pintura cubista o cualquier alineación astronómica. Los resultados de estas operaciones están a la vista, y además de manifiestamente impropias desde un punto de vista ético (por ajenas a los hombres y sus necesidades), resultan, en su mayor parte, *Kitsch* desde un punto de vista estético.

Es de justicia recordar que ha habido otras vías críticas al movimiento moderno (y a sus aspectos funcionalistas), que encontraron caminos para evolucionar a partir de él, considerándolo no un proyecto fracasado sino un proyecto inacabado, como sostiene, por ejemplo, la obra de Colin St John Wilson, *The Other Tradition of Modern Architecture: The Uncompleted Project*. O, aquellos a quienes Eisenman califica peyorativamente de “funcionalistas revisionistas”: Reyner Banham, Cedric Price o Archigram (Eisenman 1976, 1).

Ante la pregunta sobre si la dimensión ética de lo funcional se ve afectada por “quién dicta lo que es funcional”, pensamos con Adorno que, al admitir la autonomía de la arquitectura, debemos ser cautos ante esos dictados, ya que la sociedad actual tiende a la monopolización de cualquier modo de expresión, desarticulando toda forma de disensión, como hemos visto que sucede en el caso de la publicidad.

Adorno, desde el paraguas amplio de la autonomía, en el que tiene cabida el discurso de lo funcional, tiende un puente entre la ética y la estética de la teoría y la práctica arquitectónica, que nos parece pertinente revisitar y “resituarse” en la actualidad, ante los nuevos condicionantes que esta plantea, y en relación a qué se puede considerar lo disciplinar hoy en arquitectura. Revisitar *La teoría estética* de Adorno en futuras investigaciones se nos presenta como compleja e ineludible tarea, que daría continuidad a las reflexiones aquí apuntadas.

Por el momento nos aventuramos a decir que “los muertos que vos matáis, gozan de buena salud”, pero se dejan ver poco.

Referencias

- Adorno, Theodor W. 2008. "El funcionalismo hoy". En *Crítica de la cultura y sociedad I*, editado por Rolf Tiedeman, 329-346. Madrid: Akal.
- _____. 2014. *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Arendt, Hannah. 2017. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Aureli, Pier Vittorio. 2008. *The Project of Autonomy. Politics and Architecture Within and Against Capitalism*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Behne, Adolph. 1994. *1923, La construcción funcional moderna*. Barcelona: Serbal.
- Bill, Max. "Base y finalidad de la estética en la época del maquinismo". *Nueva Forma* 92 (Sep. 1973): 50-55.
- _____. 2004. "Del funcionalismo a la función". *2G* 29-30: 272-275.
- _____. 1952. *FORM, eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX*. Basilea: Verlag Karl Werner.
- _____. 2011. *Form, Function, Beauty = Gestalt*. Londres: Architectural Association.
- Breuer, Marcel Lajos, Alexander von Vegesack y Mathias Remmele. 2003. *Marcel Breuer. Diseño y Arquitectura*. Weil am Rhein: Vitra Design Museum.
- Bueno, Gustavo. 1995. "La función actual de la ciencia". En *Biografía Cronológica de Gustavo Bueno* (Web).
<http://fgbueno.es/gbm/gb1995fu.htm>.
- Curl, James Stevens y John J. Sambrook. 1999. "Functionalism". En *Dictionary of Architecture*. Oxford: Oxford University Press.
- Eisenman, Peter. 1976. "Post-functionalism". *Oppositions* 6 (Octubre): 1-4.
- _____. 1981 "Prólogo". En *Philip Johnson Escritos*, 11-27. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____. 2017. *11+L. Una antología de Ensayos*. Barcelona: Puente Editores.
- _____. 2002. "Un edificio debe plantear preguntas, no responderlas". *El País*, 23 de marzo.
https://elpais.com/diario/2002/03/23/babelia/1016841976_850215.html
- Greenberg, Clement. 2002. *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.
- Hitchcock, Henry-Russell y Philip Johnson. 1984. "El Funcionalismo". En *El estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*, 49-53. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Jenofonte. 1967. *Económico*. Madrid: Sociedad de estudios y publicaciones.
- Komendant, August. 2000. *18 años con el arquitecto Louis I. Kahn*. A Coruña: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- Loos, Adolf. 1993. "Arquitectura". En *Escritos 1. 1897-1909*, 23-35. El Escorial: El Croquis editorial.
- Lorenzer, Alfred. 1976. "The Pathos of Functionalism". *Lotus International* 11: 102-106.
- Mies van der Rohe, Ludwig. 1995. En Neumeyer, Fritz *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*, 366-67. El Escorial: El Croquis editorial.
- Moneo, Rafael y Terán, Fernando de. 2005. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura. Discurso*. Madrid: Real Academia de Bellas artes de San Fernando.
- Posener, Julius. 1976. "Critique of the Criticism of Functionalism". *Lotus International* 11: 5-11.
- Séneca. 2008. "Epístola LXXXVI, 6, 7, 8, 11". En *Epístolas Morales a Lucilio*, vol. II, 70-72. Madrid: Editorial Gredos.
- Schulze, Franz. 1986. *Mies van der Rohe: Una biografía crítica*. Madrid: Herman Blume.
- Schmitt, Bernd H. 1999. *Experiential marketing: How to get customers to sense, feel, think, act and relate to your company and brands*. Nueva York: The Free Press.

- Schmidt, Burghart. 1976. "Functionalism and Rationalism". *Lotus International* 11: 97-101.
- Venturi, Robert. 1975. "Functionalism yes, but...". *Arquitecturas Bis* 5 (Enero): 1-2.
- Vitrubio. 1987. *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid: Akal.
- Wilson, Colin St John. 1995. *The Other Tradition of Modern Architecture: The Uncompleted Project*. London: Academy Editions.
- Zurco, Edward Robert de. 1957. *Origins of Functionalist Theory*. Nueva York: Columbia University Press.

La función doble. Dispositivos desdoblados en la obra de Alejandro de la Sota

The Double Function. Unfolded Devices in the Work of Alejandro de la Sota

Miguel Ángel Díaz Camacho: macamacho@ucjc.edu
Universidad Camilo José Cela (UCJC). Facultad de Tecnología y Ciencia (FTC)

Breve biografía

Miguel Ángel Díaz Camacho, es doctor arquitecto y actual presidente de la Asociación Sostenibilidad y Arquitectura (ASA). Profesor universitario, investigador, escritor y crítico de arquitectura, es socio fundador del estudio *MADC Architecture*, que ha recibido numerosos premios en concursos nacionales e internacionales. En la actualidad desarrolla proyectos de bajo impacto ambiental a escala urbana y arquitectónica en España y Noruega.

Resumen

Existen ocasiones en las que la función pareciera constar de un haz y un envés, una lógica doble aplicada al diseño de objetos y arquitecturas. Se trata de ejercicios atentos a la complejidad no ya del uso o del usuario, sino de las complejas relaciones surgidas desde la cotidianidad y su gramática del bienestar: ejercicios más cercanos a la especulación sistemática que a la definición programática. El presente artículo estudia

en profundidad el tema de la “función doble” desde el análisis del diseño presente en numerosos dispositivos desdoblados en la obra de Alejandro de la Sota.

Palabras clave

Programa, articulación, diseño, complejidad, técnica, flexibilidad, Alejandro de la Sota.

Abstract

There are occasions in which function seems to offer a front and a back, a double logic applied to objects design and architectures. These are exercises that are attentive to complexity, not just to the use or the user, but to the complex relationships arising from everyday life and its grammar of well-being: exercises that are closer to systematic speculation rather than to a programmatic definition. This article studies in depth the topic of the "double function" from the analysis of the design present in numerous unfolding devices in the work of Alejandro de la Sota.

Keywords

Program, articulation, design, complexity, technique, flexibility, Alejandro de la Sota.

Dispositivos desdoblados

“Como veis gusto mucho de los tubos y de lo que se puede hacer de barandillas. [...] Doblar estos tubos ya se entiende que no es de proyecto” (Sota 2002, 170-186).

Alejandro de la Sota suscribe a un tiempo su interés por la arquitectura lógica y seriada, que surge desde la industria, y su prolongación hacia el campo del diseño, que tiene su origen en la necesidad: “es una prolongación inevitable (de la arquitectura). [...] Cuando a uno le preguntan qué es lo más importante de un diseño, siempre digo que es la necesidad de él, por encima de otras consideraciones” (Sota 2002, 110-116). Sin duda, estas ‘otras consideraciones’ apuntan, entre otras, a una nueva interpretación del elemento conocido: una barandilla, una puerta, un banco o un lucernario. El discurso ascético de la arquitectura lógica permanece y uniforma de alguna manera, esa ‘prolongación inevitable’ que constituye para Sota la pequeña escala, evitando cualquier connotación orgánica o figurativa: “rechazo cualquier tipo de ornamentación” (Sota 2002, 110-116) o “esto de las barandillas no tiene tanta importancia, son lo superfluo, lo frívolo, lo de *quita y pon*” (Sota 2002, 170-186).

Las declaraciones de Don Alejandro, siempre desde un ángulo racional aparentemente incólume e inquebrantable, parecen sin embargo contradictorias cuando se trata del diseño de la pequeña escala: el análisis atento sobre el diseño de estos dispositivos “menores” revela, un interés extraordinario por el detalle sutil y exquisito, desvela su estimación, más allá de su función, como componente esencial de la existencia, contradiciendo en cierta manera el carácter ‘secundario’ o frívolo concedido por el propio Sota. En este sentido, el caso particular de la vivienda presenta multitud de pequeños requerimientos

funcionales, un universo de retos puntuales al que Sota se entrega desde el entusiasmo visceral, hasta el punto que, en ocasiones, toda la intensidad y la emoción propia del ejercicio de la arquitectura parecen concentrarse en el abordaje del elemento paradójicamente ‘menor’, por ejemplo, la mesa de un conserje: “Tarragona, eso sí, se hizo chapado. Allí se usó el mármol pulido en el exterior, bruñido en pavimentos y, recuerdo, tuve la gracia de hacer la mesa del conserje, un pequeño paralelepípedo de piedra, bruñidas todas sus caras menos la superior que se pulió (para rellenar impresos), representando la maravilla que un solo material nos ofrece y que hace representativa a una piedra, aun siendo solamente la mesa del conserje; era la Piedra del Patio de los Reyes en El Escorial, la última piedra”. (Sota 1989, 239-241)

El presente artículo profundiza en primer lugar en esta aparente contradicción que surge entre la lógica seriada de una arquitectura sublimada desde un ascetismo riguroso, y el diseño vibrante de los dispositivos de la pequeña escala, concentrando en ellos elementos ‘desdoblados’ o de doble función: artilugios y mecanismos que presentan usos alternativos al funcionamiento convencional. Puertas, radiadores, barandillas o lucernarios, a veces se integran con otros elementos para desaparecer y otras se despliegan ante el usuario en un baile sinuoso, siempre duplicando su capacidad operativa a través de su diseño desdoblado. Su localización y cualificación, así como las posibles relaciones entre ellos en el espacio doméstico, configuran una geografía de pequeños ‘secretos’ reservados para el habitante o el intruso de mirada certera.

En segundo lugar, el artículo pone en contexto y relación estas soluciones dobles con otros de diseño precedente desde el trabajo de arquitectos bien conocidos por el propio Sota, como Sáenz de Oíza, Le Corbusier, Eileen Gray o Alvar Aalto, verdaderos ejercicios de ingenio

en la resolución de múltiples retos y condicionantes funcionales a través del diseño integral de un único dispositivo, dotado eso sí, de cierta capacidad de transformación bien desde el movimiento del “artilugio”, o bien desde el estatismo dual del “dispositivo complejo”.

Por último, el artículo propone una reflexión crítica sobre el análisis anterior, intentando ofrecer una lectura o interpretación de los objetivos finales de este modo particular (dual) de entender el proyecto de arquitectura, razón y emoción aun tiempo, aunque cada una en un ámbito propio e independiente. Entre ambas, tal vez, la vida.

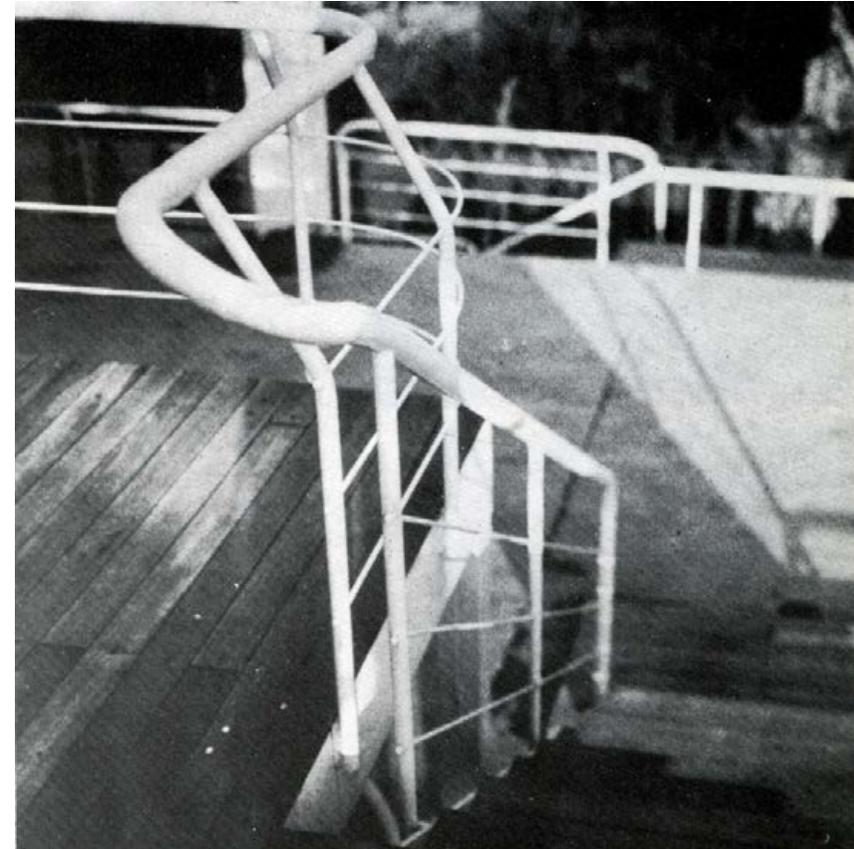


Fig.1: Barandillas. Casa Domínguez, Alejandro de la Sota.

Puerta de acceso

Para Alejandro de la Sota la puerta, en general, se aborda desde la cuidada estrategia de la ausencia, la *desaparición* del acceso a la vivienda o el dispositivo de comunicación entre espacios interiores. En el primer caso Sota expresa en numerosas ocasiones su interés por eliminar el clásico concepto representativo de ‘la entrada’, en favor de un acceso mínimo y discreto: “¡Si pudiésemos entrar en nuestra casa

como entró el Comendador, a través de los muros, habríamos hecho desaparecer esa otra tonta palabra: la entrada! La entrada hoy no pasa de ser un acceso, un agujero por donde nos introducimos a la vida del hogar” (Sota 1989, 34). En la desaparecida casa para el Sr. Arvesú en la calle Doctor Arce (Madrid, 1955), una incisión sobre el muro permite generar un pliegue a modo de rendija de acceso. El mecanismo de entrada suprime la visión de la puerta desde la calle, apareciendo la casa como un sólido rotundo sin huecos ni perforaciones.

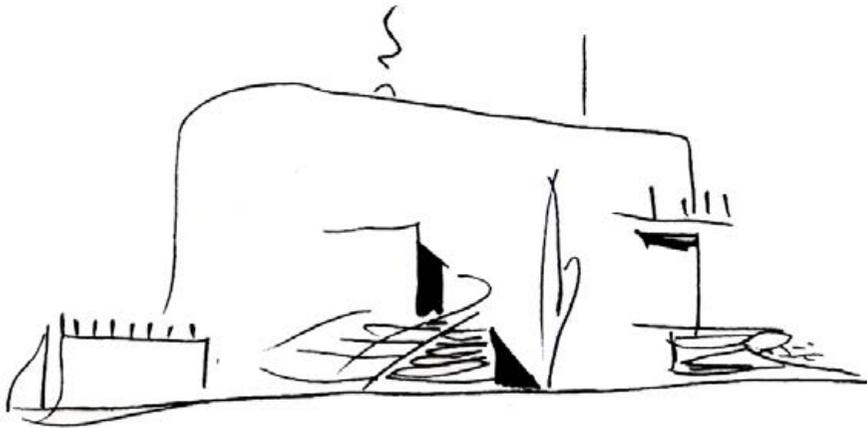


Fig.2: Casa Arvesú, Madrid, Alejandro de la Sota.

Sota mantiene la idea de una casa ‘sin puerta’ durante toda su carrera, si bien las soluciones concretas evolucionan con la arquitectura del propio autor, voluntariamente sometido a un intenso proceso de abstracción. Sáenz de Oíza sostiene, sin embargo, una posición radicalmente opuesta, la poética de la puerta, el lugar sagrado en el que se reconcilian la vida del hombre como ser social (actividad) y como ser individual (recogimiento): “Por eso cuando hablamos de la puerta digo que es el centro del mundo en la arquitectura” (Sáenz de Oíza 2006, 32). Abstracción o poética, trascendencia o éxtasis, representan

una vez más la *sotiana* organización polarizada del mundo: “En arquitectura no hay términos medios”. (Sota 2002, 22)

40 años después de la casa para el Sr. Arvesú Sota proyecta la urbanización de Alcudia (Mallorca, 1984). En este caso, el cerramiento a base de panel de chapa Robertson aloja las celosías correderas en posición abierta, estableciéndose dos prismas metálicos entre los que se desarrolla la zona activa: “No hay puertas porque o son elementos que quieren estar siempre abiertos o son otros paneles en el conjunto sin más distinción que su movilidad” (Martínez Arroyo y Pemjeam 2005, 127). Frente a la hendidura practicada en el sólido de los años 50, Alcudia presenta ligeros planos deslizantes, abatibles o fijos, elementos ordenados de forma precisa y unión imperceptible entre los que el concepto de entrada se desvanece por completo¹. No obstante, si se estudian con atención las plantas de Mies van der Rohe para la “Casa con tres patios” (1934), se comprueba la más total y absoluta ausencia de puertas: un tema común al que Don Alejandro dedicaría una buena parte de sus esfuerzos.

En algunos casos la puerta se identifica y expresa como parte del cerramiento, nunca un elemento aislado: la hoja aparece como una superficie lisa carente de ornamento, un plano mimetizado con las superficies exterior e interior de la envolvente: un camuflaje técnico. En la casa Varela (Madrid, 1964), la puerta de chapa gris se enrasa al

¹ La entrada a través del estar abierto mediante las grandes carpinterías correderas, produce el efecto de continuidad entre casa y jardín. Esta situación también se plantea en la casa Guzmán, donde el estar queda abierto en esquina y protegido al exterior por celosías correderas. En este caso, una entrada de invierno integra un pequeño vestíbulo con la carpintería de vidrio que delimita el estar y el comedor en la fachada sureste, quedando protegido por las grandes celosías correderas situadas de forma paralela en el exterior.

exterior con el panel de hormigón prefabricado Horpresa, incorporando el sentido de apertura 'hacia afuera' como sucede, por ejemplo, en los coches². El 'plano' abatible adquiere el espesor del panel y se trasdosa mediante un revestimiento interior de madera, parte a su vez del panelado interior: la puerta se configura como un componente abatible del cerramiento, adquiriendo su espesor y acabados, a la vez que se minimizan las juntas: una estrategia propia del universo tecnológico del coche, el tren o el avión³.

La puerta de acceso a la casa Domínguez (1975) se reduce a una hoja de chapa lisa de color gris integrada en el plano de cristal pavés, un elemento discreto alojado en la fachada norte que pasa prácticamente inadvertido. En este caso, la puerta se encuentra protegida por el plano superior de la estancia y, por lo tanto, puede abrir hacia el interior de la vivienda. La definición geométrica de la puerta viene determinada por los bloques de 20x20cm de cristal pavés, alcanzando una altura de 2m, una anchura de 1m y coincidiendo en espesor con el 'muro' de vidrio. La puerta original carece de timbre, situado junto a la cancela exterior, incorporando un pomo de acero inoxidable como único elemento visible sobre la superficie lisa de la chapa⁴. Esta solución recuerda las puertas de las casas para profesores en la Bauhaus en Dessau,

² A pesar del goterón superior resuelto en el bastidor de la puerta, la posición enrasada al exterior deja la superficie abatible desprotegida ante las inclemencias meteorológicas. La apertura hacia fuera impide al agua que resbala por el plano exterior, gotear sobre la vivienda cuando la puerta se abre.

³ Este mecanismo es también utilizado en las puertas interiores de la zona de estar en las viviendas en Alcudia: el panel de chapa Robertson resuelve el cerramiento exterior y se prolonga al interior integrando las puertas de acceso a los espacios laterales: ver la 'puerta cicatriz'.

⁴ La puerta actual incorpora un timbre y varios cerrojos instalados por la propiedad.

proyectadas por Walter Gropius en 1925, aunque en este caso se dispone además una ranura para la recepción del correo postal⁵.

Al margen de las estrategias conceptuales y constructivas desarrolladas para la 'desaparición' de la entrada (Arvesú y Alcudia), o de integración como parte del cerramiento (Varela, Alcudia y Domínguez), la casa Domínguez presenta un mecanismo de ingreso de orden superior: el vacío articulación como puerta espacial de acceso. Recuperando la experiencia clásica, el espacio porticado exterior se presenta como una puerta amplificadora, un umbral, una situación compleja de máxima intensidad en la que la coexistencia entre abstracción y poética se muestra de manera natural: la puerta común a las posiciones aparentemente irreconciliables de Sota y Oíza.

Puerta cicatriz

Las puertas interiores de paso suponen para Don Alejandro una segunda oportunidad en su estrategia de desaparición y desdoblamiento. Para ello dispone de dos soluciones repetidas en numerosos proyectos: la puerta cicatriz y la puerta doble.

La puerta cicatriz se presenta como parte prácticamente indiferenciada del tabique en el que se encuentra; es puerta y pared. En el Gobierno Civil de Tarragona, (1957-64), la puerta altera su espesor y proporciones convencionales: "Bien...lo que recuerdo es que intentábamos constantemente que las medidas se acercaran lo máximo posible a la proporción 1:2. En las puertas teníamos pues, en principio,

⁵ La casa Domínguez dispone de un buzón exento junto a la cancela de acceso en la calle, una solución típica de muchas ciudades europeas que establecen los casilleros elevados sobre la acera e independientes a la edificación.

un metro de ancho por dos de alto. Pero yo quería que, al ser tratadas como un trozo de tabique, parecieran más anchas, así que opté por modificar ligeramente las medidas convirtiéndolas en 1,05x1,95 es decir 1+0,5 y 2-0,5" (Sota 2006, 45). En este caso la puerta se resuelve en madera como una interrupción del tabique convencional: un cerco metálico de sección 'L' remata el hueco de fábrica e integra una o dos hojas abatibles de madera de aproximadamente 10cm de espesor y sentido de apertura hacia el interior. La puerta incorpora un elegante tirador continuo, realizado mediante el plegado de una hoja de acero inoxidable, que integra la cerradura a la vez que oculta el cajeadado para su alojamiento: otro 'pequeño' dispositivo desdoblado.

Las puertas proyectadas para el acceso interior a las estancias laterales de la vivienda en Alcudia (1984), se resuelven como parte del cerramiento: el panelado de chapa Robertson exterior se pliega en la esquina para integrar las celosías correderas que separan la estancia central y el jardín, y se prolonga en el interior; las puertas laterales de acceso a cocina y dormitorios se realizan con el mismo panel de chapa, respetando las juntas horizontales entre paneles y minimizando la junta vertical. La proporción 0,65x2,15m se altera en este caso en orden a estilizar el elemento puerta, reduciendo el ancho convencional y aumentando su altura; el sentido de apertura hacia el exterior (interior del estar) conecta esta solución con las puertas de las caravanas o los trenes Talgo.

La casa Domínguez incorpora en el plano de la estancia una solución recurrente en la obra de Sota: la puerta cicatriz 'bandera'.



Fig.3: Puerta cicatriz. Casa Domínguez, Alejandro de la Sota. Fotografía del autor.

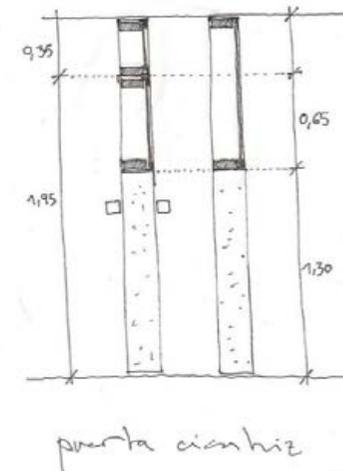


Fig.4: Puerta cicatriz (detalle). Casa Domínguez, Alejandro de la Sota. Croquis del autor.

En este caso, la puerta forma parte de un tabique formado por una parte opaca y otra transparente, resolviéndose ésta mediante una hoja de vidrio embutida en un doble junquillo de madera y angular de acero.

Un claro antecedente se encuentra en el propio estudio de Sota en la calle Bretón de los Herreros en Madrid; en este caso, la puerta reproduce la solución constructiva de Tarragona, pero esta vez enmarcada junto a una elegante ventana horizontal interior, que conecta visualmente el despacho con la zona de trabajo. En la casa Domínguez, la ventana horizontal se prolonga e integra en la propia puerta: una hoja de madera de 10cm de espesor alcanza 1,30m de altura, al igual que los tabiques adyacentes; la puerta se completa con una hoja de vidrio de 0,65m, idéntica altura que el espejo situado en el tabique perpendicular⁶, alcanzando una altura total de 1,95m y una anchura de 1,05m, proporciones importadas de Tarragona; sobre la puerta abatible se dispone un fijo de vidrio de 0,35m de altura, resultando en total 2,30m de altura de tabique y 1m de ventana interior.

La modificación de las proporciones y espesor de la hoja, transforman el elemento puerta en un verdadero tabique móvil. Los elementos de división interior se simplifican y reducen a una tipología única, el tabique, que presenta sin embargo numerosas variantes: fijo o pivotante; transparente u opaco; material igual o diferente. En ocasiones, la tabiquería se estructura de tal modo que la puerta cicatriz

⁶ La situación estratégica del espejo genera la ilusión de un plano continuo más allá de la tabiquería existente; la puerta forma parte de un panelado 'doble' que se extiende sobre el espacio que ocupa la cocina y que en la primera versión se encontraba libre: la escalera y la estancia estaban separadas por una envolvente de vidrio de suelo a techo y la posición del espejo corresponde al acceso original a la estancia.

no solo se enrasa en posición cerrada con el tabique al que pertenece: en posición abierta se integra con el muro perpendicular gracias al cajeado de éste, llegando incluso a horadar el hueco exacto para alojar el pomo del trasdós y conseguir la deseada integración de la puerta cicatriz. Es el caso de las puertas de acceso a los dormitorios de la casa Domínguez desde la terraza -1,70m. En este caso las puertas de madera se revisten de chapa lisa al exterior y se mimetizan a nivel cromático con la cerámica gres Burela, mientras al interior se pintan con el mismo acabado satinado blanco que la tabiquería y se alojan en sendos cajeados del muro de cerramiento perpendicular. Idéntica solución se produce en la casa Guzmán, aunque en este caso la puerta se resuelve en madera vista y el cajeado para el pomo se hace innecesario al ser sustituido por un elemento metálico embebido en la propia puerta.

Puerta doble

La puerta doble establece un mecanismo a través del cual una sola hoja pivotante sirve a dos huecos perpendiculares y tangentes, permaneciendo inevitablemente abierto el uno mientras el otro se encuentra cerrado y viceversa. La casa Domínguez cuenta con dos puertas de dos hojas 'dobles' en el dormitorio de chicas: el dispositivo separa la alcoba de la galería en posición cerrada, mientras protege el interior de los armarios laterales de la celda dormitorio en posición abierta.

En este caso, la solución parte de una serie de requerimientos funcionales: alcoba mínima; espacio para el almacenamiento de ropa; conveniencia de cerrar el armario; conveniencia de separar alcoba y galería común. Para dar respuesta a estos requerimientos, los dos armarios se enfrentan y establecen un espacio intermedio entre la alcoba y la galería, separándose la distancia que marcan exactamente

sus puertas abatidas en posición abierta. Esta condición resulta imprescindible para que ambas hojas configuren un elemento de separación entre celda y galería. La falta de un bastidor o montante vertical se suple mediante la colocación de dos pinzas superiores fijadas al techo y que retienen ambas puertas, mientras los resbalones enfrentados permanecen inutilizados⁷.

Este mecanismo de puerta doble, aunque de hoja única, fue utilizado por Marcel Duchamp en su apartamento de la calle Larrey, París, 1927, situando dos marcos con una sola hoja entre el estudio y el dormitorio, y entre el estudio y el baño, una paradoja espacial ante la que, inevitablemente, una estancia siempre permanece abierta a otra contigua.



Fig.5: Puerta doble. Marcel Duchamp.

⁷ Mientras los pomos se utilizan tanto en la posición de celda como la de armario, los resbalones solo cumplen su función en el armario, ya que al enfrentarse las puertas permanecen ocultos en cada una de las hojas.

Dispositivo banco

Uno de los elementos que cuenta con mayor presencia y variedad en la casa Domínguez es, sin duda, el banco. Su función principal atiende a la de un elemento de pequeña superficie, interior o exterior, que permite el descanso breve. Sin embargo, su presencia nunca resulta evidente y para su localización y descubrimiento resulta imprescindible, en ocasiones, la orientación del propietario. Es el caso de la barandilla exterior del jardín (Díaz Camacho 2012, 265), que se ‘retuerce’ para reducir la altura del pasamanos, ahora banco, hasta los 60cm: “Toda la casa está llena de objetos que además son asientos, como estos tubos de las barandillas” (Díaz Camacho 2012, 604). La reducción de la altura mínima de la barandilla, como elemento de seguridad ante el riesgo de caídas a un nivel inferior, queda compensada con la presencia de elementos del jardín en forma de ‘muros vegetales’. De este modo, la reducción en la altura de las barandillas coincide con un elemento jardinera en el nivel inferior que habilita la instalación de los setos de protección.

El diseño original de los radiadores presentaba una carcasa a modo de cobertura de madera en forma de ‘L’ que, además de configurar un asiento calefactado para el invierno, presenta estratégicas aberturas inferior y superior. La menor densidad del aire caliente provoca alrededor del elemento una succión natural de aire frío (inferior) y salida de aire caliente (superior), manteniéndose el habitante sobre un verdadero ‘asiento sobre el aire’ (Díaz Camacho 2012, 268). Finalmente, el radiador banco se resuelve mediante la instalación de un

plano horizontal, realizado a base de tablonos de madera en ‘voladizo’ sobre el elemento radiador⁸.

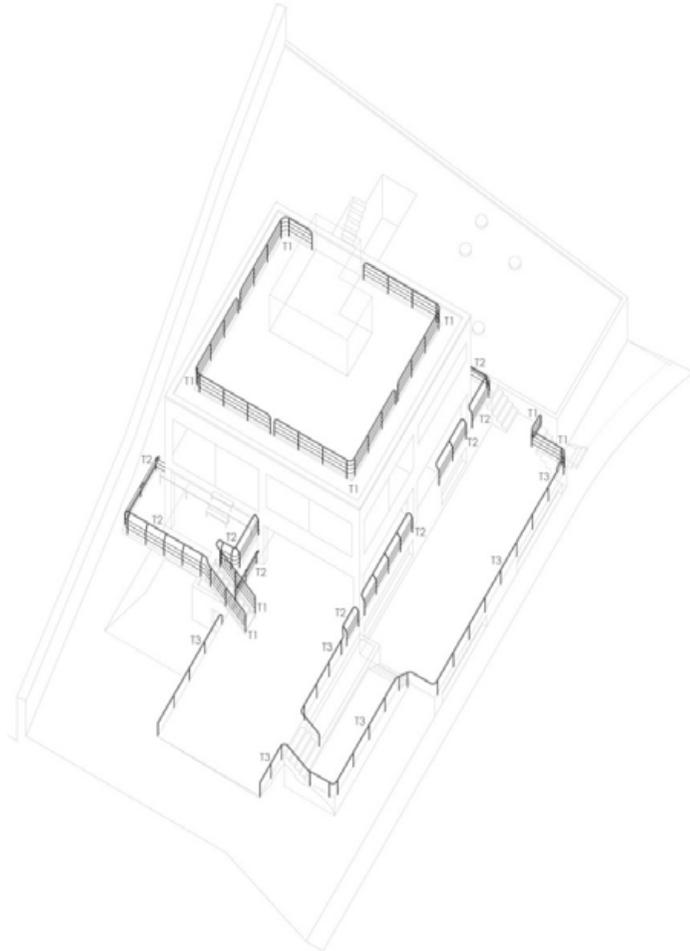


Fig.6: Mapa de barandillas. Casa Domínguez, Alejandro de la Sota. Dibujo del autor.

⁸ La escasa altura de los radiadores (35cm) recuerda la intención original de la primera versión mediante la instalación de suelo radiante: liberar la estancia de instalaciones tras el cerramiento, completamente acristalado.

El radiador-banco de Le Corbusier en Marsella

Bancos y radiadores han sido sintetizados en un único elemento doble con anterioridad: La *Unité d'Habitation* de Marsella (1946-52) de Le Corbusier, incorpora un interesante doble sistema de calefacción aire - agua, respondiendo a una combinación de fuentes de energía eléctrica y fuel-oil. En el apartamento tipo, las instalaciones de control térmico se sitúan bajo los frentes de cristal en el estar a doble altura y los dormitorios: un sistema de tubos de acero se utiliza como conducción del doble sistema aire-agua y, al mismo tiempo, las propias canalizaciones configuran el elemento radiante y soporte del asiento. Las conducciones se sitúan paralelas a la fachada junto al peldaño de acceso a la terraza, que se remata con una pieza fija de madera; a continuación, un segundo tablón abatible esconde el radiador, al tiempo que habilita una superficie generosa como asiento. La carpintería de madera se abate hacia el exterior y se integra en los muretes laterales de la terraza, abriendo completamente el estar⁹; el frente incorpora al interior un travesaño horizontal a modo de apoyabrazos, resolviendo en posición cerrada, un comfortable banco calefactado.¹⁰

El radiador banco de la *Unité d'Habitation* de Marsella sintetiza el esfuerzo proyectual por dotar de contenido programático múltiple cada elemento: cada situación se presenta como una oportunidad para la construcción del dispositivo desdoblado, el lugar en el que todos los

⁹ En la parte inferior la carpintería se enrasa al exterior para liberar espacio habitable y posibilitar el radiador-banco; en la parte superior de la doble altura, la carpintería se enrasa al interior, ocultando la viga de hormigón situada a la altura del forjado intermedio.

¹⁰ El cierre de la carpintería se resuelve mediante ‘pestillos’ verticales superior e inferior.

requerimientos se resuelven a un tiempo de manera natural, silenciosa, inadvertida.

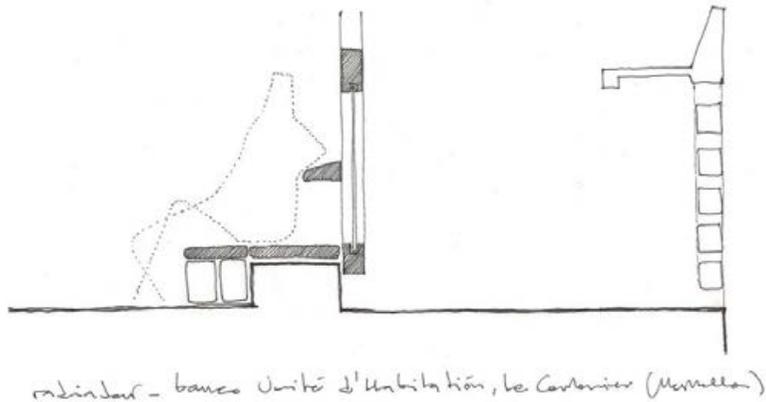


Fig.7: Radiador banco, Unidad de Habitación de Marsella, Le Corbusier.
Croquis del autor.



Fig.8: Unidad de Habitación de Marsella, Le Corbusier.

La escalera banco

Sin duda, uno de los diseños de doble función más interesantes en la obra de Alejandro de la Sota, se encuentra en la casa Domínguez, concretamente en la terraza intermedia, que cuenta con una brillante solución de escalera-banco (Díaz Camacho 2012, 241). De nuevo la diferencia de niveles, en este caso fruto de la interposición de un plano horizontal entre la estancia y el jardín, sirve para equipar el límite mediante un dispositivo de función desdoblada: la diferencia de cota (80 cm) entre la estancia y la terraza intermedia, se resuelve mediante la necesaria intermediación de cuatro escalones de 20 cm, aunque peldaños como tal sólo existen dos: el primero y el tercero.



Fig.9: Escalera banco. Casa Domínguez, Alejandro de la Sota. Fotografía del autor.

De las tres huellas necesarias, la correspondiente al nivel intermedio amplía su anchura y longitud hasta convertirse en un banco paralelo a la estancia y la terraza intermedia. El dispositivo cumple además con otros dos requerimientos menos evidentes: la protección del hueco existente entre el suelo de la terraza intermedia y la cara inferior del forjado de la estancia; y la protección de la chapa exterior del cerramiento ante posibles golpes de sillas y mesa. La relevancia de este elemento para Alejandro de la Sota queda patente en el proyecto de definición constructiva, dibujado a E: 1/1 por Don Alejandro. (Díaz Camacho 2012, 522-525).

Si la 'Chaise-Longue' de Le Corbusier se configuraba (para el reposo) a base de tubos de bicicleta y piel de caballo (para el movimiento), aquí el peldaño que habilita y permite la circulación y el movimiento se convierte en lugar de reposo y contemplación, un lugar suspendido entre el jardín y el estar, la actividad y el reposo. La escalera-banco se configura como un equipamiento al servicio de los lugares adyacentes, pero al mismo tiempo constituye un elemento autónomo, separado de la estancia y elevado sobre la plataforma intermedia: más allá de la articulación espacial, un lugar en sí mismo.

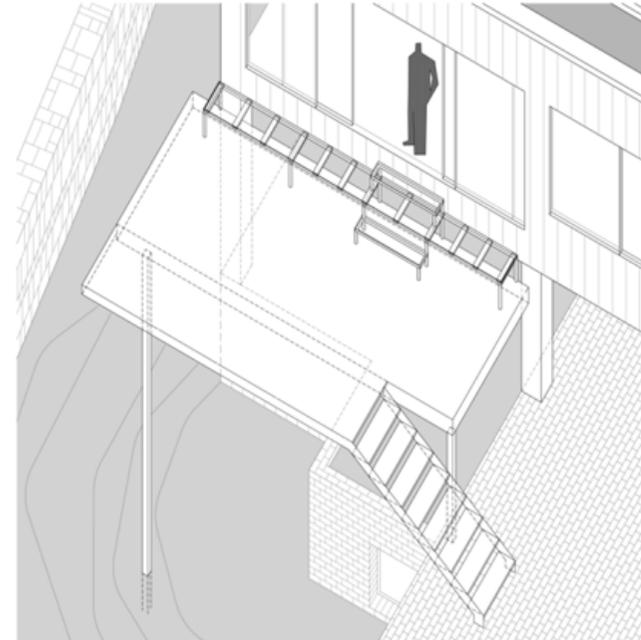


Fig.10: Escalera banco. Casa Domínguez, Alejandro de la Sota. Dibujo del autor.

El lucernario equipado

El uso del pequeño lucernario circular es habitual en la obra doméstica de Alejandro de la Sota¹¹, sin embargo, el proyectado para la casa Domínguez presenta dos características singulares que lo convierten en un mecanismo de diseño excepcional: la integración de la iluminación artificial y la disposición de un elemento plano inferior, de vidrio traslúcido y corte circular, que tamiza la luz cenital. El elemento de vidrio se fija a dos pinzas giratorias situadas en los extremos de un

¹¹ El lucernario circular se asocia a zonas de servicio en casa Guzmán (1972), viviendas en calle Gondomar (1972), casa Domínguez (1975) o viviendas en calle Velázquez (1977).

diámetro, sujetando y a la vez permitiendo la rotación del vidrio (Díaz Camacho 2012, 110).



Fig.11: Lucernario equipado. Casa Domínguez, Alejandro de la Sota.
Fotografía del autor.

La propuesta representa una variación del lucernario como tema recurrente del universo proyectual de Sota, en realidad, el lucernario experimenta un proceso evolutivo propio en paralelo al laboratorio doméstico: una 'lámpara' de luz cenital y sus variaciones.

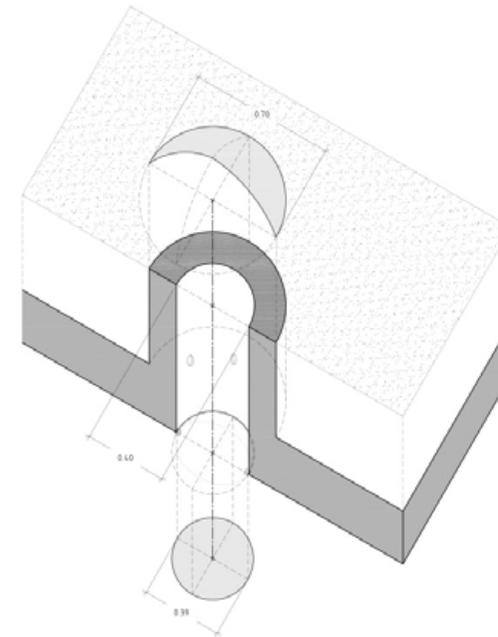


Fig.12: Lucernario equipado. Casa Domínguez, Alejandro de la Sota. Dibujo del autor.

El lucernario se constituye como una perforación vertical sobre la cubierta, un vacío que permite la entrada de luz, cualificándose ésta mediante la interposición de diversos filtros entre interior y exterior: la cúpula bivalva (acabado hielo) resuelve de forma convencional la necesaria estanqueidad del hueco, además de producir un filtrado uniforme de la radiación solar directa; el plano giratorio de vidrio traslúcido genera ricas y variadas posibilidades en la gestión de la luz natural, emparentando el diseño de Sota con aquellos huecos cuidadosamente equipados por Eileen Gray en 'Tempe à paille', Castellar, 1932- 34¹². La ventana circular del comedor incorpora un

¹² Ver también la E.1027, 'Maison en bord de mer', Eileen Gray y Jean Badovici, 1926-29.

ingenioso mecanismo giratorio: un engranaje de finísimos tubos metálicos, engarzan un círculo de vidrio traslúcido; el giro se acciona mediante una manivela que cuenta con asidero de chapa perforada. Estos dispositivos móviles permiten equipar cada hueco “en cada situación de la forma más eficiente”¹³ (Espegel 2010, 118), permitiendo al usuario flexibilidad en la creación interior de ‘atmósferas’: “iluminando con generosidad las piezas, pero sin perder por ello el culto mediterráneo de la sombra, de la penumbra” (Espegel 2010, 118). En el lucernario del dormitorio, la penumbra puede convertirse en ‘eclipse’ y oscurecimiento total a través de un nuevo mecanismo giratorio: un disco de chapa remata una fina estructura de acero anclada al techo en un punto que además, constituye el centro de giro del conjunto.

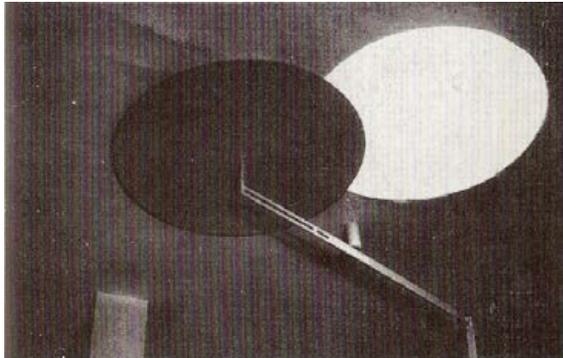


Fig.13: Lucernario equipado. Tempe à pailla', Eileen Gray.

La integración de un sistema de iluminación artificial en el interior del tambor del lucernario de la casa Domínguez, permite su reutilización como lámpara durante la noche, convirtiéndose en un mecanismo de

¹³ La flexibilidad ante la radiación es una de las principales características de la arquitectura tradicional en climas mediterráneos.

luz continuada en el estrato enterrado. Esta situación plantea situaciones de cierta complejidad en el ámbito doméstico: por un lado se propone la alteración del ciclo solar (día-noche) gracias a la disposición de un artefacto tecnológico que genera el espejismo de un sol inmutable, mecanismo ilusorio planteado por Sota ese mismo año para el concurso de Aviaco: “en su interior viviremos iluminados por la luz del día y en la oscuridad de la noche las mismas paredes nos alumbran” (Sota 1989, 162); por otro lado, el lucernario de luz artificial establece un refinado sistema de vigilancia, convirtiendo la cubierta vegetal en un sofisticado panel de control: cualquier movimiento producido entre las celdas del estrato enterrado, es observado desde la estancia a través de la reveladora luz interior del piloto-lucernario.



Fig.14: Lucernario equipado. Casa Domínguez, Alejandro de la Sota.
Fotografía del autor.

El lucernario equipado es una de las herramientas de proyecto más empleada y desarrollada sucesivamente por Alvar Aalto. La fría y densa luz del norte de Europa debe ser gestionada de manera eficaz a través de los huecos practicados en cubierta, que reciben la luz directa y se

transforman en mecanismos de captación, reflexión e incluso protección de la luz. La incorporación de la luz artificial como parte del propio lucernario se convierte en tema de investigación constante, variando la posición de la luminaria entre el interior y el exterior del mecanismo.

Aalto se sirve del lucernario para la iluminación de los espacios principales de proyecto, compensando el escaso diámetro del lucernario unidad con su presencia repetida. En 1928 utiliza por primera vez los lucernarios circulares en las oficinas de la editorial del periódico 'Turun Sanomat'. Se trata de una sencilla perforación cilíndrica cubierta mediante un vidrio plano circular. Un año antes consigue el primer premio en el concurso para la biblioteca de Viipuri, construida finalmente entre 1930 y 1935. En este caso, el lucernario se multiplica sobre la sala de lectura en dos niveles, convirtiéndose en un mecanismo de reflexión de la luz que persigue la homogeneidad y ausencia de sombras en el plano de lectura. La iluminación artificial se integra entre los huecos troncocónicos, es decir, se desplaza respecto la fuente de luz natural. Esta separación es descrita gráficamente por Aalto en un croquis doble: en 'daylight' expone el funcionamiento del lucernario como fuente de luz rebotada en múltiples direcciones; en 'artificial light' define una serie de proyectores orientados hacia las paredes laterales, altas y blancas, consiguiendo nuevamente la multidireccionalidad de la luz. (Aalto 1999, 44-62)

Con este mecanismo se anulan las sombras sobre el libro, ya sea cerrado en la estantería o abierto sobre la mesa de lectura.

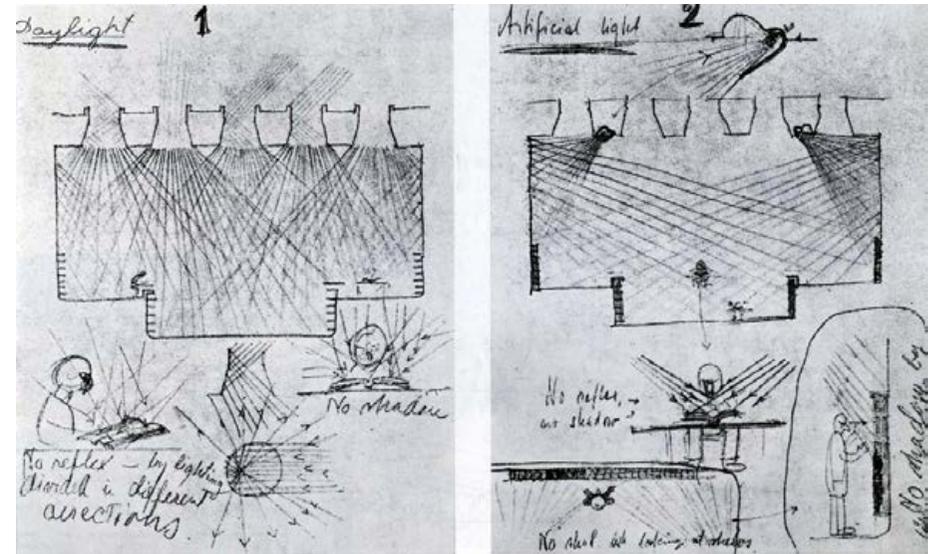


Fig.15: Lucernario. Biblioteca de Viipuri, Alvar Aalto.



Fig.16: Lucernario. Biblioteca de Viipuri, Alvar Aalto.

En relación al diseño de Alejandro de la Sota en la Casa Domínguez y la integración de la luz artificial y natural en el mismo elemento lucernario, Aalto desarrolla una ingeniosa variación para el edificio comercial y de oficinas 'Rautatalo' en Helsinki, 1953-1955. Una red ortogonal de 40 lucernarios ilumina el vestíbulo principal de altura triple, situado bajo el patio que se genera tras la fachada a la calle principal (Aalto 1999, 154-60). El lucernario se define como una abertura troncocónica cerrada exteriormente mediante un elemento plano de vidrio circular. Sobre el centro del cristal horizontal se dispone al exterior una luminaria delicadamente suspendida a través de un tubo metálico de extrema finura. La misión del foco artificial es doble: por un lado, resolver la iluminación nocturna a modo de pequeño sol electrificado e individualizado para cada lucernario; por otro, derretir la abundante nieve de Helsinki utilizando el propio calor de la lámpara incandescente.



Fig.17: Lucernario equipado. Edificio comercial y de oficinas Rautatalo. Alvar Aalto.

Si bien el propio lucernario expresa el lugar a través de la necesidad de captar luz directa, la posición exterior de la luminaria refleja la rigurosa climatología de Finlandia: un ejercicio de diseño desde el paisaje propio. Esta solución se emplea con éxito en otros proyectos situados en zonas de clima frío, como por ejemplo el centro cultural de Wolfsburgo, Alemania, 1959-63 (Aalto 1984, 58-70).

A una escala mucho mayor que los lucernarios de la Casa Domínguez o el edificio comercial y de oficinas 'Rautatalo' en Helsinki, la integración de la luminaria en el exterior del volumen interior del lucernario se reserva sólo para los casos en los que la dimensión del espacio interior es verdaderamente generosa. Este tipo de lucernario se constituye como un hito visual dentro del espacio al que sirve, un elemento de diseño preciosista a modo de 'joya' suspendida entre el interior y el exterior. Es el caso del lucernario de la librería Stockmann de Helsinki, 1966-1969 (Aalto 1984, 220-224). El nivel principal, presidido por un espacio de altura triple, recibe la luz cenital a través de tres grandes lucernarios con cubierta exterior a base de planos inclinados de vidrio. En el interior del recinto resultante se aloja un prisma de cristal suspendido sobre la sala, un fanal de luz difusa sobre las portadas de los libros innumerables. La iluminación artificial se integra en el perímetro del prisma vítreo, que se convierte de este modo en un farol de tamaño descomunal.



Fig.18: Lucernario equipado. Librería Stockmann. Alvar Aalto.

La simplificación formal de este modelo conduce al lucernario lineal con cubierta a dos aguas del edificio administrativo para la Empresa Eléctrica Municipal de Helsinki, 1970- 73 (Aalto 1995, 86-92). En este caso la iluminación artificial se propone a base de parejas de luminarias cilíndricas que cuelgan en el interior del propio lucernario.

Reflexión crítica

Alejandro de la Sota parece abordar la cuestión del diseño de dispositivos desde una perspectiva excluyente, considerando los elementos de pequeña escala al margen del ámbito de la arquitectura: en ocasiones los cataloga como ajenos al proyecto, otras los define como una prolongación inevitable de carácter exclusivamente funcional, y a veces los considera directamente “superfluos” (Sota 2002, 170-186). Pero más allá de las comprometidas apreciaciones circunstanciales y cualitativas sobre el universo de lo minúsculo, más allá de las palabras, la producción de Alejandro de la Sota revela una fascinación absoluta por *‘la belleza del mecanismo’*.

Por un lado, la pequeña escala presenta una dificultad a veces superior a la de, por ejemplo, una estructura, cuyo diseño se transfiere generalmente a la retícula: “Decía Mies que es más difícil diseñar una silla que un rascacielos” (Sota 1981, 51)¹⁴. El reto del diseño E: 1/1 se encuentra sujeto a múltiples requerimientos funcionales, económicos y culturales, reclamando soluciones específicas que, a menudo, han de materializarse por primera vez.

Alejandro de la Sota es un gran conocedor de los oficios tradicionales de carpintería o cerrajería, cuestión que le permitirá acometer con éxito diseños excepcionales desde los años 50: los diseños desarrollados para la Avenida de los Toreros, el Poblado de Esquivel o la casa en la calle Doctor Arce, proponen una suerte de expresionismo orgánico vigente en dispositivos posteriores, como las barandillas. Tal vez sea éste el último reducto para el talento de Sota en el trazado libre

¹⁴ En referencia a la silla tumbona y las dificultades encontradas en el proceso de diseño y elaboración del prototipo.

del gesto plástico, voluntariamente restringido a los elementos 'superfluos', los accesorios de una gramática ascética heredera de los dogmas modernos. Sin embargo, el discurso abstracto de carácter heroico centrado en la arquitectura industrializada (de catálogo), y el diseño ingenioso, entusiasta y cotidiano de los dispositivos de pequeña escala, coexisten de forma complementaria integrando un todo unitario y complejo: Alejandro de la Sota propone mecanismos precisos, como la escalera banco, el lucernario equipado o la puerta cicatriz, y dispositivos orgánicos a base de tubos doblados, como la barandilla banco o la silla tumbona. La progresiva integración de funciones en elementos desdoblados, supone una propuesta espacial de radical simplicidad: la arquitectura libre de obstáculos, el espacio ideal de superficies verticales y horizontales sin interrupción, muros y techos 'equipados' a base de mecanismos asistenciales de diferente naturaleza: las puertas se transforman en tabiques, las lámparas se integran en lucernarios, los peldaños se convierten en bancos y las tumbonas, en realidad son sillas 'invertidas'.

La transformación 'sotiana' de elementos convencionales en dispositivos desdoblados, permite el abordaje de diseños ajenos al catálogo o los procesos de industrialización, habilitando el desarrollo de procesos relacionados directamente con la producción artesanal del elemento único: "Para esto (de las barandillas) hay que coger un alambre frío, como lo llaman, doblarlo y dárselo al cerrajero y decirle: como éste; no se pueden dibujar". (Sota 2002, 186). Lo genérico vs lo singular; la retícula vs el artilugio; el elemento industrializado vs la manufactura: el mundo abstracto y el fenomenológico en una superposición de pensamientos aparente contradictorios y que, en realidad, se solapan y se complementan: se retroalimentan. La experiencia arquitectónica, a nuestro juicio, no entiende de elementos principales ni secundarios; la arquitectura constituye un hecho

indivisible y su experiencia no resulta de la sumatoria de las partes de que se compone; en palabras de Luis Martínez Santa-María en una carta dirigida al autor (2007): "lo pequeño no es lo insignificante, ni lo accesorio viene después de lo grande, sino que todo te sacude al tiempo".

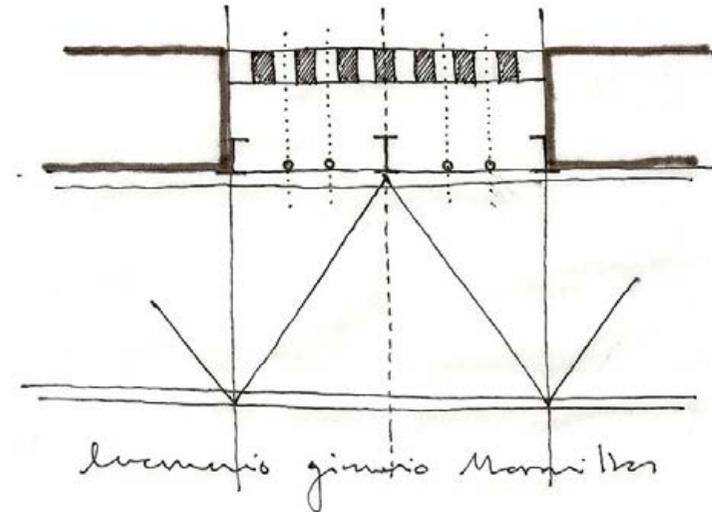


Fig.19: Lucernario equipado, Gimnasio Maravillas, Alejandro de la Sota. Croquis del autor.

Referencias

- Aalto, Alvar. 1999. *Alvar Aalto.1922-1962*. Basel, Birkhäuser.
- _____. 1984. *Alvar Aalto. 1963-1970*. Zurich: Les Editions d'Architecture Artemis.
- _____. 1995. *Alvar Aalto. Projets and Final Buildings*. Basel: Birkhäuser.
- Díaz Camacho, Miguel Ángel. 2012. "La Casa Domínguez. Alejandro de la Sota: construir – habitar". Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid.
- Espiegel, Carmen. 2010. *Aires Modernos. E.1027: maison en bord de mer. Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929*. Madrid: Mairia.
- Martínez Arroyo, Carmen y Rodrigo Pemjeam. 2005. *Alejandro de la Sota. Cuatro agrupaciones de vivienda: Mar Menor, Santander, Calle Velázquez, Alcudia*. Toledo: COACM Demarcación de Toledo.
- Martínez Santa-María, Luis. 2007. *carta inédita. 30 de abril*.
- Sáenz de Oíza, Francisco Javier. 2006. *Escritos y conversaciones*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Sota, Alejandro de la. 1989. *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Madrid: Pronaos.
- _____. 2006. "Conversación con Alejandro de la Sota sobre el mobiliario del Gobierno Civil". En Juan Antonio Cortés, *Gobierno Civil de Tarragona, 1957-1964*, páginas 43-48. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería.
- _____. 2002. *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Editado por Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____. 1981. *Dos sillas de Alejandro de la Sota. Arquitectura 233*: página 51.

Del '8/8/8' al '24-7': el sistema temporal de la modernidad y el colapso de las funciones a través de Mondrian, Pollock y el iPhoneX

From '8/8/8' to '24-7': Modernity's Temporal System and the Collapse of Functions through Mondrian, Pollock and iPhoneX

Borja Ganzábal Cuena: bganzabal@gmail.com

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Breve biografía

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (2012), Master en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (ETSA Madrid, 2015), y doctorando en el Departamento de Proyectos de la ETSA Madrid. Ha sido *Visiting Scholar* en la University of California, Berkeley (2018), Asistente Docente en la Pontificia Universidad Católica del Perú (2014) y Beca AGAUR de Movilidad Internacional en la Royal Melbourne Institute of Technology, Australia.

Resumen

El artículo aborda el concepto de función como producto específico del sistema temporal cíclico y repetitivo de la modernidad ('8/8/8'), y como al sustituirse éste por el sistema temporal de la postmodernidad –simultáneo y permanentemente disponible ('24-7')–, la noción de

función desaparece en favor del concepto de integración. Para ello, trata de construir una secuencia ilustrativa a través del estudio de tres imágenes —Piet Mondrian en su estudio (1937); Jackson Pollock en su cabaña (1950); un empleado de Apple en la presentación del iPhone X (2017)— en base a las herramientas de producción, así como en base al uso del color a través de la asociación tiempo-espacio-color. Del análisis se deriva una secuencia de la noción de función en relación a los sistemas tecno-económicos actuales, que ilustra su utilidad en un capitalismo postindustrial que desplaza los sistemas de control hacia sistemas de gestión de tiempo.

Palabras clave

Gestión del tiempo, función, utilidad, post-industrial, trabajo inmaterial.

Abstract

The essay examines the concept of 'function' as a specific product of the cyclical and repetitive temporal system of modernism ('8/8/8'), and how, when replaced by the temporal system of postmodernity –simultaneously and permanently available ('24-7')–, the notion of 'function' disappears, in favor of the concept of 'integration'. The essay tries to build an illustrative sequence by studying three images –Piet Mondrian in his studio (1937); Jackson Pollock in his hut (1950); an Apple employee in the iPhoneX keynote launching (2017)–, based on the production tools, as well as time-space-color association. This analysis shows a sequence of 'function' related to current techno-economic systems, which illustrates its utility in a post-industrial capitalism that displaces its control systems towards time management.

Keywords

Time management, function, utility, post-industrial, immaterial work.

'8/8/8': Ocho horas de trabajo, ocho horas de ocio, ocho horas de descanso

Vaya por delante que la selección de imágenes que trazan el hilo de este texto —Piet Mondrian en su estudio (1937); Jackson Pollock en su cabaña (1950); un empleado de Apple en la presentación del iPhone X (2017)— es completamente subjetiva y tendenciosa; intencionada, por lo tanto, para reforzar e ilustrar el argumento a desarrollar.

Un argumento que no comienza, pero tiene un punto clave en la firma del Tratado de Versalles de 1919. Este tratado no sólo supuso el final de la Primera Guerra Mundial, si no también la creación de la Organización Internacional del Trabajo [OIT], y con ello, la institucionalización definitiva de la jornada laboral de 8 horas.

Sin embargo, dicha lucha por la reducción normativa de la jornada laboral frente a la explotación industrial es anterior: incipiente en los escritos de Robert Owen (1826), y explícita en 'The Eight-Hour Day' de Sydney Webb y Harold Cox (1891). De forma que, si bien en 1919 se culminó el reconocimiento por parte de la naciente comunidad internacional, el proceso fue heterogéneo y tuvo momentos decisivos en diversos países, industrias y épocas (Bauer and Maylander 1919).

Un ejemplo de ello es Australia, que pese a su aislamiento geográfico – Bauer y Maylander indican que, precisamente, gracias a ello– fue el primer país en instaurar la jornada laboral de ocho horas de forma institucional y generalizada a partir de 1859. Esto sucedió, curiosamente, a raíz de la gran huelga general de Londres de 1853, que sirvió como referente para que el movimiento sindicalista de Melbourne –que popularizó el eslogan '8 hours work, 8 hours rest, 8 hours play' ('8/8/8') – se hiciese fuerte a partir de 1856.

O por ejemplo, la adopción del Primero de Mayo como Día Internacional de los Derechos de los Trabajadores por parte del Congreso Internacional Socialista de París de 1890, aprovechando la inercia de la huelga general de St. Louis de 1886, convocada en Estados Unidos por la Federación Americana del Trabajo.

El proceso también fue heterogéneo en relación a sectores diversos de la industria: en Inglaterra se adoptó desde 1858 en las industrias mineras – si bien se aplicaba desde 1833 a todo el trabajo infantil–, mientras que en Alemania y Francia, la siderurgia tuvo que esperar hasta 1888 para una reducción generalizada de la jornada laboral. (Bauer and Maylander 1919)

La lucha para la instauración de la jornada laboral de ocho horas tuvo dos frentes claros: un primer frente en la optimización de la producción durante las horas de trabajo, y un segundo frente en la apertura de las horas de ocio como parte del sistema económico.

Con respecto a la organización de las ocho horas de trabajo, el argumento dominante que se oponía a la normalización de la jornada laboral era que una reducción de las horas trabajadas conllevaría una reducción de la productividad, y por lo tanto, pérdidas en las rentas de los propietarios de las industrias. En cambio, quienes abogaban por el '8/8/8', argumentaban que esa reducción de productividad se podría ver subsanada permitiendo que más población se incorporara al ámbito laboral, de forma que, no sólo la producción aumentaría, si no que las tasas de desempleo se reducirían.

La discusión acerca de la reducción de la productividad quedó concluida a raíz de la demostración empírica de que la producción no solo no se vería afectada por la normalización horaria, si no que, muy al contrario,

se incrementaría. A pesar de que Frederick W. Taylor no compartiera ni simpatía ni bando con las luchas sindicales, los 'Principios de la Administración Científica' (1911), a través de su aproximación maquinista y funcional a los procesos industriales, permitieron la optimización de los sistemas de producción, logrando una igual producción en menor tiempo.

Los 'Principios de la Administración Científica' se centraban en buscar soluciones a los problemas de ineficacia en los ámbitos industriales, mediante la fragmentación, sistematización y optimización de los procesos «de acuerdo con pautas rigurosas de tiempo» (Harvey 1990), aplicados tanto a los recursos materiales como a los recursos humanos. Así pues, aunque su interés abarcaba el rendimiento humano en la producción, este partía de su inserción como un engranaje optimizado en el sistema productivo —una concepción maquinista—, de forma que el valor que le otorgaba al rendimiento humano no era el del talento, la habilidad o el virtuosismo, sino la capacidad de cooperación dentro de un sistema científico organizado y sistematizado: «en el pasado el hombre ha sido lo primero; en el futuro el sistema debe ser lo primero» (Taylor 1911).

Esta concepción sistémica y maquinista de la producción fue aceptada globalmente, incluso en bandos enfrentados. Los beneficios del sistema taylorista sirvieron como base para la introducción de la «disciplina del trabajo» en una República Soviética que había instaurado la jornada laboral de ocho horas a partir de la Revolución Rusa de 1917. El propio Lenin reconocía en 1918 el valor del sistema de administración científica, haciendo un llamamiento para incorporar «aquello valioso de los logros de la ciencia y la técnica en este campo [la administración científica]» (Lenin 1918). En su proclama, Lenin abogaba por la combinación exitosa de la organización soviética y de la «examinación y

aplicación sistemática» de las mejoras científicas y progresistas del capitalismo, como garantía para el futuro de la República Soviética.

Sin embargo, a pesar de que el trabajo de Taylor nunca tuvo como objetivo la legitimación de la jornada laboral de ocho horas, su tratado fue decisivo para la optimización de las horas de trabajo —con la demostración de que una reducción de la jornada laboral no conllevaría una reducción de la producción—, y abrió, por lo tanto, la posibilidad de una institucionalización viable.

Quienes si tuvieron como objetivo explícito la instauración de la jornada laboral de ocho horas fueron Webb y Cox con su 'The Eight-Hour Day' (1891). En él, la apertura de las ocho horas de ocio se convertían en el argumento central, ya que la razón principal para legitimar la introducción de la jornada laboral de ocho horas surgía del «fuerte deseo de oportunidades adicionales para el ocio y el disfrute de la vida» por parte de las clases trabajadoras. Estas demandas —que, de acuerdo a los autores, eran el objetivo generacional de una clase trabajadora con mayor educación que sus predecesoras—, surgieron como resultado de una conciencia colectiva que comenzaba a percibir las interminables jornadas de trabajo industrial como fuente de alienación. El horizonte del '8/8/8' abría ante las masas la posibilidad de una vida de disfrute fuera del trabajo, así como un ámbito de ocio con «nuevas posibilidades de disfrute, físico, emocional, intelectual» (Webb y Cox 1891).

A su vez, existían otras preocupaciones más operativas en la argumentación de Webb y Cox, tales como el impacto de las jornadas laborales extensas en la salud de los trabajadores, o el aumento de los sueldos ligado a la reducción horaria. Existía, según los autores, una nueva conciencia de la necesidad del trabajo dentro de un sistema de recompensas —una «condición de vida» de carácter económico—, por el

cual el factor temporal comenzaba a adquirir valor. De esta forma, el sistema de recompensa no consistía sólo en una transacción monetaria a cambio de la fuerza de trabajo, si no que también empezaba a tener mayor importancia «el poder y la oportunidad de disfrutar de las ventajas» derivadas del trabajo. Esto es, permitir que el trabajador consiguiera el control de sus horarios extra-laborales, para poder organizar su propia vida cotidiana y escapar de ser una simple «unidad dentro de un vasto ejército industrial» (Webb y Cox 1891).

Sin embargo, el humanismo de Webb y Cox no ocultaba una cuestión económica que pretendía resolver el «punto muerto comercial» por el que los trabajadores disponían de dinero, pero no de tiempo para gastarlo, e inversamente, los desempleados disponían del tiempo, pero no del dinero. Fuera del '8/8/8' no existía la posibilidad de la recirculación de los flujos monetarios obtenidos de la producción industrial; la falta de tiempo para el consumo limitaba extremadamente el mercado de los bienes industriales.

La necesidad de esta conjunción social y económica –la reducción de la jornada laboral y el tiempo abierto para el ocio y el consumo– fue nítidamente entendida por Henry Ford, y canalizada en su compañía a través de la instauración de la «jornada de cinco dólares y ocho horas». De esta forma, a partir de 1914, Ford suministraba a sus trabajadores el dinero y el tiempo libre suficiente para que se convirtiesen en productores y consumidores de los productos que su compañía comenzaba a lanzar de forma masiva al mercado. Mas aún, para Ford, el tiempo de ocio no sólo no suponía una pérdida de tiempo, si no que era fuente de mayores beneficios y mejores productos (Ford 1928: 49). En palabras de David Harvey, la forma en la que ocio e industria se entrelazan en el pensamiento de Ford, suponía la generación de «un nuevo tipo de sociedad racionalizada, modernista, populista y

democrática» (Harvey 1990).

Así pues, asegurando un intervalo temporal en la vida cotidiana a través de la legislación, los trabajadores industriales (productores) entrarían en el ciclo económico también como consumidores, permitiendo un mercado expandido y una fluidez mayor de las rentas derivadas de su trabajo: «los trabajadores [...] no sólo venden su fuerza de trabajo, si no que también son compradores de mercancías» (Webb y Cox 1891). A pesar de que los beneficios individuales de los trabajadores se verían reducidos, argumentaban, la inclusión de una mayor población en el sistema económico sería beneficioso para el conjunto de la comunidad. Con ello, se obtendría una expansión de la población activa en el sistema económico, así como una ampliación de las clases con acceso a educación, vacaciones y cultura.

Así mismo, Webb y Cox –en una actitud claramente higienizante y moderna– argumentaban que la ampliación del mercado y el acceso de una mayor población a los trabajos industriales conllevaría una mejora de la salud pública y su protección frente al deterioro mental y físico: aquellos que estaban en el mercado laboral podrían gozar de mayor descanso –y por lo tanto, menor agotamiento y mejor salud–, mientras que la reducción del desempleo disminuiría la cantidad de borrachos y alcohólicos. Más aún, el argumento de la salud quedaba constantemente equiparado con el funcionamiento de la máquina, por el cual el cuerpo humano debía mantenerse en «perfectas condiciones» para rendir de forma óptima.

Hacia el final de la Primera Guerra Mundial, se comenzó a percibir la reducción de la jornada laboral como una forma de resistencia contra los crímenes de guerra y contra los intereses particulares, y se estableció a nivel supranacional la preferencia por un bien común en una economía

ampliada que, según textos de la época, «parec[ía] apuntar hacia el día de ocho horas» (Bauer and Maylander 1919). El ajuste de los sistemas de trabajo y de la relación trabajador-capitalista permitió una liberación temporal para el auto-cultivo y el ocio, y sentó las bases para unos derechos universales, que, sin embargo, no llegarían hasta después de la Segunda Guerra Mundial (1948).

A diferencia de Taylor, Webb y Cox abrían la posibilidad de que las ocho horas de ocio fueran económicamente viables y deseables gracias a la posibilidad de recirculación económica. La expansión del rol económico del trabajador (de fuerza de trabajo, a fuerza de trabajo y consumo), es clave en la resolución de la aceptación del '8/8/8', ya que permitió que las rentas derivadas del trabajo industrial se redirigieran al consumo de las propias mercancías fabricadas. La liberación temporal para el ocio, no solo abría un espacio económico y temporal para la expansión del mercado, si no que acabaría por convertirse en una industria en sí misma.

Solo a través de la conjunción de la optimización de los tiempos y procesos de producción, así como de la organización de la vida cotidiana en diversos perfiles económicos, pudo instaurarse, legislativamente, la jornada laboral de ocho horas.

Mondrian

En la medida en la que «cada modo de producción o formación social particular encarnará un conjunto de prácticas y conceptos del tiempo y el espacio» (Harvey 1990), en la arquitectura y el urbanismo, la institucionalización de la temporalidad segregada de la modernidad quedó plasmada en la Carta de Atenas de 1933.

En ella, las funciones diferenciadas de la ciudad moderna se establecieron en relación a los tres tiempos del '8/8/8' –trabajo, vivienda y ocio–, mientras que la cuarta función –el transporte– surgía como una consecuencia inevitable de la espacialización de las tres primeras. Esto es, como necesidad física de conexión entre una función y otra.

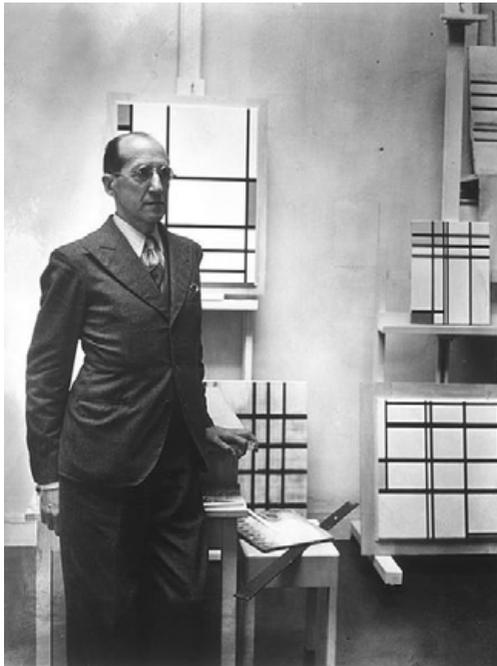
Más allá de que la modernidad industrial –especialmente, el fordismo– «se construyó sobre la estética del modernismo y contribuyó a ella» (Harvey 1990), la importancia de la distribución del tiempo del '8/8/8' en el concepto de función, es que dicho concepto puede entenderse como un producto específico derivado de esa particular concepción temporal: esto es, delimitada, segregada, de contenido específico, y orientada a la optimización de los procesos económicos y sociales.

Como metodología de análisis para la segregación espacio-temporal establecida por Carta de Atenas –es decir, las funciones–, el CIAM asignó un color primario a cada una de ellas: verde (vivienda), rojo (trabajo), azul (ocio) y amarillo (transporte).

Este uso que proponía el CIAM de los colores básicos –como herramienta de análisis y abstracción–, nos sitúa, ahora sí, frente a la primera de las imágenes que ilustran el hilo de este discurso. En ella, aparece Piet Mondrian posando en su estudio delante de varias de sus pinturas, en 1937.

No sólo existe una relación equivalente entre el uso del color en el espacio pictórico de Mondrian y la forma en la que el CIAM proponía la separación de funciones y tiempos –mediante espacios delimitados, racionalizados, y segregados en función de su color–, sino que, en ambos casos, entrañaban la configuración de sistemas en los que la interacción

de las partes quedaban subyugadas al óptimo (y equilibrado) funcionamiento de las relaciones de conjunto.



Img. 1 Piet Mondrian en su estudio (1937).

En la pintura de Mondrian, en su época «madura» entre 1935 y 1937, las conexiones recíprocas entre las partes y el conjunto definían su idea de «equilibrio dinámico», que ejemplificaba a través una equivalencia con la ciudad (Fallahzadeh & Gamache 2018). De esta forma, explicaba como la ciudad se comportaba como un elemento unitario formado por las relaciones entre unos edificios que no entrañaban una totalidad, sino la suma de habitaciones; así, la naturaleza de las relaciones entre las partes para la construcción de un conjunto estaba «determinada por las formas y colores» (Mondrian, 1938).

Ese mismo tipo de planteamiento maquinista –de las partes al conjunto– era básico en unos los preceptos del CIAM que tenían como objetivo garantizar libertad individual en el refugio colectivo de la ciudad (CIAM, 1993, Punto 74).

Porque para el urbanismo del CIAM, «la era de la máquina» había causado perturbaciones en los hábitos de las personas, abriendo el camino para que el caos se adentrara en unas ciudades que habían crecido descontroladamente y sin acuerdo a ninguna regla (CIAM, 1933, Puntos 8 y 44). Como solución a tal conflicto, proponían una estrategia de zonificación (CIAM, 1933, Punto 15), en la que las construcciones insalubres debían sustituirse por construcciones modernas de usos «bien definidos» (CIAM, 1933, Punto 37), o en la que las zonas industriales y de trabajo debían separarse de las áreas residenciales por medio de grandes espacios verdes (CIAM, 1933, Punto 47). Todo ello, bajo una lógica de fácil comunicación, que economizara el tiempo de los trayectos entre el espacio de una función y otra (CIAM, 1933, Punto 42).

Dicho de otro modo, concebían la ciudad como un ente eficiente, ensamblado a partir de piezas funcionales, que en su conjunto, ofrecía a los ciudadanos tanto los espacios, como las relaciones entre espacios más óptimas.

En esa optimización de la ciudad, un punto clave era la organización temporal, en la medida en la que el planeamiento debía «garantizar que el ciclo diario de actividades entre la vivienda, el espacio de trabajo y el ocio (recuperación), suceda con la mayor economía del tiempo» (CIAM 1933, punto 78).

Ese ciclo de actividades autónomas también es evidente en la imagen de Mondrian en su estudio. La distancia de Mondrian con respecto a su

obra, vestido de traje, impoluto, y ofreciendo la espalda a los lienzos, revela que no es un momento de creación, si no un momento en el que la obra está concluida. Es más, ni el suelo, ni la ropa, ni la paleta, ni la propia pintura –figuras monocromáticas sin trazos– muestran ningún rastro del proceso de creación, ni mucho menos de expresividad individual.

Así, podemos entender que las obras fueron realizadas en otro tiempo que no es el de la imagen, que por lo tanto, es autónomo, y que sabemos que existió, porque existen las obras. Aparece, de esta forma, una clara segregación entre el tiempo de la producción, y el tiempo de consumo (o exposición).

Más aún, el espíritu moderno de la obra de Mondrian con respecto a los sistemas productivos también es evidente en las herramientas que utilizaba el artista: la regla –científica, racional y precisa– aparece como la herramienta básica para la generación de un espacio pictórico de razón cartesiana, acotado y delimitado; la paleta de colores –impoluta– así como la falta de evidencia de esfuerzo, tanto en el espacio como en la pintura, representan con claridad la obsesión higiénica de la modernidad con respecto a sus procesos.

Sin embargo, a pesar de que las cualidades modernas representadas en la imagen de Mondrian –los procesos analíticos, la asepsia, o la compartimentación espacio-temporal– tuvieran como objetivo la conjunción de la libertad individual al servicio del sistema colectivo, los cambios producidos una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, propiciaron una interpretación distinta.

Pollock

En la postguerra se produjo, paulatinamente, una revisión de la modernidad que puso el acento en acabar con la alienación producida por los sistemas productivos de la modernidad; esto es, acabar con la segregación entre el trabajo y la vida cotidiana, así como con la alienación producida por la imposibilidad de identificación del *yo* dentro del proceso lineal y repetitivo de la cadena de montaje y dentro del cometido general de acumulación de beneficio en el capitalismo.

El paso intermedio en el argumento, el de ruptura con la modernidad, nos lleva a una imagen de Hans Namuth, en la que aparece Jackson Pollock en su estudio en 1950, trabajando, literalmente, sobre una de sus obras. Sin embargo, a pesar de que la obra de Pollock es considerada como moderna –y anterior a la llamada contracultura– se pueden extraer de ella ciertas pautas ilustrativas.

La diferencia más inmediata con respecto a la imagen de Mondrian, es que la separación radical y cartesiana de los colores, ha dado paso a una superposición aleatoria y expresiva, producto de la voluntad y de la acción del gesto del artista. La paleta de colores ya no se limita a los básicos, sino que comienzan a aparecer ciertos matices –incluida la pintura blanca sobre el lienzo blanco–, y mezclas cromáticas que incluyen gamas de marrones, grises y negros. Siguiendo la lógica color-función planteada en la primera imagen, la delimitación y separación de funciones se rechaza en base a una lógica de libertad individual preponderante, que opta por la mezcla, la superposición, e incluso la espontaneidad de las funciones.

Así mismo, las herramientas de Pollock muestran el rechazo al racionalismo moderno: de forma rudimentaria, la herramienta del artista

ya no es la regla, si no que es su propio cuerpo, y como extensión del mismo, una brocha; la paleta de colores ha desaparecido para dar paso a una serie de botes industriales de pintura de los que irá escogiendo libremente en base a su antojo o inspiración; la obsesión moderna por el orden y la higiene desaparece, dando lugar a un desorden en donde los botes chorrean una pintura que acabará en el suelo, en la ropa del artista, o quizás, en el lienzo.

A diferencia de Mondrian, ni la imagen y ni la obra de Pollock pueden disociarse de la componente temporal ligada a la gesticulación del individuo, de forma que resulta imposible establecer un tiempo de producción autónomo. Así, el espacio pictórico del cuadro —que durante su producción también incluye el suelo y las paredes— solo aparece mediante la voluntad del artista de levantar el lienzo del suelo y dar la obra por concluida.



Img. 2. Jackson Pollock trabajando (1950). Fuente: <http://moicani.over-blog.com/article-jackson-pollock-at-work-115889691.html>

En la imagen de Pollock, la manera en la que el espacio, la obra y el artista eliminan literalmente la distancia que les separa —es decir, se disuelven—, enuncia una contradicción propia de su tiempo: la gestualidad irrepetible e identificable del artista en la obra supone un rechazo a la estandarización y a la abstracción de una producción industrial que queda subyugada a la voluntad total del artista. Sin embargo, esta misma disolución también responde a la forma en la que, una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, la producción industrial fordista —epítome de un '8/8/8' basado en la uniformidad del producto y el consumo en masa— pasó de ser únicamente un sistema de producción, para consolidarse como «una forma de vida total» —fordista-keynesiana, apoyada en la iniciativa privada y el auspicio estatal (Harvey 1990).

En la arquitectura y el urbanismo del CIAM, la totalización de la vida moderna —mediante el sometimiento del entorno construido a una lógica completamente racional— dio pie a críticas en contra de su rigidez e incapacidad de abarcar la complejidad de las relaciones humanas y el espacio urbano; esto es, surgió una crítica en contra de la arquitectura y el urbanismo como disciplina moderna y analítica, en favor de un registro de procesos de síntesis, o, incipientemente, postmodernos. Esto se puso de manifiesto en el IX CIAM de 1953, en el que Allison y Peter Smithson, subvirtieron el sistema analítico del CIAM —CIAM Grille de ASCORAL (CIAM VII, Bérgamo, 1949)— al superponer sobre la retícula una serie de fotografías de Nigel Henderson.

En ellos, la jerarquía de las cuatro funciones de la ciudad y los planos analíticos de colores básicos, dieron paso a las jerarquías de la 'asociación humana', en donde unas imágenes de niños jugando en el espacio urbano trazaban los hilos del discurso sobre la ciudad: la compartimentación racional del CIAM se veía desbordada por el registro

de una realidad que no admitía delimitación temporal ni espacial para el disfrute, el juego, la asociación o la espontaneidad (Mumford 2000).

De forma que, si inicialmente, la Carta de Atenas de 1933 aspiraba a la conjunción de la libertad individual y la acción colectiva como forma de organización social, la postguerra trajo consigo un desplazamiento del interés hacia la condición y la libertad individual, al tiempo que demandaba menor estandarización y menores procesos burocráticos.

Precisamente, la incapacidad del método proyectivo-analítico del CIAM para dar respuesta a esas demandas de menores preceptos totalizadores, y tras una serie de congresos turbulentos, el CIAM se disolvió en 1959, dando fin al organismo que legitimaba la validez de la ideología moderna de zonificación y planeamiento de funciones.

Coherentemente, el final de la legitimación de la idea de función también suponía la crisis del tradicional eslogan de ‘8 horas de trabajo, 8 horas de descanso, 8 horas de ocio’. La separación temporal de las actividades – que como hemos discutido anteriormente, fue inicialmente concebida como parte de una estrategia en contra de la alienación producida por el trabajo industrial– comenzó a percibirse en sí misma como una forma de alienación y de opresión por parte de ciertos sectores, que demandaban un mayor empoderamiento sobre su entorno construido. De esta forma, la eliminación de barreras espaciales, temporales y burocráticas, se convirtió en leitmotiv de proyectos alternativos que aspiraban a una integración total de los espacios de trabajo y de la vida cotidiana (Mosher 1973)

Grupos como los Situacionistas, o artistas como Constant Nieuwenhuys, utilizaron la coartada de lo lúdico como herramienta de acción para la integración del trabajo y de la vida cotidiana. Específicamente en New

Babylon, Constant dio forma a una ciudad-mundo de utopía marxista, en la que el trabajo había sido sustituido por el ocio, y en el cual sus habitantes, los *homo ludens*, eran nómadas sin vivienda fija. Lo que lograba Constant a través de su proyecto, era la disolución de las categorías funcionales del CIAM en un comportamiento orgánico único en el que el auto-movimiento lúdico –*dérive*– equiparaba la vivienda y el transporte, y el trabajo era eliminado por el ocio constante (Sadler 1998).

La crítica al planeamiento, la zonificación y la función en la obra de Constant estaba guiada sobre una idea general de juego y ocio, opuesta a la opresiva burocracia de los estados nación: la seriedad de las relaciones sociales, las economías dirigidas, y las zonificaciones urbanas, se superaban –literal y metafóricamente– por una nueva espontaneidad social, en la que las jerarquías quedaban disueltas, y en la que la economía de mercado reemplazaba la economía dirigida (Sadler 1998).

Sin embargo, la ortodoxia de la rigidez burocrática de la modernidad no solo fue contestada y superada desde ámbitos afines al marxismo, si no que también respondió a las condiciones cambiantes en el núcleo de la producción y el consumo capitalista. La conjunción de éstos cambios propiciaron, de acuerdo con Harvey, el desplazamiento del «fordismo-keynesianismo» a una «acumulación flexible» caracterizada por una gran flexibilidad en «los procesos laborales, los mercados de mano de obra, los productos y pautas de consumo», así como por el surgimiento de nuevos sectores productivos con especial énfasis en la «innovación comercial, tecnológica y organizativa» (Harvey 1990).

En otras palabras, si la introducción de la temporalidad moderna segregada –y su concepto derivado de función– se produjo mediante la conjunción de demandas sociales, avances tecnológicos, y la apertura de

nuevos nichos económicos, el colapso de idea la función y el tiempo de la modernidad no se produjo únicamente desde los movimientos culturales y humanistas, si no que también desde la propia mutación del capitalismo hacia el sector servicios.

Un ejemplo de esta mutación y su afectación sobre el concepto de temporalidad es la historia de la 'Southland Ice Company'.

A la modernidad e industrialización que permitieron la producción y venta de hielo en Oaks Cliff, Texas, se unió la observación de Jefferson Green que, en 1927, introdujo la venta de productos perecederos cotidianos (leche, pan, huevos...), aprovechando que la temperatura de su establecimiento –dedicado a la venta de hielo– actuaba ayudando a que los alimentos no se deteriorasen a la velocidad habitual. Así fue como nació la primera *convenience store* –bajo el nombre comercial Tot'Em– que aglutinaba una gran variedad de productos, y que ahorraba a los clientes los desplazamientos entre una tienda especializada y otra.

Quizás, el relato de esta historia sea más familiar a partir de los cambios que se produjeron en 1946, cuando las tiendas 'Tot'Em' pasaron a llamarse '7-Eleven', en referencia a la modificación de su horario de apertura (Anzilotti 2016). A partir de 1963, el modelo de negocio se volvió a modificar, y las franquicias adoptaron un sistema de 24 horas de atención al público (Anzilotti 2016).

Precisamente, a partir de 1963 –año en el que se produjo la primera emisión televisiva de 24 horas a raíz del asesinato de John F. Kennedy–, se comenzaba a consolidar el sistema espacio-temporal de la economía post-industrial: un continuum espacial 'todo-en-uno', 'todo-incluido', y temporalmente disponible '24-7'. Esto es, un entorno construido capaz de contener y dar acceso a una cada vez más variada producción

industrial no uniforme, y que simultáneamente, es capaz de absorber las rápidas transformaciones en el del ámbito de consumo.

iPhone X

El cambio de la estructura tecno-económica occidental, de un modelo predominantemente industrial a otro postindustrial (Bell 1972), que orientó la economía global hacia el sector de servicios, supuso la liberalización de los horarios –tanto comerciales como productivos–, así como la emergencia del trabajo inmaterial. Este desplazamiento de la generación del valor económico –a través de las tecnologías de la comunicación, nuevos tipos de organización, o la robotización de los procesos industriales (Harvey 1990)– supuso que la productividad en el trabajo pasaba de medirse en cantidades de piezas o unidades



Img. 3 Empleado de Apple presentando el iPhone X (2017)

producidas, para medirse en la capacidad de innovación y generación de nuevas ideas y conocimientos (Florida 2002).

Este contexto postmoderno y postindustrial –la economía del conocimiento– ha entregado la ‘*computerización*’ como herramienta de progreso: independientemente del tipo de trabajo que se vaya a realizar, el ordenador es la herramienta capaz de absorber, desarrollar y habilitar todo ese tipo de conocimiento (Jameson 2000).

Esta condición contemporánea es clara en la última imagen, en donde aparece un empleado de Apple, en 2017, presentando un nuevo modelo de *smart-phone* que es, ordenador, *display* y herramienta simultáneamente.

Ante nosotros, flotando en un fondo negro, triplicando el tamaño de la figura humana en la palma de la gigantesca mano, la posibilidad de todo color imaginable – toda función en términos del CIAM. El uso del color deja de ser una condición humanista para abrazar el salto tecnológico que permite multiplicar los 4 colores de la modernidad para llegar a 16.000.000 de colores de unas pantallas sin costuras, sin interrupciones, ni rupturas. Todo ello, a nuestra disposición en cualquier momento y en cualquier lugar.

En lo alto de la imagen, en el centro, un candado abierto y un recordatorio que revela la utilidad del colapso de las funciones modernas: son las 09:41, martes, 12 de septiembre; es hora de trabajar. La tecnología de los dispositivos personales resulta útil en el hogar, en los espacios de ocio, y hasta en los medios de transporte, pero su gestión de tiempo indica que es hora de producir y de trabajar.

Así mismo, la imagen –y la característica *personal* de la herramienta– advierte acerca de la sustitución del sujeto emancipado, que a diferencia del Siglo XX, ya no es el artista: el cambio de siglo supone la emergencia del emprendedor, especialmente el tecnológico, como el sujeto social empoderado, creativo y dueño de su tiempo.

La subsunción de la libertad individual y de la disrupción por parte de la economía post-industrial (Casero y Urabayen 2017) coloniza todo espacio y tiempo mediante la gestión de la conducta. Su herramienta principal, el control horario basado en teorías de organización empresarial que ponen el énfasis en el empoderamiento de los empleados en el ámbito corporativo, el trabajo auto-gestionado (Peters 1987), la flexibilidad permanente, y un cierto desorden necesario en corporaciones no jerárquicas (Peters 1992).

Si la producción industrial moderna se fundamentaba en eliminar la incertidumbre del desenlace de la producción, y para ello construía espacios que funcionaran de manera óptima –en base a la lógica de la correspondencia entre espacio y función–, la producción en la economía del conocimiento busca aumentar la incertidumbre para capitalizar cualquier desenlace no previsto. En ese camino de incertidumbre, el espacio, en lugar de ajustarse, equiparse o diseñarse para producir un desenlace conocido, lo que hace es integrar la mayor cantidad de programas arquitectónicos posibles; se carga de provisiones –es decir, se vuelve provisional, por lo que pueda suceder.

El razonamiento parece sencillo: si existe una mayor capitalización sobre los desenlaces no previstos (generación de ideas innovadoras), el espacio deberá permitir que éstos puedan suceder –y ser capitalizados en todo lugar y todo momento.

En la arquitectura contemporánea, esta circunstancia se canaliza a través de ideas de proyecto que permiten abarcar e integrar una gran cantidad de aspectos de la esfera del trabajo, así como del ocio y del ámbito doméstico. De esta manera, y especialmente en ámbitos tecnológicos y creativos, son habituales los proyectos que se fundamentan en construir ‘ciudades interiores’ –como en la sede de Facebook en Menlo Park, California (Gehry 2015)–, o en ‘ludificar’ el espacio de trabajo –cualquier espacio corporativo de Google sirve como ejemplo. Este tipo de estrategias de proyecto, alejadas de la seriedad corporativa tradicional, ofrecen una imagen de transitoriedad y dinamismo, que permite ser comunicada, «explorada y explotada» en beneficio de la compañía, pero que sin embargo, queda «integrada en su aura de autoridad y poder» (Harvey 1990).

Así mismo, en ese *todo disponible*, el ansia de abarcar cada vez más aspectos de la experiencia humana ha propiciado la inclusión de programas arquitectónicos de carácter doméstico y de conveniencia: a saber, comida y bebida gratuitas, guarderías, lavanderías, barberos o incluso servicio de reparación de vehículos. Esta inclusión de tales programas supone un sistema de control sibilino por el cual la gestión temporal se convierte en la fuerza legitimadora de la construcción del espacio. La coartada de lo lúdico y la agrupación de amenidades, sirve –en la arquitectura corporativa– para economizar y capitalizar el tiempo en transportes y tareas domésticas, además de la recirculación interna de los recursos económicos dedicados a dichas actividades.

Conclusiones

Si la jornada laboral de ocho horas ofreció tiempo de ocio y consumo a las masas –como actividad complementaria para conciliar la alienación producida por la separación del trabajo y la vida cotidiana–, ese mismo

ocio, ahora embebido e indivisible de los entornos laborales, es una fuente de agotamiento y alienación.

El juego en el trabajo ya no es una opción; trabajar y disfrutar es imperativo: “*work hard, play hard!*”. (David Guetta, ft. Ne-Yo & Akon 2013)

De la misma forma que la temporalidad del ‘8/8/8’ solo se consolidó cuando la producción industrial pudo absorberlo a través de la administración científica, la temporalidad del ‘24-7’ no se consolidó hasta que los sistemas de producción y comercio post-industriales han logrado absorberla a través de las tecnologías de control horario, los dispositivos personales, y el trabajo inmaterial.

Así, la segregación espacio-temporal de la modernidad –8 horas de trabajo, 8 horas de descanso, 8 horas de ocio–, ha dado paso a un sistema espacio-temporal en el que las cuatro funciones básicas de la modernidad colapsan y se integran en un ‘todo-en-uno’ genérico, en el que el trabajador inmaterial (Hardt y Negri 2000) está permanentemente disponible, y por lo tanto, susceptible de ser productor y consumidor las 24 horas al día, 7 días a la semana (Han 2014).

Referencias

- Anzilotti, Eillie. 2016. “A Brief History of the 24-Hour Convenience Store” in *citylab.com*, accessed April 3, 2018.
<https://www.citylab.com/life/2016/02/a-brief-history-of-the-24-hour-store/433953/>
- Bauer, Stephan; Maylander, Alfred. 1919. “The Road to the Eight-Hour Day” in *Monthly Labor Review*, (Vol. 9, No. 2, pp. 41-65)

- Bell, Daniel. 1973. *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. New York: Basic Books.
- Casero, Jorge León; Urabayan, Julia. 2017. "Heterotopía y capitalismo en arquitectura. La función ideológica de las heterotopías como discurso propio de la disciplina arquitectónica en la era de la gobernanza biopolítica" in *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. (Vol. 193-784)
- Congress Internationaux d'Architecture moderne (CIAM). 1933. *La Charte d'Athenes or The Athens Charter*. Paris, France: The Library of the Graduate School of Design, Harvard University.
- Fallahzadeh, Ali; Gamache, Geneviève. 2018. "Equilibrium and Rhythm in Piet Mondrian's Neo-Plastic Compositions" in *Cogent Arts & Humanities*, N. 5:
- Florida, Richard. 2002. *The Rise of the Creative Class (and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life)*. New York: Basic Books.
- Ford, Henry. 1929. *My Philosophy of Industry*. New York: Coward-McCann, Inc.
- Han, Byung-Chul. 2014. *Psychopolitik*. Frankfurt: Fischer Verlag GmbH.
- Hardt, Michael. 2000. *Empire*, ed. Antonio Negri. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Harvey, David. 1999. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Jameson, Fredric. 2000. *Las semillas del tiempo*. Madrid: Madrid Trotta.
- Mondrian, Piet. 1938. "Part III: England and the United States 1938-44: The necessity for a new teaching in art, architecture, and industry." in Holtzman, H; James M.S. 1986 (Eds.) *The new art-the new life: The collected writings of Piet Mondrian*. London: Thames and Hudson.
- Mosher, Craig R. 1973. "ONE: An Urban Community", in *The Journal of Applied Behavioral Science*, (Volume 9, No 2/3, 218-232.)
- Mumford, Eric Paul. 2000. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Owen, Robert. 1826. *A new view of society, or, Essays on the formation of the human character. [electronic resource]* Edinburgh: Printed for the Friends of the New System, (S.l.: Printed by J. & J. Gray).
- Peters, Thomas J. 1992. *Liberation Management: Necessary Disorganization for the Nanosecond Nineties*, New York: A.A. Knopf.
- Peters, Thomas J. 1987. *Thriving on Chaos: Handbook for a Management Revolution*. New York: Knopf: Distributed by Random House.
- Sadler, Simon. 1998. *The Situationist City*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- Taylor, Frederick Winslow. 1911. *The principles of scientific management*. New York, London, Harper & Brothers Publishers.
- Webb, Sydney; Cox, Harold. 1891. *The Eight Hours Day*. London: W. Scott.

El taller del artista como entorno performativo de la obra

The Artist's Workshop Like a Performative Environment of the Artwork

Ruth Pérez Jiménez: ruth.pez@gmail.com

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Breve biografía

Ruth Pérez Jiménez es arquitecta (ETSASS, 2001) y museógrafa (UCM, 2004), y ha centrado su carrera en la concepción de museos, museografías y exposiciones. Su interés en estos ámbitos le ha llevado a continuar sus estudios e investigaciones; actualmente realiza su tesis doctoral sobre la puesta en espacio de la obra (ETSAM, UPM), y es investigadora externa en el IHAM de la Université de Neuchâtel, Suiza.

Resumen

El taller es un espacio funcional donde el artista crea y produce la obra; marco y materia de la propia creación. Esta relación entre taller y obra puede ser tan estrecha que ambos evolucionan en paralelo motivando cambios estéticos, materiales y espaciales; situando el proceso plástico en la configuración misma del entorno creativo, lo cual añade un carácter performativo al lugar de creación. A través del análisis de los talleres de cuatro artistas como Piet Mondrian, Kurt Schwitters, Louise Bourgeois o Anselm Kiefer, este artículo tratará de demostrar la influencia y la íntima relación entre estos lugares de producción y la obra de arte; así como entre la concepción plástica del artista y su filosofía y modo de vida,

como un todo; formando un grupo indisoluble que modifica el estatus de la obra individual y le añade un valor de conjunto. Mostrando una perspectiva diferente sobre la concepción y significado de la obra, y su lugar de creación.

Palabras clave

Taller del artista, performativo, Piet Mondrian, Kurt Schwitters, Louise Bourgeois, Anselm Kiefer.

Abstract

The artist's studio/workshop is a functional place for creation, and also the frame and a part of the raw material of their work. This relationship between the work of art and its production place is sometimes so close that their evolutions run together; as a matter of it, aesthetic, material and spatial changes are incited in both directions. In that case, the work's creation process takes place in an architectural making of, and the workshop turns into a performative place. Through analysis of the workshops of Piet Mondrian, Kurt Schwitters, Louise Bourgeois or Anselm Kiefer this research will show the influence and the close relationship that exists between this production places and the work of art; but also between the artist's work, their philosophy and way of life, as a whole, between art, life an environment. Showing a different perspective on the conception and meaning of the artwork, and its creation place.

Keywords

Artist studio/workshop, performative, Piet Mondrian, Kurt Schwitters, Louise Bourgeois, Anselm Kiefer.

Introducción

El taller es un lugar donde el artista crea y produce la obra, donde la materia se transforma en arte; el primer entorno donde las obras son instaladas fuera de la imaginación del propio artista: un espacio funcional, optimizado para la creación. En él, determinados creadores no se conforman con trabajar, almacenar o disponer sus piezas; sino que trabajan con el propio espacio; generando un estrecho vínculo entre el ámbito y las obras. Llegando a ser un entorno *performativo* para la creación; implicado en la propia realización del objeto artístico, y a su vez generado por las propias creaciones.

¿Cuál es el papel de este *taller-performativo* en el proceso de producción de la obra? ¿Cómo se integra éste en el proceso creativo? ¿Cuál puede llegar a ser la conexión entre obra y taller? ¿Cómo podemos comprender determinadas obras si no partimos de la *situación* misma de su creación?

Recién licenciado, el artista Bruce Nauman (1941-)¹ se encuentra solo en su taller, se siente aislado y se cuestiona: “¿qué hace un artista cuando está sólo en su estudio [taller]? Mi conclusión –prosigue– fue que si yo era un artista y estaba en el taller [...] todo lo que hiciera en el taller debería ser arte” (Nauman in Wallace & Keziere, 1979: 18).

¹ Para Bruce Nauman, el proceso creativo es tan importante como el objeto creado, y en este proceso el lugar de creación adquiere un significado especial. Como en esas obras realizadas en los años sesenta, o esas dos obras realizadas en 2001, *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* y *Mapping the Studio II with color shift, flip, flop & flip/flop (Fat Chance John Cage)*, donde filma con diversas cámaras de infrarrojos lo que sucede por la noche en su taller, presentando una visión inédita de este espacio simbólico donde se desarrolla el proceso creativo.

Arte, como esa puerta de dos marcos creada por Marcel Duchamp (1887-1968) en 1927 para el interior de su pequeño taller-apartamento parisino de la calle Larrey nº11 (de 7x4m² de superficie). Un elemento funcional que separaba y unía sus tres espacios (taller, dormitorio y aseo), creando la condición de que la habitación nunca es absolutamente independiente de los espacios adyacentes. Una puerta que abandonó su función en el espacio arquitectónico para devenir una escultura tras la decisión del artista, de desmontarla del apartamento (en 1964), reemplazarla por una copia, y enviar la original, firmada y fechada “1927”, a Nueva York para ser exhibida, adquiriendo así el estatus de obra de arte.

Otro artista que desde el comienzo de su carrera se cuestiona sobre el espacio donde se sitúa la obra es Daniel Buren (1938-), quien realiza una serie de ensayos sobre la función del taller, la exposición y las instituciones. El más famoso es el titulado “Fonction de l’atelier”, donde se plantea la *función del taller* y cómo éste condiciona a la obra creada² (Buren, 2012: 185, vol.1). Para el artista, esta duplicidad de lugares (de creación y de exposición) donde la obra es situada significa una contradicción intrínseca, ya que es en el taller donde “ella está lo más próxima de su propia realidad. Realidad de la cual no parará en adelante de alejarse” (*Ibidem*: 187-188). Esa dualidad de la obra de arte con respecto al lugar de creación hace que decida prescindir de este espacio en su producción artística. Así, dentro de la línea del arte del *Post-studio*, cada lugar donde intervenga será su *lugar de creación*.

² «Mais quelle est donc la fonction de l’atelier ? 1. C’est le lieu d’origine du travail. 2. C’est un lieu privé (dans la grande majorité des cas), cela peut être une tour d’ivoire. 3. C’est un lieu fixe de création d’objets obligatoirement transportables» *Fonction de l’atelier* (1970- janvier 1971).

Otros artistas, cuyos talleres podrían ser considerados como más “tradicionales” que el anterior, optan por una relación osmótica entre obra y taller; estableciendo un estrecho vínculo entre ambos, haciendo de este espacio un lugar de experimentación donde se convierte igualmente en materia a ser trabajada dentro de su investigación artística. A través del recorrido por cuatro lugares de creación de cuatro artistas fundamentales de los siglos XX y XXI, como Piet Mondrian, Kurt Schwitters, Louise Bourgeois y Anselm Kiefer; aparentemente distantes en su concepción plástica, pero próximos en su relación con taller; se pretende demostrar cómo en ocasiones este entorno puede llegar a ser no sólo un reflejo, un autorretrato del artista o de su arte, sino también un *espacio performativo* que participa de los procesos de investigación, creación y producción plásticas, evolucionando en paralelo a la propia obra.

Piet Mondrian

“Como no puedo pintar los muros, en su lugar he fijado cartones pintados. Ahora veo claro que es absolutamente posible realizar el N-P [Neo-Plasticismo] en una estancia. Por supuesto he debido también pintar los muebles. No lamento mi esfuerzo, pues ello crea un estimulante efecto sobre mi trabajo. He comenzado algo que prefiero a todos mis trabajos anteriores. [...]” (AAVV, 1982: 71)

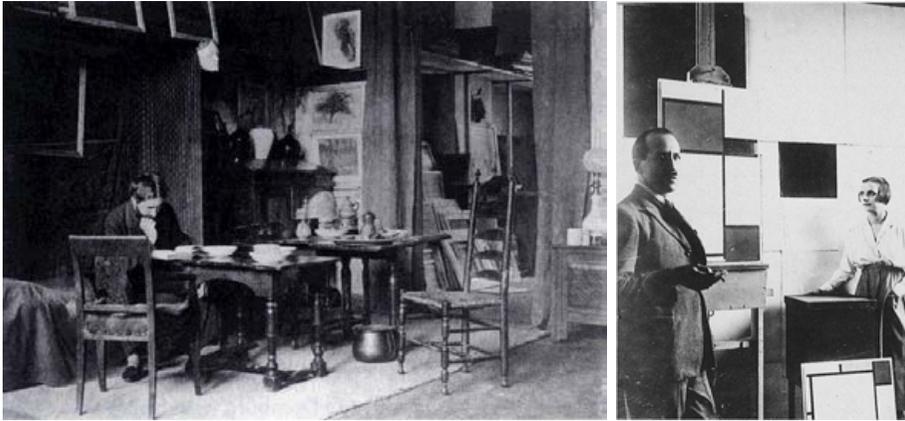
El 4 de diciembre de 1919, Piet Mondrian (1872-1944) escribe una carta a Van Doesburg a propósito de su taller de la *rue Coulmiers* nº 5. El artista pone a punto un método que va a utilizar hasta el final de sus días no sólo para transformar su lugar de creación, sino para trabajar su obra: sobre el muro blanco, rectángulos de color primario (rojo, amarillo y azul) y de “no color” (blanco, negro y gris) grapados, fijados con chinchetas o alfileres, componen el paño con los huecos y entradas de

luz; espejos puestos en puntos estratégicos van a multiplicar el espacio; la disposición de muebles y utensilios pintados en estos colores, etc. El lugar de creación es a su vez un entorno donde desarrollar su técnica: es transformado en un interior neoplástico.

Esta expansión de la obra a la arquitectura envolvente le inspira igualmente el escenario del último capítulo de su trílogo *Realidad natural y realidad abstracta*, donde la conversación entre *un amante de la pintura Y, un pintor naturalista X y un pintor abstracto-realista Z* (Mondrian, 2010), desarrollada a lo largo de un paseo, termina en el taller del pintor *abstracto-realista Z*. Un lugar donde todo está acorde con la concepción artística de éste, donde “la repartición del espacio no debe venir esencialmente de lo que es aportado del exterior en la estancia: todo debe concurrir a la armonía” (*Ibidem*: 64-65). El texto, ampliamente autobiográfico, muestra un recorrido simbólico del campo a la ciudad, del naturalismo a la abstracción; como el camino realizado por el propio Mondrian. “¡Vivimos como extraños en la casa de otro, con los muebles, las alfombras, los utensilios, los cuadros de otro!” (*Ibidem*: 54), indica el pintor *abstracto-realista Z* al referirse a lo antiguo. *Antiguo* como el entorno que muestra la imagen de Mondrian en su taller de Ámsterdam (calle Sarphatipark nº42) hacia 1908, donde aparece sentado en su taller-vivienda [Img. 1], donde todavía es ajeno a esa concepción que desarrollará una década más tarde:

“ Y: Nuestras habitaciones son generalmente demasiado oscuras.

Z: Sí... son acordes a una época oscura. [...] La luz debe venir también a nuestras habitaciones y, con ella, el color” (*Ibidem*: 66)



Img. 1. 1908, Mondrian en su taller de Amsterdam (c/Sarphatipark nº42).
Img. 2. 1923, Mondrian y Nelly Van Doesbourg en el taller *rue du Départ* de París.

Una luz y un color como en la siguiente imagen del artista [Img. 2] en su taller del nº26 de la *rue du Départ*, junto a Nelly Van Doesburg, realizada hacia 1923: la instantánea es fiel a las teorías neoplásticas expuestas por el pintor abstracto-realista Z. Como ese taller-residencia amplio y luminoso donde se instala en octubre de 1921: un espacio de unos 37 m² y en forma de pentágono irregular, trabajado y distribuido por Mondrian como macla de dos zonas rectangulares; donde el interior y todos sus elementos forman parte de la composición. El gran muro del fondo de la pieza es bañado por la luz natural desde sus extremos. El espacio de presentación de la obra se halla visible desde la entrada. El lugar de trabajo, dispuesto en un ámbito irregular, permanece oculto en una primera instancia, sólo es desvelado al acceder al fondo de la pieza.

El taller de Mondrian es un lugar de trabajo y de experimentación donde el entorno es complemento de la creación. Como indicó él mismo: “el artista sólo puede ser feliz cuando su concepción de lo bello se refleja en el mundo que le rodea” (Mondrian, 2010: 66). Sus obras, a primera vista de geometría límpida y terminada no traducen su técnica pictórica; ésta

se desvela al penetrar en el taller [Img. 3]. Incluso en su último taller-residencia, del nº 15 de la *Calle 59* de Nueva York, al que se traslada unos meses antes de su muerte. Mondrian continúa trabajando en su nueva obra, inacabada, *Victory Boggie Woogie* (Leal, 2010: 327). El espacio circundante continúa siendo de nuevo transformado.

Para Mondrian la experimentación en el espacio del taller discurre paralelo a su obra; el taller no es un simple lugar de trabajo, es una demostración de sus ideales artísticos y filosóficos. Ante la pregunta de “¿cómo piensa el pintor poder enmarcar, limitar, situar un interior en su obra que por sí misma parece tan abierta?”, el artista responde “el taller habla por sí mismo” (AAVV, 1982: 72). El taller refleja su concepción plástica; es un entorno performativo prolongación de su técnica pictórica, donde la imagen de la obra y del conjunto es cuidada al máximo; una puesta en escena que simboliza la imagen que el artista desea transmitir de sí mismo y de su creación. [Img. 4]



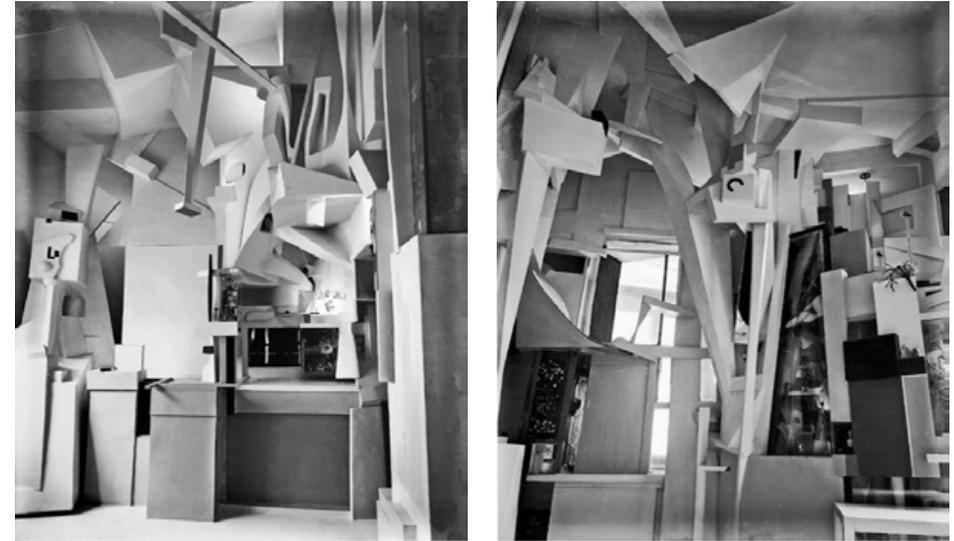
Img. 3. Paul Delbo, 1926. Taller de Mondrian. 26, *rue du Départ*, París.
Img. 4. Charles Karsten, 1931. Mondrian junto al caballete dispuesto ante el *gran muro*. Taller 26, *rue du Départ*, París.

Kurt Schwitters

“La obra de arte, como toda unidad, no es suma sino estado, del mismo modo que un material químico no es la suma de sus elementos.” (Schwitters, 1931: 340-348, trad. in: AAVV, 1995: 307-308)

Kurt Schwitters (1887-1948), creador en diferentes disciplinas como pintura, escultura, diseño, poesía, teatro,... puede denominarse en una palabra: *Merz*³. Un concepto que sintetizó su vida artística y su vida personal; donde sus diferentes talleres y moradas fueron sucesivamente transformados en una obra de arte, una obra de arte total.

Su primer *Merzbau* es realizado en su taller de la vivienda familiar de Hanover, donde la obra fue expandiéndose, más allá del entorno de creación, a varios ámbitos adyacentes del apartamento; emergiendo incluso en algunos puntos del exterior del edificio. Como si de un collage se tratara, sus ensamblajes tridimensionales están realizados de diversos materiales, evolucionando en instalaciones arquitectónicas: sus *Merzbild* –*cuadro Merz*– que recubrían las paredes y las *columnas Merz* (realizadas hacia 1920) comienzan a ser conectados a partir de 1923, ampliando su obra al conjunto del espacio para establecer su *Merzbau*. Mediante un proceso aditivo, utiliza estos materiales reciclados para realizar una obra en proceso. Techos, muros y pilares del taller fueron progresivamente recubiertos de elementos en madera y yeso, integrándose y llegando a



Img. 5. Wilhelm Redemann, 1933. 2 vistas del *Merzbau* de Hanover.

desaparecer tras el conjunto construido, avanzando por las diferentes estancias de la morada en un proceso densificador.

El artista vivía y trabajaba en su propia *escultura*, creando una relación intensa entre el ser humano y el espacio⁴ (Schwitters, in AAVV, 2005: 250), entre la obra y la arquitectura envolvente. *Merzbau* poseía una acumulación de capas, materiales y conceptos; con un carácter envolvente y un crecimiento constante a lo largo del tiempo; con diversos usos y entornos: el espacio donde originariamente se situaba el taller, denominado igualmente *KdeE* o *Kathedrale des erotischen Elends* –*Catedral de la miseria erótica*–; una escena, una sala de representación

³ *Merz* fue un movimiento poliédrico que atravesó transversalmente pintura, escultura, poesía, edición, tipografía, etc., y cuyas manifestaciones artísticas dialogan y se interrelacionan. Kurt Schwitters pervirtió deliberadamente los códigos de las bellas artes e incorporó nuevas técnicas, métodos y elementos para expresarse; recogiendo basuras para darles una segunda existencia y convertirlas en obras de arte; trabajando toda una vida en sus diferentes talleres, su gran obra.

⁴ «Il faut créer une relation intense entre l'homme et l'espace. On l'obtient en intégrant la trace même au sein de l'architecture...» Kurt Schwitters «Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt» [La importancia de la idea Merz en el mundo].

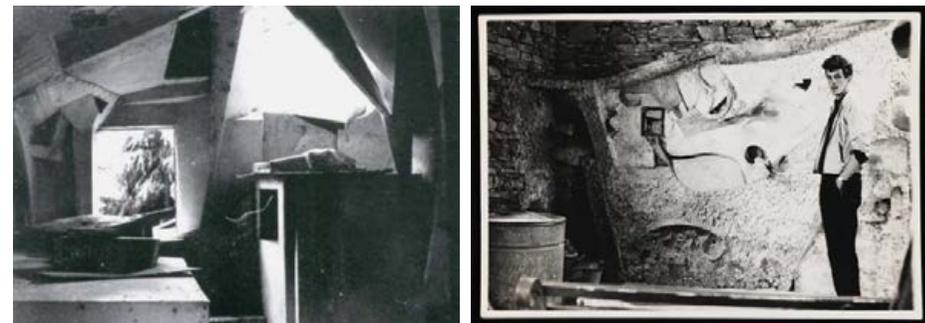
donde interpretar su *Ursonate*⁵; su biblioteca, una pieza de lectura, escritura y meditación; espacios memoriales como el rincón de Lutero, la gruta de Goethe, las sucesivas grutas de la amistad (dedicadas a Arp, Theo van Doesburg, Naum Gabo, Werner Graeff, Hannah Höch, Lissitzky, Malevich, Mies van der Rohe, Moholy Nagy, Mondrian, Hans Richter, Walden,...), y otros. [Img. 5]

En 1937, Schwitters debe abandonar Alemania y dejar su *Merzbau*. Huye, junto a su hijo y su nuera, y no regresará jamás a su país natal. Durante el exilio, siente un enorme vacío por la separación de la obra de su vida, de su construcción *Merz*. Para superarlo, retoma sus trabajos en la creación de un nuevo espacio *Merz*. Ya en su primer lugar de exilio, en Lysaker, cerca de Oslo, con su 'casa sobre una pendiente' -'Haus am Bakken'- (1937-1940), recomenzando sus trabajos en la creación de un nuevo taller, partiendo del estado final del de Hanover, orientándolo incluso con vistas en dirección a éste (Schwitters, *Bogen 1 für mein neues Atelier* ("Hoja 1 para mi nuevo taller") 1938, in AAVV, 2005: 247). Aunque, previamente, la cabaña de vacaciones que el matrimonio Schwitters había alquilado hacia 1932 (y trabajada durante sus primeros años en el exilio, hasta 1939) también en Noruega; fue organizada funcionalmente en su minúsculo interior con un lenguaje plástico heredero del *Merzbau* de Hanover [Img. 6]. Igualmente, durante su encierro entre 1940-41 en el campo de internamiento de prisioneros de Hutchinson, en la Isla de Man (Inglaterra), donde logra disponer de un pequeño espacio de taller en una buhardilla. Con los medios y materiales próximos a su alcance (esta vez con formas orgánicas y redondeadas), retomando su *Merzbau*. La

⁵ Su *Ursonate*, publicado en 1932 en su *Revista Merz* nº 24, constituye una especie de síntesis músico-literaria que cobra todo su sentido en la interpretación del propio artista. Crea una verdadera puesta en escena para recitarla en diversas veladas, donde mímica y gestos tienen un importante papel.

utilización de materias orgánicas en su obra plástica hace que éstas se llenen de mohos y fermenten, añadiendo un carácter efímero, olfativo y expansivo a la obra. Algunos años después de su liberación, a pesar de su delicado estado de salud, y sin apenas aliento, recomienza un nuevo *Merzbau* en un antiguo polvorín en Ambleside (Inglaterra): un *Merzbarn* -Granero Merz- [Img. 7].

A lo largo de su vida, Kurt Schwitters cumplió con su objetivo: "la obra de arte total Merz, que comprendió en su unidad artística todos los tipos de arte" (Schwitters, 1921: 3-9, trad. in, AAVV, 1995: 184-187). Mantiene con vida sus ensamblajes de formas gracias a sus intervenciones constantes, sus construcciones suplementarias y sus ampliaciones obsesivas. La intervención *Merz*, sus diferentes *Merzbauten*, no son una materia inanimada, sino una arquitectura viva, un espacio activo creada gracias a la propia intervención del artista. En numerosas cartas él firmaba "Kurt Merz Schwitters" o únicamente "Merz"; allí donde él estuviera, en el espacio que él habitara, *Merz* debía existir.



Img. 6. 1933. Exterior e interior de la cabaña Hjertoya.
Img. 7. Antes de 1965. *Merzbarn*, Ambleside. Tate, inv. TGA-9510-5-19-1_101963-

Louise Bourgeois

“Pero dé una vuelta por el taller: el taller es realmente un autorretrato y yo no tengo nada que decir.”
(Bourgeois, 2000: 270)

En Louise Bourgeois (1911-2010) obra y taller evolucionan en paralelo, motivando cambios estéticos, materiales y espaciales. Su obra, reflejo de su interior, es un modo de expresión emocional transformado en formas físicas, en objetos; donde la artista construye sus espacios. A la pregunta sobre las motivaciones que han presidido sus cambios estéticos, Bourgeois responde cómo los diferentes lugares de producción de la obra han influido en dichos cambios (Caux, 2003: 142)⁶, trabajando fundamentalmente en un entorno vinculado al lugar de vida. El taller para Bourgeois es un espacio de aislamiento, un refugio, una guarida artística y vital que, a su vez, protege tanto a la artista como a la obra:

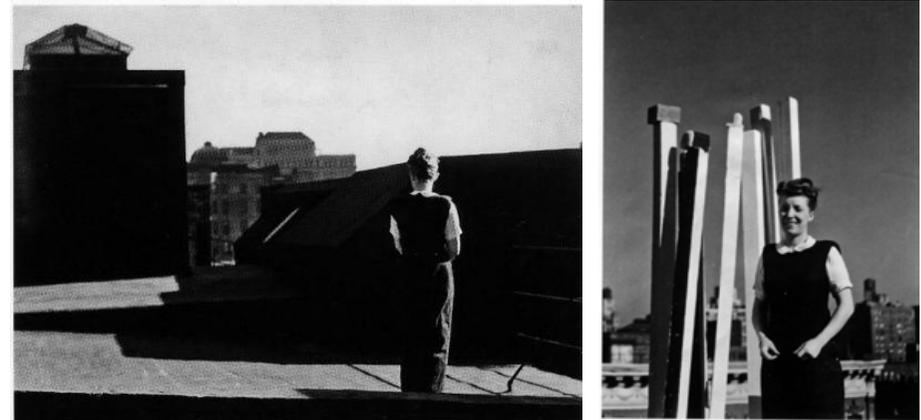
“Me aílo en el taller donde controlo totalmente la situación.” (Bourgeois, 2000: 316)

⁶ «[...] quand je suis arrivée en Amérique [...] mon mari habitait dans deux pièces, je ne pouvais pas faire de la sculpture monumentale dans deux pièces. (Rires) Le premier jour où je suis arrivée, j'ai fait des dessins. Puis nous avons grandi, la famille a grandi, et l'espace des appartements a grandi, alors j'ai pu faire des choses plus grandes. Les matériaux ont suivi pas à pas de l'espace dont je disposais. Et aujourd'hui dans cet atelier qui est très grand et que j'aime beaucoup ici, j'emploi des matériaux différents. Et alors, en fin de comptes, le dernier atelier qu'on peut avoir quand on n'a pas d'autre c'est de travailler dehors. C'est pourquoi au début je travaillais dans le toit, c'était parce que c'était le seul accès que j'avais *to open air*. Les *Araignées* sont faites de façon à être mises dehors, parce qu'à ce moment-là on touche l'architecture. [...]»

«La toile de Louise Bougeois», entretien avec Louise Bourgeois par J. Caux

En sus primeras viviendas neoyorquinas, marcadas por la falta de espacio, no dispone de un lugar de creación específico, y sus exploraciones artísticas se centran en el dibujo y la pintura. Las primeras obras tridimensionales son pequeñas piezas realizadas con elementos domésticos, que pueden ser trabajados y transformados fácilmente en la mesa de la cocina. En los años cuarenta, su obra se modifica en paralelo a su morada, la familia se traslada a una vivienda mayor, y por fin puede disponer de un espacio propio que utilizará como taller: en el sótano y en el tejado realiza *Personnages -Personajes-*, que son realizados precisamente con las maderas de recuperación de los depósitos de los tejados de Nueva York, y almacenados en el monta-platos. En la cubierta del edificio, Bourgeois encuentra el espacio necesario para la creación; un taller a *cielo abierto* que le permite desarrollar su faceta escultórica. [Img. 8]

En 1962, la familia se traslada a una nueva morada en el barrio de *Chelsea*. La planta superior de la vivienda es reservada para la biblioteca personal de su marido, el crítico e historiador Robert Goldwater, mientras que su taller se sitúa en el sótano. Un cambio de entorno que



Img. 8. Hacia 1944. L.B. sobre el tejado de su apartamento en el tejado de su casa-taller de *Stuyvesant Folly* junto a sus esculturas, 142 East 18thSt, NY.

viene acompañado de un nuevo vocabulario plástico. Estos años son para la artista un periodo de madurez, en el que experimenta con diferentes formas y materiales: yeso, látex, caucho, bronce, piedra, etc: Bourgeois modifica de nuevo su vocabulario plástico, y su sentimiento de nostalgia parece ser transformado en la necesidad de crear una morada, una guarida, un refugio. Sus obras de la época, *Spiral* (1960), *Maison* (1961), *Labyrinthine Tower* (1962), *Lair* (1962 y 1963), etc. lo reflejan.

En 1973 fallece su esposo, y el duelo es expresado en un desencadenamiento de transformaciones en su entorno de producción y residencia. Louise Bourgeois vuelve a utilizar su arte como terapia, y la vivienda conyugal, cuyos espacios ya habían sido poco a poco colonizados como lugar de creación desde la emancipación de sus hijos, es drásticamente modificada tras la muerte de Goldwater: la residencia es completamente transformada en taller, destruyendo todo recuerdo de esa morada conyugal. La mesa del comedor, donde cenaban ambos, es dividida en dos, una de cuyas mitades pasará a ser la mesa de trabajo de Bourgeois situada en el salón. [Img. 10] Es en esta época cuando realiza

dos obras mayores por su significado simbólico, donde el motivo de la mesa está presente: *The Destruction of the Father* (1974) y *Confrontation* (1978). [Img. 9]

A principios de los años ochenta, el taller se extiende a una antigua fábrica de tejidos de dos plantas del barrio de Brooklyn; las piezas amplían aún más su formato. Fuera de la morada, no se conforma con trabajar el espacio de la escultura, sino que genera en torno a ellas un propio espacio poético-simbólico desarrollando nuevas esculturas-entorno cuyo espacio envolvente forma parte de la escultura; combinando diversos elementos y materiales, y marcadas por las dimensiones de ese gran espacio industrial, que le permiten trabajar una escala aún mayor. Bourgeois trabaja arquitectónicamente con su memoria, realizando obras como *Twosome*, *Araignées –Arañas–*, o sus *Cells –Celdas o Células–*. Si no hubiera existido su taller de Brooklyn, estas piezas no hubieran podido ser realizadas (Gorovoy, 2016). Hasta entonces, había trabajado o construido sus grandes esculturas y sus entornos en el sótano, el patio o la pieza anterior de su vivienda. Las proporciones de estos espacios, junto con la acumulación de las obras allí creadas, y su distribución, marcaban en gran modo la escala de las obras que podían ser allí producidas.

A finales de los noventa, la casi nonagenaria Louise Bourgeois utiliza cada vez menos este gran taller y regresa a trabajar en su morada; un lugar que nunca ha abandonado pues allí sigue realizando sus dibujos y grabados. En esta década, sus obras reducen de nuevo la escala y regresan a materiales más frágiles. [Img. 10]

Para Bourgeois, el componente autobiográfico se halla siempre presente en su trabajo: son pensamientos visuales transformados en formas físicas, en objetos. Un arte que le proporciona acceso al inconsciente,



Img. 9. LB en su vivienda taller de Chelsea, con *Confrontation*, y fotografías de la *Performace A Banquet-A Fashion Show of Body Parts-21_10_78*, realizadas por Peter Moore, 1978.

convirtiéndolo en algo material. Su obra y su taller están llenos de elementos y materiales que le permiten desarrollar un “modo de expresión emocional” (Bourgeois, 2000: 361).

“El mundo de mi escultura y mi mundo no son más que uno solo.” (*Ibidem*, 102)

En paralelo a la evolución de los diferentes entornos utilizados como taller, Louise Bourgeois pasa del dibujo a la pintura, de ésta a la escultura, e introduce la arquitectura en su obra para *construir* sus espacios. Desarrolla una práctica centrada en el taller, en su mundo interior; donde trabaja con su inconsciente y genera nuevos modos de ver. Su taller es para ella un lugar de aislamiento, un refugio; el marco y la materia de su obra: su guarida artística y vital. Un lugar de creación, donde su obra de arte es reflejo de su interior; donde la arquitectura forma parte de la escultura, y viceversa; donde las obras adquieren todo su sentido.



Img. 10. 2000, Jean-François Jaussaud. LB en su mesa de trabajo de su salón-despacho-estudio de su vivienda en *Chelsea*.

“[...] diré, entre paréntesis, que las obras de arte son mucho más bellas y mucho más significativas en el taller del artista que en los museos” (Louise Bourgeois, in Caux 2003: 124)

Anselm Kiefer

“No tengo una producción lineal, no pinto un cuadro a continuación de otro, sino que trabajo simultáneamente en muchos proyectos. El conjunto es como un jardín en el que crecen muchas cosas a la vez.” (Celant, 2007: 183)

Anselm Kiefer (1945-) sitúa igualmente su proceso creativo en la configuración misma del taller: la construcción, la disposición y la propia espacialidad tanto del taller como de la obra forman parte inherente de su actividad plástica. Su laboratorio de creación se va transformando en una gran fábrica donde el conjunto es una inmensa obra en construcción, donde las diferentes creaciones crecen a un tiempo. El espacio de la obra de Kiefer posee una escala humana, arquitectónica; como reflejo de su proceso creativo.

En los años noventa, su obra crece cada vez más y va necesitando una mayor amplitud. En la época, los espacios de los talleres de Bunchen, de unos 1.600 m², se le estaban quedando pequeños: “ya monté anteriormente acciones, indica Kiefer en una entrevista realizada en 1990, [...] fotografié en el taller instalaciones gigantescas, que luego hube de desmontar por razones de espacio [...]. Pienso mucho en el espacio” (*Ibidem*: 157). En busca de un nuevo lugar más amplio donde trabajar, donde intervenir, Anselm Kiefer se traslada en 1992 a Francia; a un

antiguo dominio de sericultura, con un terreno de 70.000 m² en *La Ribaute*, en Barjac, cerca de Aviñón.

Como una evolución natural del proceso creativo desarrollado en los talleres de Alemania, en Barjac comienza a intervenir en el inmenso edificio principal (de unos 60 metros de longitud y en forma "L") y sus anexos, situados en lo alto de una colina; para extenderse al conjunto del



Img. 11. 2007. Taller de Barjac. Imágenes del exterior de antiguo edificio de la hilatura (a) y del túnel aéreo interior de éste (b), y del interior de varios túneles excavados que forman parte de *Los Siete Palacios Celestes* (c y d). (Kiefer, 2010)

territorio; construyéndolo. Un proceso donde existe una ilimitación horizontal y vertical; donde arqueología y geología se mezclan. Añade un túnel aéreo que liga los edificios originales (espacios de trabajo y residencia). Posteriormente realiza carreteras y caminos en el dominio; planta árboles y crea jardines; da un nuevo uso a los espacios arquitectónicos existentes. Igualmente crea diferentes pabellones (hasta cincuenta y dos), un anfiteatro, dispone sus torres en hormigón; excava kilómetros de túneles que crean espacios subterráneos, conexiones, y un largo etcétera. Estas nuevas estructuras en el terreno, en el paisaje, son realizadas en acero, ladrillo, hormigón, vidrio, u otros materiales, con un aspecto sencillo, bruto. [Img. 11 a-d]

El artista transforma esa enorme superficie de terreno, en un laboratorio donde ensayar ideas y materiales. El espacio del taller de Kiefer es un espacio construido por él mismo, y la experiencia de la creación está en el centro de su existencia; donde realiza intervenciones en todo el territorio.

El conjunto de *La Ribaute*, en Barjac, es un proyecto urbanismo; de un urbanismo espontáneo gestado en la mente del artista. Kiefer realiza intervenciones en el espacio, en el paisaje, en la arquitectura, que materializa en forma de construcciones en positivo (salas, cajas, naves, casas, invernaderos), o en negativo, en excavaciones (túneles, grutas, sótanos, salas, pasadizos, etc.). En el taller, esa inmensa obra en construcción donde se fabrican diferentes creaciones a un tiempo, Kiefer no sólo trabaja con sus pinceles, sino con excavadoras, camiones, etc (Kiefer, Arasse, 2010: 25). [Img. 12 a-d]

Su actual taller situado en los antiguos almacenes de la *Samaritaine* junto al aeródromo de *Croissy-Beaubourg*, cerca de París, es un espacio de unos 35.000 m². Un gigantesco lugar donde las piezas coexisten de nuevo de

un modo sincrónico; formando parte de un recorrido, de un conjunto por y para el artista. En esa enorme superficie de trabajo, el ojo del artista no puede ver el todo del taller. Kiefer recorre el conjunto a pie, en bicicleta, en moto, en coche, etc., como ya lo hacía en sus talleres de Alemania y de Barjac. Del mismo modo, trabaja en múltiples creaciones a un tiempo; en su reencuentro con la obra, vuelve a reactivarla; la redescubre. Anselm Kiefer elige cómo hacer visibles sus objetos para poder trabajarlos, generando no sólo una relación espacial entre las piezas, sino una *espacialidad* del conjunto: una inmensa obra en construcción donde diferentes creaciones crecen a un tiempo.

“me gusta trabajar con mi cuerpo. Me gusta bailar, y es necesario un formato concreto para poderlo hacer. No es tan sólo un acto físico, sino que implica todo mi cuerpo y mi alma.” (Celant, 2007: p. 446)

El proceso creativo de Anselm Kiefer se sitúa en el corazón del taller, con un trabajo simultáneo en varias creaciones: “a mí siempre me ha interesado la situación, no el cuadro aislado” (*Ibidem*: 361), afirma el artista. Una situación es plasmada dentro el propio lugar de creación, donde el espacio de la obra es construido:

“Yo veo mis cuadros como ruinas o sillares que pueden aparejarse. Los fragmentos son un material con el que se puede construir algo, pero no son algo acabado en sí mismo.” (*Ídem*)

Bunchel, Barjac, Croissy, etc. el taller, los talleres de Anselm Kiefer son un continuo, donde cada taller recupera el anterior, lo contiene, y crea algo nuevo, dando nacimiento al siguiente (Cohn, 2012: 16). Sus talleres son el conjunto de las diversas obras articuladas espacialmente; donde el propio espacio de las obras coordina la experiencia creativa: son los *lugares del lugar* que es el taller. Un taller que se hace receptáculo, que se

convierte en el mejor entorno donde las obras deben ser mostradas, percibidas por el espectador. Para Kiefer las obras están en proceso, es así como las prefiere; para él, en el lugar de creación la obra mantiene todo su potencial, toda su vida.

Epílogo. Una puerta abierta y cerrada

Esa puerta creada por Marcel Duchamp [Img. 13], abierta y cerrada al mismo tiempo, que genera la condición de que la habitación nunca es absolutamente independiente de los espacios adyacentes, podría constituir en estos *talleres-performativos* una metáfora sobre esas relaciones transitivas entre la arquitectura, el objeto y el espacio contenido entre ambos.



Img. 12. a Charles Duprat, 2012. *Towers*, Barjac © A.K. Photography.
b. Pabellón de cristal, Barjac. c. Escenografía de Elektra en pabellón de Barjac
d. Fotograma doc. *Over your city grass will grow*.

Un espacio contenido o negativo, una *geometría complementaria*, enunciada por Juan Navarro Baldeweg (1995), que pasa a ser una representación de esa evolución expuesta por el *Manifiesto Dimensionista* (1936)⁷, donde se defiende cómo “las artes, en una fermentación colectiva (interpenetración de las artes) son puestas en movimiento y cada una de ellas ha evolucionado con una dimensión nueva [...] una dimensión suplementaria”. Donde la literatura pasa de la línea al plano, la pintura del plano al espacio, y la escultura clásica se abre, “se desventra” e introduce en ella misma el espacio interior, el movimiento, el espectador.

Abrir y traspasar la puerta de estos talleres visitados a lo largo del artículo es situarse en una dimensión suplementaria; hallarse en el interior de la obra misma, participar del acto creador: “la conquista total por el arte del espacio de cuatro dimensiones” (*Manifiesto dimensionista*, 1936). Como ese taller que para Piet Mondrian es un gran *lienzo* sobre el cual intervenir; donde se sucede un trasvase de los temas pictóricos al espacio arquitectónico, de las dos a las tres dimensiones. Para Kurt Schwitters, cuyo arte puede



Img. 13. *Puerta* (1927), en el taller de la rue Larrey de Marcel Duchamp.

sincretizarse en un concepto, *Merz*, el lugar de creación deviene la síntesis de su vida artística y personal; un concepto convertido en escultura que se abre e introduce en ella misma el espacio interior, el movimiento, el teatro, etc.: una escultura “desventrada”, una arquitectura en cuatro dimensiones; su *Merzbau*, sus *Merzbauten*. Del mismo modo, para Louise Bourgeois el taller es un refugio, una guarida; el marco y la materia de una obra; donde ambos, espacio y objeto, son reflejo de su interior, evolucionando en paralelo, y motivando cambios estéticos, materiales y espaciales; donde la disposición de las piezas, sus relaciones, atmósferas, materias, luces, colaboran para formalizar esa dimensión emocional de la obra. O como para Anselm Kiefer, cuyo taller es una inmensa obra en proceso donde se fabrican diferentes creaciones a un tiempo; donde la dimensiones espaciales, temporal y mnémicas conforman su creación.

Estos *talleres-performativos* son un manifiesto artístico y vital coherente con el modo de ser y de actuar de sus moradores. Son unos lugares donde el artista ostenta el máximo poder sobre la obra, y donde la elección de la espacialización (o puesta en espacio) de las piezas es modelada *en y desde* el propio lugar de creación: en el taller, el artista produce el objeto y su narración; así como su espacio propio. Un *espacio heterotópico* –retomando el neologismo de Michel Foucault⁸ (1984: 46-49)–, para el arte y el artista: “un espacio de ilusión, que denuncia como más ilusorio todavía todo espacio real” (*Ídem*). Como esas fotografías orquestadas por Mondrian de ese entorno *neoplástico* ideal que era su taller, que le permitieron no sólo fijar su evolución artística, sino legitimar sus teorías y su arte. O esa sala creada por Schwitters dentro de

⁷ Suscrito en 1936 por veinticinco artistas de primera línea como Marcel Duchamp, Alexander Calder, László Moholy-Nagy, Joan Miró, Robert y Sonia Delaunay, Wassily Kandinsky, etc.

⁸ «Il y a également [...] des lieux réels, des lieux effectifs, [...] qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées [...] des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. [...] une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons».

su *Merzbau* destinada a interpretar su *Ursonate*. O esas *Cells –Células* o *Celdas*– creadas por Bourgeois; a medio camino entre escultura, arquitectura e instalación; donde *vuelca* el contenido del taller (esos pensamientos visuales transformados en formas físicas) y cada objeto convoca a una idea. O esos pabellones dispuestos por Kiefer en el territorio de Barjac (el taller de *La Ribaute*), que no son sólo ampliaciones del lugar de creación o contenedores de objetos, sino que son parte integrante de la obra contenida.

Para los cuatro artistas, el entorno del taller es una ampliación del espacio físico de la obra: los objetos no permanecen aislados, en esa idea romántica de la soledad del genio delante de la obra; sino que se hallan unidos a un conjunto estructurado que se despliega en la topología del taller; creciendo y evolucionando con él. Lugar de creación y objetos son resultado de un proceso, de una transformación, de unas configuraciones espaciales donde tiempo y memoria se acumulan. Ambos forman un grupo indisociable que modifica el estatus de la obra individual y le añade un valor de conjunto; un *todo* que pasa a ser en sí mismo una única obra que se está realizando.

Esta simbiosis entre obra y envolvente es una cualidad añadida que colabora en la comprensión de la pieza: esos objetos, aislados y descontextualizados del conjunto, poseen la *atmósfera* (Seel, 2010: 140-147), la memoria del artista y del lugar donde son producidos. A modo de esos materiales que conformaban la obra de Schwitters, que integran la obra de Bourgeois o Kiefer para dar forma a sus propias necesidades artísticas: unos materiales *contaminados* de una realidad en el taller que la propia obra presenta como hecho consumado; su vida anterior interpela al espectador, quien reacciona ante la obra con diferentes niveles de apreciación, de emotividad. O como ese último lienzo, *Victory Boggie Woogie* (1944), que permaneció inacabado en el caballete de

Mondrian tras su muerte, mostrando esa configuración del taller acorde a sus nuevas búsquedas plásticas; “lo que habría sido sin duda la etapa siguiente de su obra.” (Mondrian, 2010: 327)

Estos espacios hacen suya la reflexión de Bruce Nauman, sobre que todo lo que hay en el interior del taller es arte; así como la de Buren, donde afirma que el lugar donde la obra se halla más cerca de su propia realidad es el taller. Como lo han demostrado las diversas reconstrucciones (en el ámbito de la exposición) de los talleres de Mondrian y Schwitters; la apertura al público de la casa-taller de Chelsea de Bourgeois o la transformación del taller de Barjac de Kiefer (una vez trasladado a Croissy) en un lugar donde artistas en residencia continúen esa obra en proceso.

Del mismo modo que esos túneles subterráneos y aéreos “unen para ocultar mejor” (Kiefer, 2010) las diferentes edificaciones del taller de Barjac, deviniendo una obra en sí mismos, y mostrando cómo el taller se multiplica escapándose de la idea de la estancia donde se trabaja. A las funciones tradicionales del taller, estos espacios heterotópicos suman su integración en la experimentación artística: el trabajo es disuelto en un continuo ininterrumpido sin diferenciación de contenedor y contenido. Son lugares concebidos como un laboratorio de creación que participan en la elaboración de la obra, permitiendo y completando su espacialidad, constituyendo un conjunto performativo para el arte que opera sobre la compresión sensible e intelectual del propio objeto: una expansión del concepto de la obra que conforma su propia dimensión plástica.

Referencias

Introducción

- AA.VV., 2006. *Ateliers: l'artiste et ses Lieux de création dans les collections de la Bibliothèque Kandinsky*. Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- Buren, Daniel, 2012. *Écrits 1965-2012, vol. 1 et 2* Flammarion. Paris, Centre National des Arts Plastiques.
- Hoffmann, Jens, (ed.), 2012. *The Studio*. Massachusetts, Documents of contemporary Art: MIT Press.
- Jacob, Mary Jane and GRABNER, Michelle (Editors), 2010. *The Studio Reader: On the Space of Artists*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jones, Caroline A., 1996 *Machine in the studio. Constructing the Postwar American artist*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lawless, Catherine, 1990. *Artistes et ateliers*. Nîmes: Éditions Jacqueline Cambon.
- Rodriguez, Véronique, 2001. *L'exacerbation de la valeur d'exposition et la dévalorisation du métier de l'artiste, leurs incidences sur les transformations de l'atelier*. Montreal: Université de Montréal.
[Tesis doctoral, leída el 6 abril de 2001]
- Tillier, Bertrand, *Vues d'atelier. Une image de l'artiste de la Renaissance à nos jours*. Éditions Citadelles & Mazenod, 2014, Paris
- Wallace, Ian & Keziere, Russell, 1979. "Bruce Nauman Interviewed", *Vanguard 8*, nº 1 (February 1979)
- Wood, Jon, 2001. *Close encounters. The Sculptor's Studio in the Age of the Camera*. Leeds: Henry Moore Institute

Piet Mondrian

- AA.VV., 1982. *L'atelier de Mondrian : recherches et dessins*. Paris: Macula.
- Leal, Brigitte (bajo la dirección de), 2010. *Mondrian*. Paris: Éditions Centre Pompidou.

«Natuurlijke en abstracte realiteit. Trialoog (gedurende een wandeling van buiten naar de stad)», 1919-1920. Aparecido en trece artículos en la revista *De Stijl* (vol. 2, junio 1919-vol.3, nº10, agosto 1920). Recopilado y traducido al francés en: Mondrian, Piet, 2010. *Réalité naturelle et réalité abstraite*. Paris: Éditions Centre Pompidou.

Kurt Schwitters

- AA.VV., 2005. *Dada circuit total*. Lausanne, Les Dossiers H, Ed. L'Age d'Homme.
- AA.VV., 1995. *Kurt Schwitters*. Valencia, IVAM Centre Julio González. Artículos y escritos de Schwitters citados en el texto:
- Schwitters, Kurt, 1921 (enero). *Merz*, publicado en *Der Ararat Glossen, Skizzen und Notizen zur Neuen Kunst*, II (1), Múnich: 3-9): 74-82. (Trad. en pp: 184-187)
- ___ , 1931. *Yo y mis metas* (Ich una meine Ziele). *Merz 21. Erstes Veilchenheft*: 340-348 (Traducción en pp: 307-308)

Louise Bourgeois

- Bourgeois, Louise. 2000, *Destruction du père. Reconstruction du père. Écrits et entretiens, 1923-2000*. Paris: Daniel Lelong
- Textos elegidos, reunidos y presentados por Marie-Laure Bernadac et Hans-Ulrich Obrist.
- Caux, Jacqueline, 2003. *Tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gorovoy, Jerry. 2016 (Entrevista del 18 de marzo de). "Louise hacía arte para entenderse a sí misma". *Deia* (18/03/16): <http://www.deia.com/2016/03/18/ocio-y-cultura/cultura/louise-hacia-arte-para-entenderse-a-si-misma> (23.11.16)
- Storr, 2016. Robert, *Louise Bourgeois. Géometries intimes*. Paris: Éditions Hazan.

Anselm Kiefer

Celant, Germano (comisariado), 2007. *Anselm Kiefer*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao. Skira.

Cohn, Danièle, 2012. *Anselm Kiefer : ateliers*. Paris, Éditions du Regard

Kiefer, Anselm, 2010. *L'art survivra à ses ruines*. Paris: Collège de France. (Lección inaugural, pronunciada el 02.07.2010).

Kiefer, Arasse, 2010. *Rencontres pour mémoire*. Paris: Les Éditions du Regard.

Epílogo

AA.VV., 1995. *Kurt Schwitters*. Valencia: IVAM Centre Julio González.

Navarro Baldeweg, 1995. *El objeto es una sección. La geometría complementaria*. 1995.25. Madrid: CIRCO.

Foucault, Michel, « Des espaces autres », 1984 (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité* (5, octobre 1984): 46-49.

Krauss, Rosalind, 1979. "Sculpture in the Expanded Field". *October*, Vol. 8. (Spring, 1979): 30-44.

Maderuelo, Javier, 2012. *Caminos de la escultura contemporánea*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.

Seel, Martin, 2010. *Estética del aparecer*. Vol. 3076: Katz editores.

Zaugg, Rémy, 1997. *La ruse de l'innocence: chronique d'une sculpture perceptive*. Dijon, Les Presses du réel | Écrits d'artistes.

La función en los sistemas compactos de orden relacional. Cualificación espacial para una cierta flexibilidad

The Function of Compactness. Spatial Qualification for a Kind of Flexibility

Marta Toral Guinea: mtoralguinea@gmail.com

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Breve biografía

Arquitecto (ETSAM UPM, 2003). Compagina su labor profesional con la docencia, la gestión universitaria y la investigación. Profesora Asociada en la ESAyT UCJC. Desarrolla su tesis doctoral *La compacidad como sistema espacial flexible en el proyecto arquitectónico* en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

Resumen

Los sistemas compactos, formados por unidades espaciales autónomas pero relacionadas entre sí en el interior de un contenedor abstracto, dependen para su activación de un habitante-observador y de su capacidad para interpretar intelectualmente el sistema y congelar mediante la implantación de la función el estado variable del mismo. Para llevar a cabo esta operación, que en el fondo supone *habitar*, el usuario se encuentra condicionado por el carácter propio de cada una de las estancias que componen el sistema, que materializa una atmósfera, tensada y cualificada por su relación –física o visual- con las demás. Por tanto, habitar implica, en estos casos, un reto y un esfuerzo considerables. A través del análisis de tres casos de estudio de

arquitectura doméstica construidos a comienzo de los siglos XIX, XX y XXI, y de sus habitantes asociados, se pone en evidencia cómo esta dependencia del carácter del *observador* determina el completo desarrollo de este sistema espacial y la implantación de la función en él. ¿Se consigue en el siglo XXI la completa disponibilidad funcional del sistema?

Palabras clave

Sistema compacto, Adolf Loos, John Soane, Kazuyo Sejima, SANAA.

Abstract

Compact systems, formed by autonomous spatial units related to each other inside an abstract container, depend on their activation by an inhabitant-observer and their capacity to appropriate the system, freezing its variable state through the implementation of the function. To carry out this, which in the end means to inhabit, the user is conditioned by the character of each of the rooms that take part of the system, that materializes an own atmosphere, tensed and qualified by its relationship - physical or visual- with the rest. Therefore, to inhabit this system is a very challenging activity. Through the analysis of three domestic cases of study, constructed at the beginning of the XIX, XX and XXI centuries, and of their associated inhabitants, it becomes evident how this dependence of the observer determines the complete development of the spatial system and the implementation of the function. Will the full functional availability of the system be achieved in the 21st century?

Keywords

Compactness, Adolf Loos, John Soane, Kazuyo Sejima, SANAA.

Lincoln's Inn Fields 12-14, Londres. (1792), 1808, 1812, 1824

Quien durante la visita al actual *Sir John Soane's Museum* es capaz de, como decía Luis Moreno Mansilla, olvidar precisamente que está en un museo, puede encontrarse de pronto inmerso en un sistema de estancias altamente cualificadas que construyen relaciones cambiantes entre sí en función de la posición y de la capacidad de *activación* del visitante. Si esto ocurre, la experiencia espacial resulta única pero también agotadora, ya que nos requiere continuamente.

La arquitectura "esponjada y densa" (Moreno 1991, 7) alberga la perturbadora presencia de un excéntrico *Sir* inglés¹ con varias facetas que coinciden de manera precisa con la estratificación funcional y espacial de su vivienda, que muchos estudios califican de autobiográfica: la representativa, escenográfica y sociable; la doméstica de esposo y padre que habita en algunos grabados de Gandy; la de profesional y académico², mezclada con la de coleccionista y, sobre todo en sus últimos años, inquietante constructor de celdas y tumbas³.

¹ Según, entre otras, las biografías de Dorothy Stroud (1984) o Pierre de la Ruffinière du Prey (1982).

² David Watkin afirma que la doble influencia de la figura del arquitecto ideal vitruviano –hombre de gran educación, versado en humanidades– y las pioneras ideas educativas de Blondel fue clave en la construcción de la personalidad de Soane. (Watkin 1996,3)

³ Conviene no olvidar el objetivo académico y museográfico de estas reconstrucciones para superar la extrañeza que algunos elementos pueden provocar en nuestros días.

Casa Rufer, Viena. 1922

Avancemos un siglo y detengámonos en la primera vivienda en que Adolf Loos experimentó el *Raumplan*: la Casa Rufer⁴.

Nos encontramos en un sistema tridimensional de estancias adosadas. ¿Quién lo anima? El habitante, también en este caso, está definido. Gran parte de los escritos del arquitecto lo describen o se dirigen a él: es el *hombre moderno*. Si seguimos el razonamiento de Beatriz Colomina, el habitante sería el propio Loos⁵. Un *gentleman* inglés "liberado de una forma de pensar pedante" (Ottlinger 2017, 147), con una "cultura occidental" (Loos 1993, 306), capaz de hacer uso del espacio arquitectónico y de intervenir en él, más allá de las rígidas convenciones de la sociedad austriaca.

Otra vez un sujeto activo. Es el hombre que nunca aparece en las desiertas fotografías de los interiores loosianos.

Casa en un Huerto de Ciruelos, Tokio. 2001-2003⁶

Otro siglo. Imaginemos por un momento la vida en la Casa en un Huerto de Ciruelos. ¿Qué podríamos decir de sus habitantes tras un análisis de la

⁴ Aunque Kulka, colaborador de Loos, hace referencia a la Casa Strasser, 1919, como una de las primeras aplicaciones del *Raumplan*, el sistema espacial planteado en ella es aún muy básico, en gran medida porque se desarrolla en un edificio existente. (Kulka [1931] 1979, 33)

⁵ Según Beatriz Colomina "*Das Andere* no era un simple intento de diseñar al hombre moderno: Loos se estaba diseñando a sí mismo". (Colomina 2017, 68)

⁶ De *Sejima & Associates*. Se hará referencia a Kazuyo Sejima, a su socio Ryue Nishizawa y a SANAA, su estudio en común, dado que comparten en gran medida la práctica profesional y la argumentación teórica de su obra.

vivienda? Que son ágiles, fuertes, saben trepar⁷, no tienen miedo a las alturas ni celo en cuanto a su privacidad. Destacan como figuras en negativo sobre el blanco abstracto de las maquetas o contaminan con su informal cotidianeidad las fotografías publicadas del edificio.

La elección de estos ejemplos podría parecer arbitraria -en cierto modo lo es⁸- pero nos sirve para analizar la evolución en el tiempo de los sistemas espaciales compactos, en relación a la función.

***Zeitgeist*. El Espíritu de los tiempos**

Las tres viviendas fueron construidas a principio de siglo, en una horquilla temporal que comienza en el siglo XIX, cuando Jonathan Crary sitúa el arranque de los avances tecnológicos que, ya antes de la aparición de la fotografía, reposicionan y capacitan al hombre -que se convierte en un agente activo, un *observador*- para una visión subjetiva,

⁷ En la descripción de la vivienda incluida en *GA Architect* (Futagawa 2005, 142) utilizan el término “trepar” (*climb up*), sugiriendo incluso un acceso desde el exterior mediante una escalera de mano a través de una ventana en el primer piso. Es una acción poco habitual a la hora de describir el uso de una vivienda, que da una información valiosa: la comunicación física entre espacios puede llevarse a cabo de maneras inesperadas, alterando las que están previstas. Sólo es necesario un sujeto capaz de hacerlo.

⁸ Si bien hay relativamente pocos edificios de vivienda construidos que constituyan un sistema compacto tal como lo definiremos, la obra de otros arquitectos podría haber servido para ilustrar mi tesis. Especialmente sensible es la elección de la residencia de Soane como caso de estudio, ya que constituye aún un proto-sistema compacto. Se ha seleccionado por un doble motivo: su peso en el desarrollo de la casa inglesa del siglo XIX que tanto influye en la arquitectura de Loos y que está en la raíz de muchas de las herramientas del Raumplan y, por otro lado, el hecho de que es la primera vivienda en que la integración de sistemas de acondicionamiento permite hablar de la construcción de un ambiente (*environment*), tal como afirma Dean Hawkes (2008).

relacionada con la que es propia del Romanticismo⁹. La innovación tecnológica del momento también permite, según Reyner Banham (1969), un acondicionamiento artificial cada vez más sistemático de los edificios y el desarrollo de la nueva arquitectura del siglo XX.

Podríamos decir que las tres se encuentran ancladas a su *Zeitgeist*. Aunque la expresión de este término en el siglo XXI resulta dudosa, como apunta Moneo “resulta difícil creer que lo que hacemos [los arquitectos] está al margen de lo que la sociedad nos pide”¹⁰. Las viviendas fueron concebidas en el ambiente renovador que contagia los principios de siglo, y forman parte de una producción arquitectónica entendida por sus respectivos autores casi como manifiesto de la nueva espacialidad que corresponde a la sociedad avanzada que cabe esperar de un siglo recién estrenado.

Sistemas arquitectónicos compactos¹¹

Los sistemas arquitectónicos compactos están formados por unidades espaciales adosadas que reclaman su independencia, relacionadas¹² entre sí dentro de un contenedor definido, abstracto y regular.

⁹ Crary emplea el término “*observer*” diferenciándolo de “*spectator*”, en referencia a un sujeto activo que, inscrito en un sistema de convenciones y limitaciones, ve contando con un conjunto de posibilidades definidas. (Crary 1990, 5-6)

¹⁰ Moneo afirma: “*Zeitgeist* fue una palabra fundamental: ¿cuántas veces se ha repetido que los arquitectos debemos estar a la altura del espíritu de los tiempos? Pero, ahora, ¿quién es capaz de decir en qué consiste el espíritu de los tiempos?” (Moneo y Frampton 2017)

¹¹ La autora está desarrollando una Tesis Doctoral que estudia la compacidad como sistema espacial, en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM). Conviene consultar el ensayo de Moneo ([1998] 2000) dedicado a la compacidad.

Este contenedor, en la residencia londinense, estaba determinado por la línea de fachadas y medianerías de los números 12, 13 y 14 de *Lincoln's Inn Fields*, si bien el arquitecto intervino en la geometría final del perímetro con dos operaciones: el polémico avance de la fachada del número 13 y la segregación final de las viviendas en la parte delantera de los números 12 y 14. La *loggia* abierta que Soane plantea sobre la fachada principal, posteriormente incorporada al interior, funciona como una especie de máscara sobre la planeidad y austeridad de la misma. El alzado posterior, a *Whetstone Park*, es un muro plano apenas informado.

La Casa Rufer fue la primera vivienda de nueva planta de Loos, que determinó por tanto su volumetría con mayor libertad, del mismo modo que Sejima en la Casa en un Huerto de Ciruelos. En ambos casos el mutismo y la abstracción del volumen prismático son casi totales¹³ (Img. 01- 02)

El desarrollo del sistema es progresivo en los tres casos de estudio, desde el proto-sistema de Soane hasta el sistema casi completo que resuelve Sejima. Las unidades espaciales, acotadas cada una por un perímetro de segundo orden, forman parte de un mecanismo relacional en el interior de este contenedor que tiende a suprimir los espacios intersticiales, ya que funciona por contigüidad. Si la definición de un borde “establece no solo una separación física, sino también la

¹² La relación entre unidades resulta de vital importancia en estos sistemas. Ryue Nishizawa hace mención en varias conversaciones a la “pérdida de significado” que se produce cuando los espacios quedan aislados. Posiblemente la influencia de la casa tradicional japonesa, con su espacio continuo en que se desarrollan las actividades sin apenas separación física –las separaciones son móviles, delgadas- sea lo que provoca esta inquietud.

¹³ El hombre *moderno* no necesita representar sus cualidades al exterior. “(...) debiéramos construir en un estilo que se cierre al mundo exterior. Que la casa parezca discreta por fuera, que revele toda su riqueza por dentro”. (Loos [1912] 1993, 67)

separación social de un dominio” que se identifica con un individuo o colectivo (Hillier [1996] 2007,16), esto no solo ocurre en cuanto a la separación con el exterior, sino que afecta al *continuum* espacial interior. En la aparente contradicción que supone la idea de continuidad en un espacio configurado por un conjunto de dominios fuertemente vinculados al habitante y a la construcción de una interioridad radica la tensión espacial que caracteriza estos sistemas compactos.



Img. 01 Adolf Loos. Exterior. Casa Rufer, *Graphische Sammlung Albertina*, ALA2511



Img. 02 Sejima & Associates. Exterior. Casa en un Huerto de Ciruelos.

<https://www.flickr.com/photos/wakiiii/4681678766>

¿Cómo se implanta, por tanto, la función en ellos? ¿Qué aportación suponen? Probablemente las dos más destacadas son las derivadas de la disponibilidad funcional y la pervivencia del ideal pintoresco que contribuye a una cierta diferenciación de los espacios que se ofrecen para el desarrollo de las actividades.

Para alcanzar el grado de flexibilidad que supone esta disponibilidad del sistema es preciso que exista una cierta transgresión de las convenciones, acompañada de un sujeto capaz de habitarla.

El habitante-observador y la alteración de las convenciones

El habitante-observador de esta nueva espacialidad está dotado –volvemos a la tesis de Crary– de una creciente capacidad para la interpretación intelectual¹⁴ de los espacios en función de las leyes de generación del sistema espacial en que está incluido. Está bien definido: se trata del *hombre moderno* que en el avance de los siglos, gradualmente, adquiere y pierde capacidades -más digital y menos analógico, más visual y menos táctil, más ágil y menos afectado, etc.- que lo *perfeccionan* para un empleo más libre del espacio, menos conducido y cada vez sometido a menos -o nuevas- convenciones que condicionen su comportamiento, el desarrollo de actividades y su relación con el medio.

Si analizamos las viviendas de Soane y Loos, y sin pretender olvidar el carácter transgresor que tuvieron en su momento, vemos cómo el desarrollo del sistema se ve afectado porque las convenciones lastran la libertad relacional y asociativa de los espacios. Por ejemplo, provocando agrupaciones programáticas polarizadas por la jerarquía o privacidad que se supone al uso asociado a una estancia: en la Casa Rufer los dormitorios se sitúan en la planta superior y no forman parte del *Raumplan*, que se limita a las zonas diurnas y de representación social; en *Lincoln's Inn Fields 12-14* existe una gradación del programa en profundidad y altura, que traslada las salas representativas a la fachada, las domésticas en relación a los patios y, al fondo, el espacio profesional, académico y expositivo. Otro ejemplo sería la segregación de programas de servicio y servidores: en Rufer los cuartos de servicio se encuentran

¹⁴ Soane afirma en su *Lecture III* que la arquitectura “no puede dejar de crear sensaciones en la mente”. Watkin apunta que en el conjunto de sus conferencias hace referencia a las operaciones de la mente en al menos 161 ocasiones. (Watkin 1996, 2)

en planta baja y tercera y en la residencia de Soane se confinan en el sótano y ático.

El borrado gradual de los patrones de comportamiento heredados, permite en el siglo XXI trabajar con alteraciones o difuminado de las jerarquías como hace SANAA, que traslada por completo al habitante de su arquitectura la tarea de programar y dar sentido al espacio¹⁵. De esta manera se lleva a cabo la reconsideración de la supuesta asociación entre programa y forma a la que se refieren Sejima y Nishizawa en relación a algunos de sus proyectos. Sejima afirma que entienden el programa de una manera muy abstracta, “por lo que no puede traducirse en una forma. No puede transformarse en algo que sea una forma identificable, simplemente porque es demasiado abstracto como para quedar tan bien definido. De ahí que lo más importante sea cómo se establecen las relaciones” (Sejima y Nishizawa 2000, 18).

Por ejemplo, en la Casa en un Huerto de Ciruelos los dormitorios ocupan unidades situadas en la planta de acceso y primera. Esto ya da idea de que la implantación de este uso no responde a criterios jerárquicos convencionales. En un análisis espacial, podemos ver cómo siempre se relacionan mediante huecos con estancias situadas a un nivel diferente y enlazan todos los niveles de la vivienda, ya que dos de ellos tienen doble altura. En su configuración, por tanto, son estas relaciones –y otras que no tienen cabida aquí– las que resultan determinantes.

¹⁵ “Después de haber sido utilizada por los individuos, la arquitectura recibe nombres de programas que faltaban al principio. Cada usuario dirige un programa diferente”. (Hasegawa 2007, 184) En realidad el carácter activo del habitante es una constante en los tres casos de estudio, con sus matices correspondientes.

Disponibilidad funcional para una cierta flexibilidad

Las estancias en el interior de este contenedor abstracto se asocian a una función determinada en proyecto, que garantice una respuesta a la función general de habitar¹⁶, pero mantienen altas dosis de *disponibilidad*¹⁷. Esto elude el determinismo que supone la adecuación de la arquitectura a un uso específico e inmutable. Ya en 1900 Loos, en su relato “De un pobre hombre rico” (Loos [1900] 1993, 246-250), satirizaba al arquitecto que trataba en vano de controlar al propietario de la vivienda que había diseñado para que no alterara en ningún aspecto la armonía de los interiores, planificados hasta el último detalle.

Entendemos la disponibilidad relacionada con el concepto de polivalencia de Hertzberger, cuando se refiere a una forma que puede ser utilizada de formas diversas sin sufrir cambios de modo que “una flexibilidad mínima aún puede producir una solución óptima” (Hertzberger 1991, 147). Se trata de una flexibilidad basada en el carácter diferenciado de las estancias y en la cualificación de las mismas que supone su relación con las demás.

Si nos referimos al concepto de capa (*layer*) de Bernard Leupen¹⁸ este tipo de sistemas trabaja con una estructura espacial de carácter

abstracto, el perímetro exterior contenedor y el perímetro interno de las unidades. Estas dos últimas tienen como fin la acotación de un espacio y su liberación para su uso. Se trata de dos capas combinadas que mantienen su independencia, con una relación fractal. Entre ambas, la estructura espacial que es la base de desarrollo del sistema y surge en paralelo a la construcción del mismo, ordena y soporta la construcción de la interioridad¹⁹.

Por tanto, la disponibilidad aporta a los sistemas compactos una cierta flexibilidad, que afecta, fundamentalmente, al programa. Sejima se refiere a ella, diferenciándola de la libertad que se consigue en la planta libre: “Si se dispone un enorme marco y se permite libertad de ordenación en él, esto puede ser considerado flexible pero en el *Stadstheater* de Almere²⁰ me preguntaba si podría no existir un tipo de flexibilidad ligeramente diferente” (Aoki 2001, 50). Esta es una “flexibilidad del sistema” que se consigue “mediante la intercambiabilidad de los espacios y la libertad a la hora de establecer las conexiones entre ellos”²¹. Para ello el usuario debe poder elegir, pero no entre un número ilimitado -ni siquiera numeroso- de opciones, sino entre las que ha construido el arquitecto en la complicada elaboración

¹⁶ En el caso de *Lincon's Inn Fields 12-14y* la Casa en un Huerto de Ciruelos se dispone de documentación de proceso de proyecto que muestra cómo se barajaron funciones diferentes para cada espacio que hubieran provocado –o provocaron, en distintos estadios de la casa de Soane– un funcionamiento alternativo de las viviendas.

¹⁷ La “*cualidad* definitoria” de la espacialidad de Loos según Hernández León (1990, 96)

¹⁸ Leupen no analiza ningún caso de estudio que constituya un sistema compacto, a pesar de que hace referencia a la arquitectura de Loos y el Principio del Revestimiento para explicar cómo la capa compuesta por las particiones

interiores (*scenery*) se independiza para construir el interior (Leupen 2006, 29, 51-52).

¹⁹ El espacio polivalente, según la tesis de Leupen, surgiría cuando las capas-perímetro se constituyen en marco.

²⁰ Proyecto que desarrolla bidimensionalmente un sistema compacto.

²¹ “Se trata de una flexibilidad del sistema –de un orden superior– que en Almere se persigue mediante la articulación de unidades espaciales sometidas a un proceso de repetición y transformación escalar. La implantación de programas en los espacios generados mediante este sistema se basa en criterios de equivalencia jerárquica, de modo que no es posible identificar el uso asignado a una determinada estancia”. (Autor/a 2009, 11)

del sistema²². El mobiliario móvil pasa a ser el *rastros* mediante el que conseguimos identificar el programa²³.

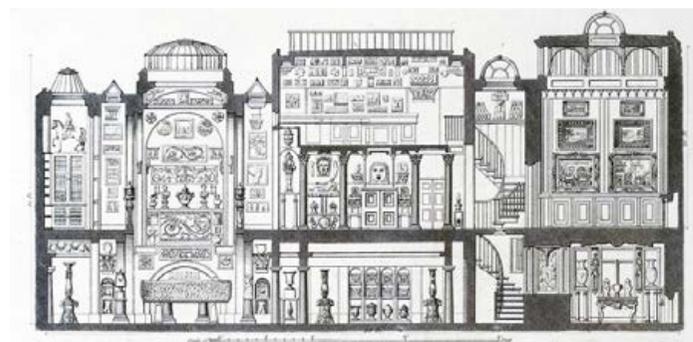
Algo semejante a lo descrito para el *Stadstheater* ocurre en el caso de la Casa en un Huerto de Ciruelos, a otra escala y esta vez con un desarrollo tridimensional. En ella, el sistema espacial compacto se desarrolla de forma casi completa, por lo que la flexibilidad es mucho mayor. Pensemos por ejemplo en la Casa Rufer: resultaría relativamente sencillo *reprogramar* los espacios que construyen el *Raumplan*, mucho más complicado llevar a cabo una alteración funcional importante en las salas de las plantas superiores, situadas en un estrato espacial independiente. Lo mismo ocurre en la residencia de Soane.

Economía espacial: descomposición programática y sección libre

La economía espacial va asociada a la construcción de los sistemas compactos. Moneo afirma: “Quien quiera que construya sabe que encerrar el más amplio volumen en la menor de las superficies es siempre deseable: hay una recompensa formal implícita en toda arquitectura respetuosa con la economía intrínseca” (Moneo 2010, 471). La consecuencia es doble: por un lado espacial –la sección libre– y por otro, programática –la descomposición de la función–.

²²“Tener habitaciones de diferentes tamaños es siempre necesario. Por tanto, se pueden coger los rectángulos creados al subdividir la planta rectangular general y asignar a un rectángulo la función de habitación y a otro la de pasillo o la de patio... Esta es la razón por la que es flexible. Un rectángulo puede ser una habitación en un momento y un espacio de circulación en otro”. (Aoki 2001, 50)
²³ Nótese la importancia que para los tres arquitectos implicados tiene el mobiliario móvil, que manifiestan a través de multitud de referencias, escritos e incluso diseños de piezas. Su carácter es totalmente diferente del que asignan al mobiliario integrado. Para comprender el carácter de éste último en estos sistemas espaciales se recomienda volver al concepto de “espacio negativo” de Steven K. Peterson. ([1980] 2018)

La economía conduce a ocupar –y, consecuentemente, programar– la sección de la manera más compacta posible y, por tanto, ayuda a configurar la *sección libre* vinculada al *Raumplan* de Loos que Steven Kent Peterson afirma fue inventada por Soane: “Esta formación vertical del *espacio* es una de las cosas más difíciles de conseguir hoy por los prejuicios en favor del tratamiento honesto de la estructura. Sin embargo, incluso en aquella época, las bóvedas de Soane eran una visión espacial ambigua que contradecía la construcción real. Fue, en efecto, la invención de una sección libre – volúmenes espaciales formados independientemente de los elementos estructurales” (Peterson [1980] 2018) (Img. 03).



Img. 03. Sección este-oeste por el estudio y zona expositiva. John Soane. *Lincoln's Inn Fields 12-14*. Courtesy of the Trustees of Sir John Soane's Museum

Las dimensiones de los espacios en las tres viviendas que nos ocupan se reducen progresivamente, con la consecuencia de que el programa se atomiza para poder darle cabida. La disponibilidad del sistema aumenta cuando también lo hace el número de unidades espaciales que está en juego. En el caso de Sejima, diecinueve.

Esto ocurre en la vivienda de Soane de manera casi continua, sobre todo entre los patios y en la parte posterior. Así, por ejemplo, segrega el uso privado de despacho personal en tres diminutas estancias alineadas, con diferente altura: el pequeño estudio, el vestidor y un espacio *recess*.

La tarea de descomponer las propias acciones está en manos del habitante y se implica un mayor dinamismo en el desarrollo de las mismas. Cada acción implica establecer nuevas relaciones espaciales con el medio.

Loos afirmaba pensar siempre en la economía espacial. “Un cuarto de baño no necesita ser tan alto como una sala. Si a cada espacio se le da solo la altura que, por su naturaleza, le corresponde, puede construirse más económicamente” (Loos [1911] 1993, 44) Algo similar ocurre en la Casa Rufer, especialmente en los espacios destinados al acceso, en planta baja, donde incluso se plantea una pequeña estancia a una cota inferior para aseo en el guardarropa. Aunque en la planta principal la dimensión de los espacios parezca dilatada, las unidades resultan de dimensión muy ajustada, en relación con lo que era preciso para su uso, ya que en ellas se desenvolvían todas las relaciones sociales de unos habitantes de clase alta.

Cuando Sejima explica la solución adoptada en su vivienda afirma “decidí no hacer una gran sala sino muchas salas pequeñas. Muy pequeñas. En vez de una habitación normal –una habitación con una cama, una mesa y algunos objetos personales- la habitación podía ser pensada como un mueble y distribuida con las demás en toda la casa (...) Primero definí las habitaciones, es decir, el tamaño de las camas. (...) Después dividí el resto de espacios aún más, en espacios realmente pequeños: el comedor, la cocina y la biblioteca” (Sejima y Nishizawa 2004, 21). La reducción espacial es tal que en los dormitorios de los niños es preciso separar las

funciones elementales: dormir-estudio-juego que quedan asociadas a espacios diferenciados y separados entre sí (Img. 04).



Img. 04. Dormitorio individual planta primera. Sejima & Associates.
Casa en un Huerto de Ciruelos. Fotografía: Hisao Suzuki

La estancia pintoresca

Pero claro, no se trata solo de ofrecer una variedad de tamaños. Para favorecer la disponibilidad hay que considerar la cualificación diferenciada de estas estancias y la compleja construcción de relaciones. En este sentido podemos decir que los sistemas espaciales compactos están contaminados de una especie de pintoresquismo²⁴.

Es conocida la influencia que las ideas pintoresquistas tuvieron en la arquitectura de Soane, especialmente en los interiores diseñados

²⁴ Iñaki Ábalos, entre otros autores, defiende la tesis de la vigencia del ideal pintoresco en nuestros días: “los textos de aquellos autores del siglo XVIII a menudo describen mejor los intereses de muchas creaciones contemporáneas que toda la tratadística moderna”. (Ábalos 2009, 7)

después de escribir las conferencias que dictó como *Professor* en la *Royal Academy*. Pedro Moleón destaca las dos aportaciones fundamentales de Le Camus de Mézières²⁵ a las teorías francesas del carácter, que Soane hizo suyas: también los interiores deben poseerlo y la herramienta dominante para lograrlo es el manejo de la luz y la sombra. (Moleón 2001, 88)

El estado de ánimo y la función

Entonces, las estancias, dotadas de lo que podríamos denominar un carácter propio -“peculiar”, según Soane²⁶-, inspiran lo que Moleón denomina “el estado de ánimo adecuado a su destino” (Moleón 2001, 177), vinculado sobre todo al manejo de la iluminación y el claroscuro. Aunque en la cualificación de los interiores y de las relaciones entre ellos intervienen un gran número de herramientas. Entre otras, más allá de la configuración geométrica y las alteraciones dimensionales y de la escala, el tratamiento de los revestimientos interiores o la manipulación de los ejes de simetría.

¿Qué implica para el sistema compacto esta asociación entre estancia y estado de ánimo? Las unidades espaciales, un conjunto de atmósferas autónomas, mantienen un delicado equilibrio ya que, como hemos visto, a la vez que reclaman su independencia forman parte de un sólido sistema relacional. Esta aparente contradicción contribuye a la complejidad espacial del conjunto, al servicio de las manipulaciones

²⁵ Soane incluso tradujo para su uso particular gran parte de la introducción de su obra *Le génie de l'architecture*, de 1780. No obstante estudió otros muchos autores, como Edmund Burke, Henry Home o Richard Payne Knight.

²⁶ “Cada habitación debe tener su carácter peculiar. La analogía, la relación de sus proporciones, decide nuestras sensaciones”. (Watkin 1996, 17)

perceptivas del *observador*, capaz, como vimos, de llevar a cabo la interpretación mental de los espacios que reclama el ideal pintoresco.

La diferente cualificación de las estancias unida a las relaciones -visuales y físicas- entre ellas ofrece al habitante la posibilidad de desarrollar una determinada actividad en la que le parezca más adecuada, favoreciendo la flexibilidad del sistema.

Van de Beek volverá a mencionar el estado de ánimo al hacer referencia a la importancia que para Loos tenía el revestimiento como determinante del “estado de ánimo o carácter de una habitación”, otorgando al material un valor afectivo.²⁷ Es el “efecto” al que se refiere Loos, lo que el arquitecto quiere provocar²⁸. Este parece un punto de vista muy semejante al de Sejima cuando vincula el revestimiento mural con el concepto de *funiki*, que puede traducirse como atmósfera o estado de ánimo²⁹.

Dadas estas coincidencias, analizaremos la luz y el revestimiento como herramientas principales para la construcción del estado de ánimo.

²⁷ “Las superficies interiores siempre difieren de una habitación a la contigua, la elección del material, que determina el estado de ánimo o carácter de una habitación, era importante para Loos. El material se escogía principalmente por su valor afectivo”. (Van de Beek 1988, 29). Traducción propia.

²⁸ “[...] sea sólo miedo o espanto como en la cárcel; temor de Dios como en la iglesia; respeto del poder del Estado como en el palacio; piedad como ante un monumento funerario; sensación de comodidad como en casa; alegría como en una taberna; ese efecto viene dado por los materiales y por la forma”. (Loos [1898] 1993, 152)

²⁹ “Estoy muy interesada en el funiki. Puedes diseñar un espacio con todas las paredes blancas, pero debe haber un equilibrio. Por ejemplo, una pared hecha de ladrillo pintada de blanco evoca un sentimiento diferente que una pared de hormigón pintada de blanco. El concepto de equilibrio es fundamental para conseguir una atmósfera particular”. (Sejima e Idenburg 2011, 107). Traducción propia.

Clarscuro

La importancia de la luz a la hora de construir atmósferas es evidente. "Al caminar por un bosque estoy seguro de que todos percibimos sus diferentes micro-entornos: zonas con luz del sol y rincones húmedos ensombrecidos, cada uno de ellos con su atmósfera propicia para actividades distintas" (Ito, 2005). Las estancias de *Lincoln's Inn Fields 12-14* se iluminan mediante lucernarios siempre que no existen forjados habitables que lo impiden. Dejando al margen las salas situadas en plantas superiores, solamente hay ventanas en fachada en dos casos: en las estancias que dan a los patios, que suponen la entrada de una luz sin visión del exterior -en este tipo de sistemas arquitectónicos, los patios se entienden como una unidad más, equivalente a las interiores, no tienen consideración de espacio exterior³⁰; y en la biblioteca, a través de la *loggia*, donde Soane incluye unas peculiares contraventanas de espejo mediante las que consigue sustituir la visión de la calle por el reflejo del interior. Los contrastes entre luz y sombra se repiten en toda la vivienda.

La Casa Rufer no plantea iluminación cenital. Como hemos comentado el *Raumplan* se limita a las plantas inferiores. Las ventanas a fachada son veladas para potenciar la interioridad, tampoco se permite la visión del mundo exterior. En la secuencia de acceso, los espacios comprimidos y esponjados van asociados a una sucesión de luz y sombra que culmina en el desembarco de la escalera al estar, iluminado mediante grandes ventanales. Este acceso queda en sombra, ocultando escenográficamente al visitante, tal como se aprecia en las fotografías que se conservan. La

³⁰ Esto resulta particularmente evidente en SANAA. En el trazado de la planta del *Stadttheater* -también en la casa que nos ocupa- resulta difícil identificar los patios, ya que se configuran y relacionan siguiendo las leyes del sistema, como el resto de unidades. Blanca Lleó se refiere al *Monument Court* como "un patio tratado como una estancia interior". (Lleó 2005, 34)

sombra se refuerza por el contraste que supone la estratégica iluminación del tramo superior de la escalera [Img. 05].



Img. 05 Adolf Loos. Contraluz en el acceso al estar. Casa Rufer, 1922. *Graphische Sammlung Albertina*, ALA2519

En la arquitectura de SANAA el clarscuro parece haber desaparecido en favor de interiores neutros, sin sombra³¹. Para Sejima: "la difusión de la luz a lo largo de la planta actúa también como una liberación de la jerarquía" (Sejima y Nishizawa 2008, 19)

Sin embargo, en la Casa en un Huerto de Ciruelos se incluye una habitación singular, de gran altura, que es evidente que contiene -o atesora- un estado de ánimo muy determinado: oscura, sin ventanas a fachada, iluminada indirectamente según el sol recorre el resto de estancias que la rodean, de las que recibe una luz misteriosa. El efecto de

³¹ Esta es, por supuesto, una afirmación muy general. Hay notables excepciones en que se juega con el clarscuro, como por ejemplo en el *O-Museum*, SANAA, en *Nagano Prefecture*, 1995-1999.

claroscuro desde estos espacios perimetrales es semejante al descrito en los ejemplos anteriores [Img. 06].



Img. 06 Sejima & Associates. Biblioteca en la Casa en un Huerto de Ciruelos. Fotografía: Hisao Suzuki

La biblioteca reclama su centralidad con una planta que sería cuadrada si no fuera por la geometría irregular de la vivienda. Su volumen casi equivale al de dos cubos apilados. Estas decisiones convierten a este espacio en el más *perfecto* y estable en sus proporciones. El almacenamiento de libros se resuelve en su única fachada, que de este modo queda completamente cerrada al exterior mediante un muro equipado que altera el criterio de mínimo espesor de los paramentos verticales. Esta estantería, de nuevo, requiere un habitante ágil.

Pese a ser una de las habitaciones de mayor dimensión, es cobijada, observada y participada por todos los miembros de la familia, más aún que la zona de estar y comedor. Es un ámbito protegido, mientras otras unidades espaciales de carácter teóricamente más íntimo, como el

dormitorio individual en planta primera, se desprotegen³². El espacio de la biblioteca, estático y concentrado, a la vez sirve como circulación. Estamos ante otra de las aparentes contradicciones que permite este tipo de sistemas espaciales: en la vivienda de Soane el pequeño estudio, su vestidor y el *recess*, a los que nos hemos referido antes, situados entre los patios, sirven como corredor de circulación a la vez que mantienen su unidad autorreferencial y su estatismo, con un programa independiente depositado.

El principio del revestimiento

La penumbra de la biblioteca se potencia gracias al revestimiento completo de la estancia mediante un panelado de madera, vetado³³, que unifica el interior de todo el volumen, cuyo pavimento queda así desvinculado del general. Este panelado deja ver su escaso espesor en el recorte de los huecos, en lo que podría entenderse como la aplicación del principio del revestimiento de Adolf Loos, que afirmaba que “la posibilidad de que el material revestido se confunda con el revestimiento debe ser excluida en cualquier caso” (Loos [1898] 1993, 154).

En su conocido ensayo, que sigue las teorías de Semper en relación al origen textil del revestimiento, Loos establece su propia concepción de la primacía del mismo, y por tanto del interior sobre el exterior y hace referencia a la estructura espacial abstracta ya mencionada, que supone un armazón constructivo que va más allá de la unidad material:

³² Este dormitorio queda expuesto y comunicado permanentemente con una sala de estudio y la doble altura sobre el estar-comedor. Hay que insistir en la diferente sensibilidad oriental, que asocia el uso de vivienda a los filtros, la ligereza y la permeabilidad.

³³ El vetado recuerda al tratamiento del material de Loos en sus interiores, un sentido de la materia que defiende en su ensayo *Acerca del ahorro* (Loos [1924] 1993, 202-213)

“Pongamos que el arquitecto tuviera aquí la misión de hacer un espacio cálido y habitable. Las alfombras son cálidas y habitables. Este espacio podría resolverse poniendo una de ellas en el suelo y colgando cuatro tapices de modo que formaran las cuatro paredes. Pero con alfombras no puede construirse una casa. Tanto la alfombra como el tapiz requieren un armazón constructivo que los mantenga siempre en la posición adecuada. Concebir ese armazón es la segunda misión del arquitecto” (Loos [1898] 1993, 151).

Loos considera el revestimiento como una *amabilización* para implantar un uso, esto es, la actividad que desarrolla el habitante³⁴. Como vimos, esta maniobra contribuye a la disponibilidad de las unidades, diferenciándolas para aumentar las posibilidades que se ofrecen.

Conclusión

Los sistemas compactos constituyen un soporte relacional complejo que ofrece una cierta libertad en la implantación de funciones.

Dado que dependen del habitante-*observador* para su activación, su configuración va evolucionando en el tiempo desde el siglo XIX hasta tener un desarrollo casi completo en nuestros días. Los hallazgos y evolución del habitante están directamente relacionados con su capacidad de habitar estos espacios y con el desarrollo cada vez más completo del sistema.

³⁴ Josep Quetglas, en relación a *Das Prinzip der Bekleidung*: “¿qué es lo revestido en el ambiente loosiano? ¿los muros? No, en absoluto: eso son sólo las armazones constructivas de donde cuelgan los revestimientos. Lo revestido es siempre, el cuerpo. Toda la arquitectura de Loos, que siempre es interior, puede ser explicada como funda de un cuerpo”. (Quetglas 1990, 86)

En estos sistemas la función se implanta gracias a la disponibilidad programática, una cualidad relacionada con el espacio polivalente de Hertzberger o Leupen, que tiene muy difícil aplicación en otro tipo de sistemas arquitectónicos y que posibilita al habitante llevar a cabo dos alteraciones sobre la función inicialmente asignada a cada estancia: el intercambio de uso o una reprogramación completa, sin alterar físicamente el sistema pero alterándolo en todo. La disponibilidad aumenta cuando lo hace también el número de estancias. Por ello, se relaciona con criterios de economía espacial y atomización programática.

Todo está altamente condicionado para mantener el equilibrio, ya que las unidades autorreferenciales que componen el sistema reclaman su independencia a la vez que dependen de sus relaciones -con las demás y con el conjunto-. Todo es dual, polarizado, tensado. A los espacios se asigna una atmósfera, de modo que se ofrece al *observador* un conjunto de espacios cualificados para el desarrollo de las funciones que considere más adecuadas.

Aunque en una primera aproximación podría parecer inexistente, por tanto, existe una cierta flexibilidad programática que no es laxa. No ofrece un espacio sin condiciones para la ocupación. Necesita un sujeto activo capaz de desarrollar sus actividades en lugares que no están ni totalmente *descondicionados* ni diseñados con total precisión para adaptarse a un uso determinado³⁵.

³⁵ Aunque desde la perspectiva actual pueda parecer una afirmación desacertada, basta comparar por ejemplo los interiores de Loos con los de Joseph M. Olbrich u otros miembros de la *Secession* y del *Werkbund*. El diseño poco condicionado de los interiores de SANAA es indiscutible. El caso de Soane, más singular, requeriría un desarrollo más extenso. Se puede avanzar que prácticamente ninguna de las estancias de la vivienda da la sensación de estar destinada al desarrollo de una función determinada. Esto puede deberse a una suerte de carácter *homogeneizador* que las convierte en espacios para el

El hombre que habitaba los espacios de la vivienda de Soane, intuyendo que forman parte de un orden superior, como quien recorre un jardín³⁶ lleno de sorpresas en el que deben encajar desde las funciones más elevadas a las más mundanas, hoy hace propios y habita los que contiene el volumen abstracto de la Casa en un Huerto de Ciruelos. Con la misma curiosidad y sorpresa, pero con más esfuerzo físico y con una capacidad visual y perceptiva diferente, quizá superior. El habitar asociado a un sistema espacial como éste, y más cuando se desarrolla por completo, es exigente.

Parece que en este ejemplo el sistema compacto ha llegado a su culmen, de hecho SANAA no lo ha retomado hasta ahora, como si consideraran que este camino está agotado o como si estuvieran a la espera de un nuevo *observador* que le dé sentido. Pero ¿quién sabe cómo será el hombre del futuro? ¿Cuál será la evolución del sistema que le acompañe? Habrá que esperar las consecuencias de este mundo digital y virtual que hemos apenas inaugurado para conocer al nuevo habitante y sus maneras de percibir. No hay que olvidar que la extensa colección de Soane, desprovista ya de sus cualidades táctiles, del polvo y los efectos de luz cambiante, en apenas dos siglos cabe en la pantalla plana que cuelga en la casa rodeada de ciruelos.

aprendizaje de la arquitectura donde además pueden desarrollarse otras acciones.

³⁶ Según Watkin, la reticencia de Soane a mostrar su museo y vivienda en días nublados, además de poner de manifiesto la importancia que concedía a la iluminación, sugiere que entendía su casa como un jardín. (Watkin 2000, 20)

Referencias

Referencias transversales

- Ábalos, Iñaki. 2009. "Introducción". En *Naturaleza y artefacto: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisaje contemporáneos*, editado por Iñaki Ábalos. Barcelona: Gustavo Gili.
- Banham, Reyner. 1969. *The Architecture of the Well-tempered Environment*. London: The Architectural Press.
- Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: MIT Press.
- Hawkes, Dean. 2008. *The Environmental Imagination: Technics and poetics of the architectural environment*. London: Routledge.
- Hertzberger, Herman. 1991. *Lessons for Students in Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Hillier, Bill. [1996] 2007. *Space is the machine: A configurational theory of architecture*. London: Space Syntax.
- Ito, Toyo. 2005. *Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Leupen, Bernard. 2006. *Frame and generic space*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Lleó, Blanca. 2005. *Sueño de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moneo, Rafael. [1998] 2000. "Paradigmas Fin de Siglo: fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente". *El croquis*, nº 98: 198-203.
- Moneo, Rafael. 2010. *Apuntes sobre 21 obras*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moneo, Rafael y Frampton, Kenneth. 2017. "Moneo & Frampton: en diálogo". Entrevista 5 de octubre de 2017.
<https://magaceen.com/es/interview/moneo-frampton/>
- Peterson, Steven Kent. [1980] 2018. "Space and Anti-Space". Actualizado en http://petersonlittenberg.com/Architecture-UrbanDesign/Space_Anti-Space_TOC.html

Referencias John Soane

- DuPrey, Pierre de la Ruffinière. 1982. *John Soane: The Making of an Architect*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moleón, Pedro. 2001. *John Soane y la arquitectura de la razón poética (1753-1837)*. Madrid: Mairera Libros.

- M. Mansilla, Luis. 1991. "¿Quién traicionó a Sir John Soane?". *Arquitectura*, nº289 (octubre): 5-7.
- Stroud, Dorothy. 1984. *Sir John Soane Architect*. London: Faber and Faber.
- Watkin, David. 1996. *Sir John Soane. Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Watkin, David. 1996. *The Annual Soane Lecture. Sir John Soane & Enlightenment Thought*. London: Sir John Soane Museum.
- Watkin, David. 2000. "Introduction". En Soane, John y David Watkin. *The Royal Academy Lectures*. Cambridge: Cambridge University Press.

Referencias Adolf Loos

- Colomina, Beatriz. 2017. "Los derechos de los nervios modernos". En *Adolf Loos: Espacios Privados*, editado por Pilar Parcerisas, 48-69. Barcelona: Museo del Diseño de Barcelona, etc.
- Hernández León, Juan Miguel. 1990. *La casa de un solo muro*. Madrid: Nerea.
- Kulka, Heinrich. [1931] 1979. *Adolf Loos: Das werk des architekten*. Wien: Löcker Verlag.
- Loos, Adolf. [1900] 1993. "De un pobre hombre rico". En *Adolf Loos: Escritos I 1897-1909*, 246-250. Madrid: El Croquis.
- Loos, Adolf. [1898] 1993. "El principio del revestimiento". En *Adolf Loos: Escritos I 1897-1909*, 151-157. Madrid: El Croquis.
- Loos, Adolf. 1993. "La vida". En *Adolf Loos: Escritos I 1897-1909*, 306. Madrid: El Croquis.
- Loos, Adolf. [1911] 1993. "Mi casa en la Michaelerplatz". En *Adolf Loos: Escritos II 1910-1931*, 43-57. Madrid: El Croquis.
- Loos, Adolf. [1912] 1993. "Arte vernáculo". En *Adolf Loos: Escritos II 1910-1931*, 61-69. Madrid: El Croquis.
- Loos, Adolf. [1924] 1993. "Acerca del ahorro". En *Adolf Loos: Escritos II 1910-1931*, 202-213. Madrid: El Croquis.
- Ottlinger, Eva B. 2017. "El 'profesor de interiorismo' y sus modelos ingleses". En *Adolf Loos: Espacios Privados*, editado por Pilar Parcerisas, 140-192. Barcelona: Museo del Diseño de Barcelona, etc.
- Quetglas, Josep. 1990. "Lo placentero". En Kurrent, Friedrich, et al. *Adolf Loos: 120 años*. 85-87. Sevilla: Demarcación de Sevilla del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental.
- Van de Beek, Johan. 1988. "Adolf Loos - patterns of town houses". En *Raumplan vs Plan Libre*, editado por Max Risselada, 27-46. New York: Rizzoli International Publications.

Referencias Sejima / Nishizawa / SANAA

- Aoki, Jun. 2001. "La flexibilidad de Kazuyo Sejima". *Pasajes de arquitectura y crítica* (29): 50-51.
- Futagawa, Yukio, ed. 2005. *Kazuyo Sejima Ryue Nishizawa 1987-2006. GA Architect18*. Tokio: A.D.A. EDITA.
- Hasegawa, Yuko. 2007. "Prácticas radicales en la 'construcción de relaciones'". En *Casas*, editado por Sam Chermayeff, Agustín Pérez Rubio y Tomoko Sakamoto, 181-187. Barcelona: ACTAR y Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.
- Sejima, Kazuyo y Nishizawa, Ryue. 2000. "Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa". Entrevista por Alejandro Zaera. *El croquis*, nº 99: 6-19.
- Sejima, Kazuyo y Nishizawa, Ryue. 2004. "Campos de Juego Líquidos [fragmentos de una conversación]". Entrevista por Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda. *El croquis*, nº 121-122: 9-26.
- Sejima, Kazuyo y Nishizawa, Ryue. 2008. "Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa". Entrevista por Juan Antonio Cortés. *El croquis*, nº 139: 9-25.
- Sejima, Kazuyo e Idenburg, Florian. 2011. "Invisible Architecture: A conversation with Kazuyo Sejima, SANAA with Florian Idenburg, SO-IL". Entrevista por Blaine Brownell. *Matter in the Floating World: Conversations with Leading Japanese Architects and Designers*, editado por Blaine Brownell, 99-109. New York: Princeton Architectural Press.
- Toral Guinea, Marta. 2009. *Sistemas programáticos de orden relacional. Espacio no jerárquico. Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa / SANAA*. Trabajo Tutelado, Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.

Funcionalismo y delito. Supervivencia fragmentada del funcionalismo moderno en la arquitectura contemporánea

Functionalism and Crime. Fragmented Survival of Modern Functionalism in Contemporary Architecture

Adelaida González Llavona: aida.gllavona@uclm.es
Universidad de Castilla-La Mancha

Breve biografía

Arquitecta (2003), Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (2011) y Doctora Arquitecta (2015) por la ETSAM, UPM. Profesora Ayudante Doctor de Historia y Composición en la Escuela de Arquitectura de Toledo (UCLM) desde 2013. Autora del libro 'Decodificando Sejima SANAA' y de artículos científicos sobre arquitectura moderna y contemporánea de los siglos XX y XXI.

Resumen

El funcionalismo moderno, que otorga a la función pragmática un papel preeminente en la conformación arquitectónica, se desdobló, desde el principio, entre otros, en lo que tendría que ver con, por un lado, el lenguaje y 'estilo' y, por otro, las estrategias formales del proyecto, afines pero no siempre coincidentes. Tras la denominada crisis de la modernidad de los años 60 se da la paradoja de que arquitecturas que rechazan el lenguaje moderno utilizan en su configuración lógicas

funcionalistas modernas como la composición por partes (ej. Rossi, Moneo, Venturi, Gehry, Koolhaas) mientras otras (ej. Eisenman, Sejima-SANAA), mantienen y perfeccionan el lenguaje de la modernidad pero desdeñan o ignoran, por superada, dicha lógica funcionalista. El artículo presta especial atención a cómo dichos autores posmodernos y contemporáneos interpretan el concepto funcionalista del 'carácter' escindiendo el vínculo que entre carácter y estilo había establecido el funcionalismo moderno.

Palabras clave

Composición por partes, estilo moderno, posmodernidad, contemporaneidad.

Abstract

Modern functionalism, which gives the pragmatic function a preeminent role in the architectural conformation, was unfolded, from the beginning, among others, in what would have to do with, on the one hand, the formal strategies of the project and, on the other, the language and 'style', related but not always coincident. After the so-called crisis of modernity in the 1960s, there is a paradox that architectures that reject modern language use modern functionalist logics such as composition by parts (e.g. Rossi, Moneo, Venturi, Gehry, Koolhaas) while others (e.g. Eisenman, Sejima-SANAA), maintain and perfect the language of modernity, but they disregard or ignore this functionalist logic. The article pays special attention to how these postmodern and contemporary authors interpret the functionalist concept of 'character' by separating the link between character and style established by modern functionalism.

Keywords

Composition by parts, modern style, postmodernity, contemporaneity.

Introducción

Las raíces del funcionalismo podrían buscarse en las críticas a la ornamentación de Marc-Antoine Laugier en el S.XVIII¹, en los orígenes de la industrialización y en los debates entre partidarios y detractores que – desde su aparición como concepto– han nutrido e incluso escindido el debate arquitectónico. Al comienzo del S.XX el adjetivo ‘funcionalista’ fue la etiqueta más utilizada para referirse e incluso identificar el amplio espectro de la arquitectura de las vanguardias, y, en fechas más próximas las de la modernidad². Era una simplificación cómoda y eficaz que hizo fortuna cuando el público profesional y los medios se apropiaron y divulgaron la máxima que Sullivan publicó a finales del XIX: ‘la forma sigue a la función’³; frase que utilizada fuera de contexto se prolongó hasta bien entrado el periodo de esplendor de las post vanguardias y que aún se sigue utilizando para referirse a gran parte de la arquitectura moderna.

La pluralidad de acepciones asociadas al funcionalismo ha influido y explica la pervivencia del término. En lo operativo, esa etiqueta arropaba aspectos no homogéneos que tenían que ver con las formas, la utilidad, el estilo, el carácter, las metáforas moral, mecanicista y orgánica, etc⁴. Al ser distintos no todos ellos siguieron la misma trayectoria ni han tenido el mismo recorrido.

¹ Marc-Antoine Laugier clasificó los elementos arquitectónicos en ‘esenciales, necesarios y superfluos’ (Laugier 1775).

² Según Summerson el funcionalismo, entendido como fidelidad al programa, proporcionaba el principio unificador para la arquitectura moderna (Summerson 1957). Ver también publicaciones modernas: Behrendt 1937 y Behne 1923.

³ En su artículo “The Tall Office Building Artistically Considered” (Sullivan 1896).

⁴ Ver Zurko 1958.

Ni es éste el lugar ni pretendo aquí analizar o tan siquiera glosar la evolución de su aplicación o rechazo proyectual ni las distintas posturas y análisis surgidos desde la crítica teórica y la historiografía. Otros han escrito mucho y bien⁵. Nos basta con reconocer, junto con otros autores, como a mitad del siglo XX, la crítica de lo moderno y el punto de inflexión de modernidad a posmodernidad supusieron un profundo retroceso del funcionalismo ortodoxo⁶, al punto de que ser funcionalista puro parecería ser casi ‘delito’. Sin embargo, pese a que fue y continúa siendo visto como si fuese algo superado e incluso irrelevante o inasumible en la práctica proyectual contemporánea⁷, muchos de sus rasgos implícitos han mantenido su vigencia. Tal vez por ello la actitud de los arquitectos posmodernos con respecto al funcionalismo moderno dibuja tal panorama de contradicciones (exclusiones y pervivencias, fobias y aceptaciones) y sin duda interpretaciones y aportaciones (ampliación de acepciones transversales del término función) que el grueso o gran parte de la crítica ha tratado y analizado la arquitectura posmoderna a partir de su confrontación con la arquitectura moderna.

A partir de ello, el presente artículo se centra en la pervivencia contemporánea -fragmentada y no coincidente- de dos aspectos relacionados con el funcionalismo moderno: su estrategia formal paradigmática, la composición por partes, y su lenguaje o estilo.

⁵ Sobre las paradojas del funcionalismo ver Adorno 1967.

⁶ Las críticas al funcionalismo son inmanente al mismo desde su propio nacimiento. Como hito de la división entre funcionalistas y anti funcionalistas a principios de siglo XX podemos destacar la ocurrida en el Congreso de la Deutscher Werkbund en 1914 entre los partidarios de Muthesius y los de Van de Velde.

⁷ Ver como ejemplo las disertaciones en Klotz 1984 y Anderson 1987.

La composición por partes es probablemente la más intuitiva de las estrategias funcionalistas⁸. Fundamentada en la reunión de un conjunto de volúmenes configurados cada uno conforme a su función (conceptos heredados de la Academia y de la idea de ‘partes’ del decimonónico Guadet), la modernidad les habría incorporado voluntades espaciales específicas estrechamente relacionadas con su función. Teniendo en cuenta que el proyecto de arquitectura aglutina, por lo general, funciones distintas, el supeditar cada parte a su función hace que la composición conjunta dé lugar, en general, a edificios formados por partes diferenciadas y por lo tanto jerarquizadas⁹.

A su vez, la noción de ‘estilo’ asociada al funcionalismo ortodoxo -basada en un puritanismo ortodoxo que prolongaba el ‘histórico’ rechazo al juego formal y ornamental- abarca: las características de los volúmenes abstractos lisos, blancos y puros; el carácter geométrico formal y la intención de elementos clave (paramentos, huecos, acristalamientos, etc.); y, especialmente, lo relativo al ‘carácter’ que, motivado por un afán moral y ético, heredó del iluminismo dieciochesco según el cual una de las principales funciones de la forma arquitectónica era expresar o hacer evidente su uso.

Partiendo de esas pervivencias, el artículo subraya la contradicción paradójica que surge al confrontar dos familias de arquitectos contemporáneos: aquellos como Rossi y Venturi, paladines de la crítica al funcionalismo, que pese a distanciarse del ‘estilo’ siguieron empleando la

⁸ Capitel (2009). Otra estrategia formal paradigmática del funcionalismo moderno sería el edificio contenedor.

⁹ La Maison Roche-Jeanerret proporciona un ejemplo paradigmático de composición por partes moderna. Según las anotaciones del propio Le Corbusier en sus ‘cuatro composiciones’, 1929: ‘Permite la composición del programa. Género muy fácil, pintoresco, movido. Permite clasificación y jerarquía’.

estrategia formal de la composición por partes (rostros posmodernos en composiciones modernas); y aquellos como Eisenman y Sejima-SANAA que pese a utilizar ese ‘estilo’ transgredieron conceptualmente dicha estrategia formal (rostros modernos con lógicas posmodernas). El artículo presta atención a cómo dichos autores abordaron el concepto del ‘carácter’ escindiendo el vínculo que entre carácter y estilo había establecido el funcionalismo moderno.

Contemporaneidades: rostros posmodernos en composiciones modernas

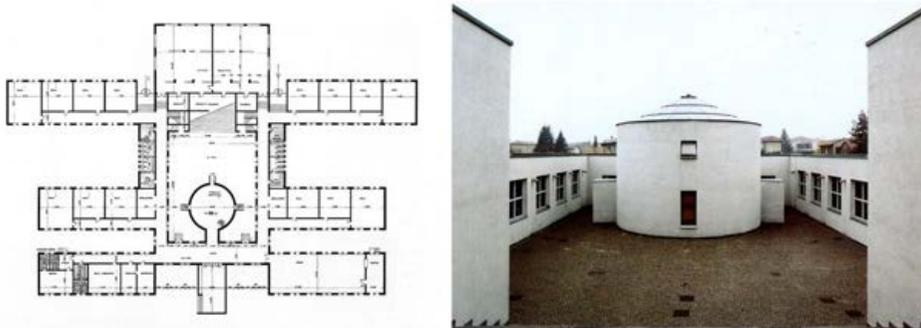
Aldo Rossi fue uno de los mayores críticos del funcionalismo moderno. En ‘La Arquitectura de la Ciudad’ (1966) lo denominó peyorativamente ‘Funcionalismo ingenuo’, y argumentó que a lo largo de la historia el cambio ‘a posteriori’ del uso de los edificios había sido habitual y fructífero, poniendo como ejemplos el repertorio de palacios históricos italianos que cambiaron sucesivamente su uso para convertirse en edificios de oficinas, viviendas, instituciones culturales etc¹⁰. El uso, la función, no tenía por qué determinar la forma arquitectónica, que podía tener su propia lógica, arquetípica y autónoma. Su propuesta de recurrir a los tipos formales que proporciona la historia, en lugar de reinventar sus formas arquitectónicas en cada proyecto, además de garantizar la pervivencia y continuidad con la ciudad histórica era antitética del funcionalismo moderno.

El postulado implícito de Rossi ‘la función sigue a la forma’ invirtió literalmente, por antónimo, uno de los axiomas sobre los que se había cimentado el funcionalismo moderno. Lo aplicó, materializado en, entre

¹⁰ Ver el vínculo que se puede establecer entre la apropiación de la arquitectura por sus ocupantes y el marxista ‘valor de uso’ (Calduch 2001).

otros, sus repetidos prismas cartesianos coronados por prismas triangulares horizontales conformando la cubierta a dos aguas que terminaría convirtiéndose en emblema rossiano.

Rossi recurrió reiteradamente a la funcionalista composición por partes. La empleó como estrategia compositiva y formal en proyectos tan tempranos como la Plaza de la Pilotta pr. Parma (1964), cuya disgregación en volúmenes distintos (teatro y pórtico) ensalza la importancia del espacio libre vacío desplegado entre partes volumétricas, que al ser público permite entretejerlo con el tejido urbano existente: una de las virtudes de esta estrategia formal. También la empleó en la Escuela de Fagano (1972-76), cuya disposición repetitiva y sistemática de pabellones que surgen de un cuerpo organizado en torno a un patio, da lugar a una planimetría conjunta abstracta, repetitiva y simétrica que rememora el racionalismo proto-moderno funcionalista radical del iluminismo dieciochesco.



Img. 1 Escuela de Fagano (1972-76), Aldo Rossi.

Ese mismo sesgo también subyace en la planimetría del cementerio de Módena (1971) cuyo programa también se divide en partes funcionales, cada una con su forma: los recorridos porticados de nichos; la fosa

común rematada por un cono descabezado; y el osario. Como comenta Jencks (1977), el volumen cubico del osario, 'la casa de los muertos', mediante el recurso de horadar sus fachadas con secuencias repetitivas de huecos sin cerramiento, y desproveerlo de su cubierta, manifiesta la condición difunta de quienes lo ocupan otorgándole aspecto de edificio residencial sin residentes. El entender este osario como casa de los muertos y hacer de ello el leitmotiv de su forma arquitectónica transgrede por sublimación el sentido del término funcionalista de 'carácter' que alcanza aquí enorme fuerza simbólica, espectacular y aterradora; insólita para un pensamiento funcionalista moderno. El simbolismo del 'carácter', se incorpora y pasa a formar parte del elenco de funciones reivindicadas en la posmodernidad.

Rafael Moneo retoma el concepto de 'carácter' y lo tergiversa con piruetas sutiles que muestran gran sublimidad poética, pensada en general desde vínculos con la historia y lugar.

En la composición por partes del Museo Romano de Mérida, 1980-86, desconcierta la apariencia exterior lateral del volumen destinado a acceso público y administración, a cuya apariencia plenamente doméstica (ventanas y contraventanas de madera, buhardillas de la cubierta) superpone como frente un plano venturiano que contradice y oculta el volumen de cubiertas inclinadas. Con ello configura una fachada presidida por una portada eclesiástica enmarcada en un arco que parece desplazado respecto del volumen de la nave basilical –el espacio principal del museo– al que parecería deber pertenecer.

En la estación de transportes de Atocha –la más importante de Madrid– 1985-1988, otra composición por partes, de amplia escala urbana, aúna las infraestructuras de trenes y metro desafiando la condición de carácter funcionalista al manifestarse como ilusión de conjunto religioso:

la torre del reloj 'con connotación de campanile' acentúa la forma basilical de la antigua nave de la estación, y el volumen circular del acceso peatonal añade la 'connotación de baptisterio' (AA. VV. / Rafael Moneo 1992). Con estas intervenciones el conjunto muestra afinidades tácitas con los antiguos conjuntos religiosos que desempeñaron una función de cohesión urbana análoga a la que hoy desempeñan los centros de transporte.

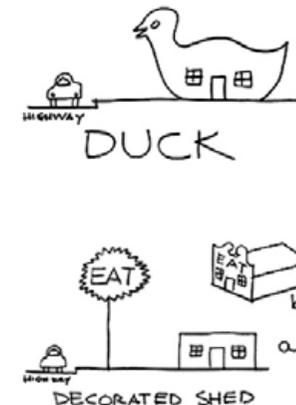


Img. 2 Estación de transportes de Atocha (1985-1988)
Rafael Moneo.

Esa función comunicativa de la arquitectura enlaza con las reivindicaciones más explícitas de Jencks y Baird en 'Meaning in Architecture' (1969), aunque en Moneo es más indirecta y sutil¹¹. Jencks y Baird, muy críticos con el mutismo del funcionalismo moderno, reivindicaban la capacidad comunicativa de la arquitectura a través de figuras del lenguaje como la metáfora y metonimia, que trascendían completamente el carácter funcionalista. Trasladar al espectador ideas o imágenes que no tienen una vinculación con la función programática de la arquitectura (e incluso la contradicen) es parte del anti funcionalismo moderno con el que se estrenó la posmodernidad.

¹¹ Ver el primer artículo escrito por Moneo sobre la comunicación de la arquitectura (Moneo 1966).

Robert Venturi fue otro gran vilipendiador del funcionalismo moderno y de su superficialidad plástica. En 'Complejidad y Contradicción en la Arquitectura' (1966) arremetió contra la transparencia compositiva miesiana, la pretensión de moralidad y sinceridad del funcionalismo moderno y su noción del 'carácter'. En su lugar ensalzó el equívoco, reclamando para la práctica proyectual, entre otros, más paradoja y contradicción. Sin embargo en 'Learning from las Vegas' (1972) junto a Denise Scott Brown y Steven Izenour, tomando como ejemplo los casinos y reclamos publicitarios de las Vegas, propuso resolver las funciones de la manera más pragmática posible: empaquetarlas en contenedores neutros convencionales¹², y añadirles o superponerles un telón o estandarte ('decorated shed') como reclamo 'publicitario' de lo que el edificio es o persigue. Paradoja, porque perseguiría la noción funcionalista de carácter, pero reivindicando no materializarla a través de la plasticidad de la forma volumétrica ('el duck').



Img. 3 Duck vs decorated shed (1972), Venturi, Scott Brown y Izenour en 'Learning from las Vegas'.

¹² Como ya hemos comentado el edificio contenedor sería la otra estrategia formal paradigmática del funcionalismo moderno.

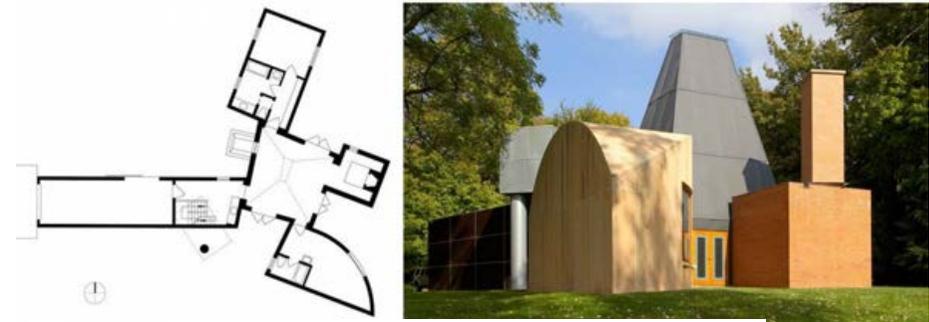
El posmodernismo venturiano y el de otros, como Jencks y Baird, repercutió directamente en la creación y el uso de un lenguaje posmoderno histórico, que remitía al pasado clásico como fuente de referencia actualizándolo en clave irónica, caricaturesca, llegando en ocasiones a lo histriónico, en clara confrontación con el 'estilo' ortodoxo del lenguaje moderno, alzándose como paradigma del modelo capitalista occidental en su rápido ascenso rampante post Segunda Guerra Mundial. Sin embargo la composición por partes fue una de las estrategias más empleadas. De hecho Jencks, en 'El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna' (1977) reivindica su vigencia retrotrayéndose como referencia a la histórica Villa Adriana (comenzada en -1117), que también lo fue, simultáneamente, para el Collage City de Colin Rowe y Fred Koetter, 1975-78.

La sustitución del lenguaje abstracto por otro más libre, figurativo y retórico, incluso pop, permitió que las composiciones por partes del nuevo posmodernismo se diferenciase de las modernas. La arbitrariedad formal y la diferencia e individualismo entre piezas dentro de un mismo proyecto, iniciada por Le Corbusier y acentuada por Aalto¹³, se exalta deliberadamente¹⁴; y los modos de articulación moderna que yuxtaponen o enlazan las partes en una composición orgánica tienden a reemplazarse por la yuxtaposición directa o la desmembración.

¹³ "Le Corbusier inició con el Pabellón Suizo [...] 1930-32, una forma solo moderna de entender la composición por partes (empleada por Alvar Aalto hasta hacer de ella un verdadero principio). [...] partes de distinta naturaleza formal, pero que constituyen una unidad final a despecho de la diversidad, y que relacionan esta distinta naturaleza con su diferente uso, programa y significación" (Capitel 2009).

¹⁴ Sobre la arbitrariedad formal ver Moneo 2005.

Esta singularización diferenciada de las distintas piezas y su relativa autonomía propiciaron verdaderos collages que evidencian actualizaciones de la composición por partes adecuándolas a la sensibilidad fragmentaria y caótica posmoderna¹⁵. Para constarlo valgan tres obras posmodernas de Frank Gehry compuestas por partes que alardean su arbitrariedad formal.



Img. 4 Winton Ghest House (1987), Frank Gehry.

En la Winton Ghest House (1987) Gehry crea una suerte de bodegón pre postmoderno de piezas harto distintas entre sí, de cariz naif y unidas por amontonamiento y yuxtaposición, en lugar de articulación.

En el Loyola University Law School (1984-86), emplea la composición por partes para hacer del espacio entre piezas, al modo del espacio entre templos de una acrópolis, el verdadero sujeto de proyecto¹⁶. Desde la lógica del posmodernismo trata e individualiza cada parte con referencias caricaturescas y fragmentadas a elementos y lenguajes

¹⁵ Sobre la condición fragmentaria y caótica de lo posmoderno ver Muñoz 2012 y Montaner 2002.

¹⁶ El protagonismo del espacio entre volúmenes ha sido comentado al hilo del empleo que de él hacía Rossi para entretejer lo nuevo con la ciudad histórica. Aquí estaría más emparentado con el espacio vacío entre piezas que reivindicó Giedion en sus análisis de la arquitectura moderna.

históricos cargados de connotaciones semánticas: la rossiana y naif capilla roja, los totémicos halls (salas) a modo de templos, precedidos de monumentales columnatas; el edificio ‘moderno’ invadido por el parásito zigzagueante de las escaleras de acceso.

Interesa destacar que ambos proyectos conservan cierto sentido funcionalista del carácter ya que desde fuera podemos identificar los distintos usos de cada parte: en la casa Winton el destacado volumen central con cubierta tronco piramidal comunica su condición de pieza principal; y en el Campus del Loyola la forma de capilla alberga de hecho una capilla y también sería perfectamente plausible establecer cierta asociación entre la idea de templo y la de hall (sala).

En el proyecto del campamento Good Times en Santa Mónica (1984-1985), o en el posterior Chiat Day Building en Venice (1991), enfatiza aún más la composición por partes recurriendo a un lenguaje que no atiende a lo histórico sino que se emparenta con el arte pop (y con Claes Oldenburg).



Img. 5 Campamento Good Times en Santa Mónica (1984-1985) Frank Gehry.

Las partes adquieren formas ‘figurativas’ de objetos populares (cafetera, prismáticos, troncos de árbol,...) que sacados de escala -al modo *duchampesco* e irónico- adquieren tamaño arquitectónico y albergan usos que nada o poco tienen que ver con forma en que se alojan. Aquí, a diferencia de los dos proyectos anteriores, Gehry dinamita el concepto funcionalista del carácter. Conforme al concepto de carácter en la arquitectura moderna o en la arquitectura parlante del XVIII, el asociar forma de prismáticos a la función de acceso a un edificio público y su biblioteca, o el dar forma bosque a un conjunto de aulas, hubiera sido el delirio de un sueño surrealista¹⁷.

Esa ironía crítica hacia el concepto de ‘carácter’ es inmanente y enlaza con la reivindicación posmoderna plasmada por primera vez por Jencks y Baird en ‘Crisis of Meaning’ (1969): trascender la vinculación racional forma función e incorporar aspectos derivados de las ciencias del lenguaje (metafóricos, metonímicos etc.) prescindiendo del abstracto, aséptico e incapaz para comunicar lenguaje moderno, a cuya mudez atribuían el fracaso del funcionalismo moderno.

¹⁷ Sobre la condición surrealista de la arquitectura de Gehry ver Montaner 2002.

Rem Koolhaas con 'Delirious New York' (1978), relevaría a Venturi con una crítica feroz, irónica y sarcástica del 'aburrido' funcionalismo moderno, apostando en su lugar por el delirio sustancioso y lúdico de lo sintético, falso y artificial (amoral para la modernidad ortodoxa), al tiempo que no focalizaría su interés en los venturianos casinos de Las Vegas, sino en los elocuentes contenedores-rascacielos neoyorkinos. Koolhaas no aspira a ideologías ni utopías sociales y económicas, sino que asume el marco de un capitalismo global desbocado como partícipe activo de la cultura posmoderna. El '*darlo por hecho*' implicaría una '*adaptación funcional al medio*', lo cual reforzaría las condiciones ideológicas de ese medio¹⁸. Koolhaas, al margen de que aceptara las diletantes condiciones del medio capitalista global, tuvo la perspicacia de rechazar o superar el lenguaje posmoderno histórico a él asociado, que habiendo triunfado en los 70-80 y alcanzado su cénit en la Bienal de Venecia de 1980, daba muestras de agotamiento. Así, su doble condición de funcionalismo pragmático y lenguaje renovador le alzó, a partir de los 90, como uno de los más internacionalmente conocidos exponentes de la arquitectura contemporánea. Funcionalmente, y de acuerdo con su discurso sobre promiscuidad e inestabilidad programática, Koolhaas empleó sobre todo la lógica del edificio contenedor (ej. Kunsthal en Rotterdam, 1987-92; Casa de la Música en Oporto, 1999-2005) pero sin renunciar en otros casos a la composición por partes. La Villa Dall'Ava, St Cloud Paris (1985-91) sirve de ejemplo: un collage de piezas, materiales y texturas diversas sustituye las referencias históricas por las modernas corbuserianas, 'manipulándolas de un modo personal y malévolo' (Moneo 2004, 353).



Img. 6 Villa Dall'Ava, St Cloud Paris (1985-91), Rem Koolhaas.

La reciprocidad de sus partes contrarresta la jerarquía a que conlleva su diferencia proveyéndolas de nuevos significados semánticos, pero sin subvertir la noción funcionalista de carácter. La articulación de piezas a través de rampas y otros elementos de comunicación, así como la continuidad del recorrido, es tributaria de lógicas modernas funcionalistas más que a la lógica de yuxtaposición posmoderna.

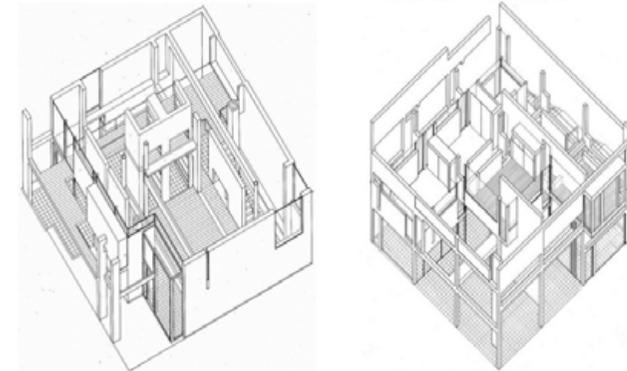
Contemporaneidades: rostros modernos con lógicas posmodernas

En una situación opuesta se sitúan arquitectos que asumieron y depuraron rasgos de apariencia moderna, tales como lenguaje abstracto y ascético, mudo pero 'honesto', y construcción aparentemente económica, pero que paradójicamente renunciaron a las estrategias formales de índole moderno, especialmente la de composición por partes, transgrediéndolas con lógicas post modernas.

¹⁸ Sobre la "adaptación funcional al medio" ver Calduch 2001: "Un pragmatismo acrítico que acepta el medio tal cual es refuerza las condiciones ideológicas de ese medio".

La obra del Eisenman de los 60 aporta ejemplos paradigmáticos. Las cuestiones compositivas sintáctico estructuralistas que entonces le preocupaban eran el reverso de las semánticas posestructuralistas que ocupaban a los posmodernos históricos, ambas arraigadas en las ciencias lingüísticas que protagonizaron los años 60-70. Para el afán sintáctico de Eisenman las funciones, los programas -también el emplazamiento- eran secundarios. Su objetivo era rescatar el lenguaje de la modernidad y lograr su culminación formal abstracta y sintáctica, algo que según él no se había alcanzado en su momento debido precisamente a su subordinación a los temas funcionales, sociales etc.

Apoyándose en el formalismo de su mentor Colin Rowe y tomando como referencia su lectura sobre la obra de Terragni¹⁹, Eisenman planteó soluciones formales derivadas del proceso de destrucción del espacio doméstico moderno a partir de la distorsión de un cubo mallado inicial, en aras de nuevas disyuntivas, dislocaciones y fragmentaciones. Al sustraer a los elementos y sistemas constructivos y estructurales el argumento de manifestar explícitamente su función llevó su anti funcionalismo al extremo (postmodernidad), multiplicando la presencia aparente de vigas, pilares y elementos que, frente a la claridad estructural moderna, enmascaraban la verdadera estructura generando 'gramáticas' más complejas y lógicas estructurales profundas difíciles de desentrañar (Krauss, 1987). El despojar a los elementos de las asociaciones semánticas y realistas (incluidas las relativas al carácter) suscitadas por composiciones, materiales y texturas, le permitía trabajar en un plano plenamente abstracto y generar estructuras complejas, no explícitas, que suscitarían la estimulación intelectual del espectador -no tanto la física y sensorial- que enlazarían con el arte conceptual de esa década.



Img. 7 House I (1968) y House II (1970), Peter Eisenman.

Esa disociación transgresora entre uso simultáneo de lenguaje moderno y no especialización funcional postmoderna es rasgo característico en la obra de Kazuyo Sejima. Sejima empezó su trayectoria profesional a mediados los 80 con la Casa Platform I (1987-88), empleando la composición por partes del funcionalismo moderno pero revistiéndola con lenguaje postmoderno. Algo después, dio un giro y sorprendió con el proyecto de los Apartamentos en Gifu (1994-98), unos bloques de vivienda colectiva de escala descomunal, cuyas fachadas abstractas y anónimas son activadas por secuencias de escaleras exteriores diagonales. La portentosa presencia formal de estos bloques habría hecho las delicias de los modernos, especialmente de los constructivistas rusos y sus ambiciosos proyectos de vivienda social. Sin embargo, la referencia moderna es aparente, limitada a la percepción exterior. La lógica interior es contraria. Transgrediendo la máxima funcionalista moderna todas las viviendas se conforman mediante sub espacios de la misma forma y dimensión en planta sea cual sea su función (estar, cocina comedor, dormitorios, terraza) y el número de variaciones en las organización de las viviendas es ingente, pues el número de estancias de cada vivienda y el orden secuencial de los distintos usos es variable: los 107 apartamentos albergan más de 50 tipos de viviendas distintas, con la posición del espacio-terraza como catalizador de las mayores diferencias

¹⁹ Ver Eisenman 1970.

entre viviendas (por ejemplo; situado en una posición más convencional como anexo extremo de la cocina y salón; o, alternativamente, en posición intermedia que divide la vivienda en dos, siguiendo una organización más asociada a lo rural que a lo urbano).

Sejima pudo haber materializado una propuesta de edificio (volumen general, alzados, número de viviendas, delimitación de cada vivienda etc.) sin haber determinado aún la organización funcional de cada una de ellas. La concreción funcional del edificio habría podido ser uno de los últimos eslabones del proceso proyectual, contrariamente a la que quizá fue la principal máxima funcionalista. Esta desvinculación forma función pasó a ser uno de los puntos clave sobre los que posteriormente ha venido construyendo sus distintas estrategias formales.

El 'Kunstlinie' en Almere (1998-2006) con Ryue Nishizawa en SANAA es un contenedor minimalista nítidamente emparentado con el estilo moderno. Sus tres cuerpos -dos teatros y una sala de conferencias- que emergen sobre el basamento inferior incitan a pensar que se trataría de una composición por partes; pero esa lógica formal moderna se disuelve en la organización interior de la planta baja: una agrupación compartimentada de salas, confusa y laberíntica, en la que los espacios de circulación (vestíbulos y pasillos) no se distinguen como tales debido a que se conforman como sucesión de salas sumándose, en pie de igualdad, a las verdaderas salas a las que sirven. Esto supone una negación de la relación forma función del funcionalismo moderno, especialmente explícita en la distinción entre espacios servidores y servidos. En ambos ejemplos y en proyectos afines, Sejima SANAA transgrede la relación forma función moderna reduciendo todas las funciones (incluso espacios servidores de circulación) a un único patrón y asignando a ese patrón la forma paralepipédica como incuestionable y objetivamente funcional, pese a que en realidad es producto de un pacto

cultural, lo que enlaza con las tesis de Adolf Behne (Behne 1923, 55); y con la de Alan Colquhoun en 1969 de cómo el contenedor prismático fue considerado funcional *persé* por los arquitectos funcionalistas y por los que, en auge a partir de los años 60, explotaron el funcionalismo de índole tecnológica (Archigram, Cedric Price, etc.) siendo que en realidad era una paradójica incorporación histórica del contenedor neoclásico actualizado en clave moderna por Mies (Colquhoun 1969)²⁰.

Será en el 'Pabellón de Toledo', Ohio, SANAA (2001-06), un contenedor emparentado con la estética moderna de los pabellones acristalados de Mies pero insólitamente compartimentado y organizado mediante una agrupación de salas, donde la forma de las salas adquirirá una lógica formal curva, como de burbuja de vidrio, muy diferente a la paralepipédica. En él SANAA no solo supera la relación forma función de Almere (donde todo, salas, espacios de circulación, patios tiene la misma lógica formal) sino que también transgrede la asunción generalizada de que el paralepípedo sea objetivamente una forma funcional²¹.

A modo de epílogo

La estrategia formal de la 'Casa Flor', SANAA (2006), confrontada con las comentadas 'Casa Winton' de Gehry, 'Casa Dall'Ava' de Koolhaas e incluso 'Casa Platform I' de la propia Sejima, sirve para cerrar, a modo de epílogo, este artículo.

²⁰ 'No deja de ser irónico que el punto de destino del pensamiento funcionalista, caracterizado por el deseo de optimizar la relación forma función a través de las nuevas tecnologías, fuera precisamente el contenedor, cuya característica fundamental en su configuración es la superación de dicha relación' (Rojo de Castro 2003).

²¹ La 'objetividad' de las curvas de SANAA enlazaría con la que Adolf Behne asignó a las de Hugo Haring (Behne, 1923, 55).

La presencia de la Casa Flor, un pabellón horizontal con cerramientos acrílicos transparentes de suelo a techo y cubierta casi plana, es tributaria del 'estilo' mítico moderno, concretamente de Mies. También comparte con él silencio y mutismo, sinceridad y supuesta honestidad constructiva; y su 'carácter' de tintes minimalistas. Sin embargo, si atendemos a la lógica formal de su planta²² desaparece cualquier relación con el funcionalismo moderno. Al contrario de las otras tres que acabamos de mencionar, su forma de 'ameba' (más que de flor) con sus pseudópodos y núcleos que contienen los servicios, no responde a la composición por partes sino a un contenedor unitario con forma de ameba (y patio interior) pues sus partes son formalmente indisolubles del todo. Su forma de ameba aunque curva no es una forma libre, arbitraria, ni un gesto 'artístico'. Es una forma pre existente, apriorística, de carácter orgánico; tan apriorística –pero más flexible– como la de un prisma paralelepípedo. Con ella SANAA vuelve a extender las formas apriorísticas a las de naturaleza orgánica rompiendo con el convencionalismo de considerar la forma prismática como la única objetiva.



Img. 8. Casa Flor (2006-), SANAA.

²² La sección de la Casa Flor sería consecuencia de la extrusión de la planta, como en Mies.

Por otro lado, en cuanto a sus piezas, la organización funcional de la casa vuelve a transgredir el vínculo forma función, en la medida en que todas las estancias de la casa (el comedor, salón, el dormitorio etc²³) tienen a modo de patrón forma de pseudópodo. También el dibujo de la planta, su no-volumetría y la homogénea especificidad de su lenguaje hacen que sea imposible determinar el uso de cada pseudópodo; todos tienen la misma lógica formal perteneciente a un mismo patrón aportando así la posibilidad de gran flexibilidad funcional durante el proceso proyectual (como en Gifu) y no sería arriesgado pensar que también, tras su conclusión en el uso del edificio.

Apuntando más lejos, la Casa Flor se podría interpretar como una sutil actualización del tipo histórico 'casa patio', entendiendo el tipo, en la línea de Rafael Moneo, como la estructura formal heredada, vaga e indefinida que requiere transformación y adaptación²⁴.

La Casa Flor, con su tímida y silenciosa apariencia, que como tantos modernos en búsqueda de lo liviano y etéreo que aspirarían a la invisibilidad, dinamita las estrategias formales y las organizaciones espaciales heredadas de los preceptos del funcionalismo moderno, sin por ello desatender al programa, sino al contrario, atendéndolo de otra manera.

Comparaciones entre composiciones funcionalistas cuyas apariencias ensalzan la arbitrariedad formal (ej. Gehry,) –arbitrariedad quizá más cuestionada desde la irrupción de la crisis y por su ocasional dispendio– y edificios con apariencias funcionalistas cuyas composiciones 'dinamitan' el funcionalismo moderno (ej. Sejima) sirven para demostrar

²³ No estarían incluidas las estancias servidoras ubicadas en sendos núcleos.

²⁴ 'El Movimiento Moderno rechazó el tipo por histórico y por supuestamente inamovible, como si coartara la libertad del creador' (Moneo, 1978).

a modo de cierre cómo en la postmodernidad contemporánea perviven actualizados rasgos, a modo de fragmentos, del funcionalismo moderno que algunos consideraron delito.

Referencias

- AA. VV. / Moneo Rafael. 1992. Rafael Moneo 1986-92. *A&V Monografías* (36).
- Adorno, Theodore W. 1967. *Funktionalismus heute. Ohne Leitbil Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Publicada en castellano en: Theodor W. Adorno; Jorge Navarro (Trad.). 2004. *Funcionalismo hoy. Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas y Sin imagen directriz* (Obra completa 1o/1). Madrid: Akal.
- Anderson, Stanford. 1987. The Fiction of Function. *Assamblage* (2): 18-31.
- Behne, Adolf. 1994. *1923 La construcción funcional moderna*. Barcelona: Serbal. Edición original alemana de 1923.
- Behrendt, Walter Curt. 1937. *Modern Building. Its Nature, Problems, and Forms*. New York: Harcourt, Brace and Co.
- Calduch, Juan. 2001. *Temas de Composición Arquitectónica. Uso y actividad; de la utilitas a la función*. Alicante: Club Universitario ECU.
- Capitel, Antón. 2009. *La arquitectura compuesta por partes*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.
- Colquhoun, Allan. 1969. Typology and Design Method. *Perspecta* (12): 71-74.
- Eisenman, Peter. 1970. Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni. *Casabella* (344): 38-41.
- Jencks, Charles; Baird, George. 1969. *Meaning in Architecture*. London: Design Yearbook Limited.
- Jencks, Charles. 1977. *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli International.
- Klotz, Heinric. 1984. *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart, 1960-1980*. Braunschweig: Vieweg & Sohn.
- Krauss, Rosalind. 1987. Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the sign in the work of Peter Eisenman. *Peter Eisenman, House of Cards*. New York: Oxford University Press.
- Laugier, Marc-Antoine. 1755. *Essai sur l'architecture*. Publicado en castellano: Laugier, Marc-Antoine. 1999. *Ensayo sobre la Arquitectura*. Madrid: Akal.
- Moneo, Rafael. 1966. A la conquista de lo irracional. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, COAM* (87): 1-6.
- Moneo, Rafael, 1978. On Typology. *Oppositions* (13): 23-44.
- Moneo, Rafael. 2004. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneo*. Barcelona: Actar.
- Moneo, Rafael, 2005. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Montaner, Josep. M. 2002. *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.
- Muñoz, Maria Teresa, 2012. *La desintegración estilística en la arquitectura contemporánea*. Madrid: Ediciones Asimétricas. Publicación original en 1998 en Madrid por la E.T.S. Arquitectura (UPM)
- Rojo de Castro, Luis. 2003. De la coherencia a la contradicción, y de la contradicción a la paradoja: o qué hacer con la arbitrariedad en la arquitectura'. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, COAM* (326).
- Sullivan, Louis Henry. 1896. The Tall Office Building Artistically Considered. *Lippincott's Magazine* (339): 403-409.
- Summerson, John. 1957. The Case for a Theory of Modern Architecture. *Journal of the RIBA* (64): 307-14.
- Zurko, Edward R de. 1958. *La teoría del funcionalismo en la Arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Del espaciar del espacio al mediar del medio. De lo funcional hacia lo performativo

From Spacing of Space to Mediating of Medium. From the Functional to the Performative

María Verónica Machado Penso: mmpenso@gmail.com
Universidad de la Costa

Breve biografía

Arquitecta y Doctora en Arquitectura por la Universidad del Zulia. Máster en Tecnologías Avanzadas en la Construcción Arquitectónica por la Universidad Politécnica de Madrid. Profesora e investigadora en el Departamento de Arquitectura y Diseño de la Universidad de la Costa. Directora de lab-ller_VA (Laboratorio + Taller del Verbo Arquitectura) y del programa de Servicio Comunitario *11. Ha intervenido en congresos nacionales e internacionales. Elabora artículos científicos para revistas nacionales e internacionales. Conferenciante invitada en la Universidad de Miami, la Universidad Politécnica de Madrid y el Taller Social del ANEA en el Salvador. Ha dictado cursos y talleres en el Departamento de Teoría y Práctica de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Caracas, así como la Coordinación de Extensión de FADLUZ. Participa como Coordinadora adjunta en la Bienal de Arquitectura de Maracaibo.

Resumen

Esta investigación se propone discurrir entre las características del espacio funcional y su transposición a un medio/media performativo inherente a las dinámicas contemporáneas. Se indaga en: 1) las características de la realidad contemporánea como ámbito que propicia esta condición de cambio; 2) el espacio funcional en arquitectura y sus derivaciones mediante estudios de caso que representan un puente hacia

otros modos de ver y hacer arquitectura; 3) la concepción de medio performativo, condición liminal y el concepto de medio en la filosofía; 4) la mediación del medio y su yuxtaposición con el espacio. Tras esto se concluye que trasladar el centro de la arquitectura del espacio al medio, convertir la función en mediación, lleva consigo percatarse de todas las consecuencias de los actos de un espacio en crisis que va mediando el medio. Con lo cual, la función sustantivada para que lo social, político y ético sucedan pasa a ser mediación para que lo ambiental, bioético, político y poético medien.

Palabras clave

Espacio, función, medio, performativo.

Abstract

This research aims to run between the properties of functional space and its transposition to a performative medium/media inherent to contemporary dynamics. It inquires into: 1) the characteristics of contemporary reality as an environment that favours this condition of change; 2) the functional space in architecture and its derivations through case studies to enable other ways of seeing and doing architecture; 3) the conception of performative medium, liminal condition and the concept of medium in philosophy; 4) considerations about the mediation of the medium and its juxtaposition with space. In conclusion, moving the centre of architecture from space towards the medium, converting function into mediation, making awareness of all the consequences of a space in crisis that mediates the medium. Wherewith the nominal function for the social, political and ethical to happen becomes mediation for the environmental, bioethical, political and poetic to mediate.

Keywords

Space, function, medium, performative.

Introducción

El espacio moderno desde su concepción plena e indeterminada, espacia para dar cabida a la función que se desarrolla en él. Esto se hace evidente en las arquitecturas de: Frank Lloyd Wright cuya máxima expresión de fluidez se percibe en la Casa de la Cascada, 1937 (Benevolo 2010); Mies van der Rohe en edificios como el Pabellón Barcelona, casa Fransworth, Galería de Arte Nacional, el Crown Hall del IIT, entre otras (Blaser 1977), donde se evidencia su búsqueda por un espacio exento (Machado 2013); y en la liberación de la planta propugnada por Le Corbusier entre uno de sus cinco puntos de la arquitectura (Benevolo 2010), expresados claramente en la Ville Savoye. El espacio es el escenario del habitar, constituye el marco para que las acciones sociales, políticas, éticas y económicas se desarrollen, ya que “debía ser la expresión social y política que estaba en la mente de los arquitectos modernos y la fundamentación de una situación ideológica donde era necesario proscribir los residuos de prácticas pasadas” (Cuervo 2017). Es así como el espacio espacia para abrirse a las posibilidades de escenificación de situaciones y acontecimientos.

La superación del pensamiento arquitectónico centrado en el espacio, cuyo clímax se alcanzó en la modernidad, el gran relato medioambiental debido a los procesos producidos por el cambio climático y el régimen leve de las dinámicas que arrojan esta contemporaneidad, conducen a pensar una concepción de la arquitectura desde la noción de medio. Cuyo concepto etimológico según Corominas (1985), proviene del latín “*medius*” que significa mitad. Esto a su vez, sobreviene en una polisémica y compleja derivación, desde la cual surgen o se forman otros conceptos. Esto se evidencia en la definición actual del DRAE (2018). Medio es aquello que está entre, en el centro, equidistante, es la “acción conveniente para conseguir algo” el “espacio físico en que se desarrolla

un fenómeno determinado”, el “conjunto de circunstancias o condiciones exteriores a un ser vivo que influyen en su desarrollo y en sus actividades”, el “conjunto de circunstancias culturales, económicas y sociales en que vive una persona o un grupo humano”, el “sector, círculo o ambiente social”. Estas, entre otras definiciones que no corresponden al sentido de medio que persigue esta investigación. El medio, en este sentido es a la vez ambiente, agenciamiento, realización y performatividad, es quien actúa a través de, es quien agencia lo ambiental, político (Ranciere 2007), bioético y poético de la realidad en la que se sume. Que si bien deviene de una condición liminal (Turner 1988, Thomassen 2009, Szakolczai 2009), va más allá de la condición espacial de ésta como un entre, como espacio intermedio entre tres etapas, para afianzarse en la idea de acción relacional y las posibilidades que ofrece como acto. El medio es entonces acción intercesora por su condición intersticial. Es también contexto en el desarrollo de fenómenos y colectividad heterogénea de circunstancias.

Entendiendo que el concepto de medio va más allá de la condición de espacio donde operan realidades, éste se conforma como actante (Latour 2008) desde una condición liminal que hace posible materializar relaciones. Esta investigación se propone como objetivo, discurrir entre las características del espacio funcional y su transposición a un medio/media performativo.

Lo performativo del medio, deviene en que agencia entendiéndose desde el concepto de agenciamiento propuesto por Deleuze y Guattari en el Rizoma (2003), es decir brota o fuga desde, con y en el contexto para gestarse y regenerarse, por eso media e intermedia. Performativo también, porque es, entretanto actúa; va actuando, mientras media y va

siendo acta y acto en simultaneidad inherente a las dinámicas contemporáneas.

Dinámicas cuyo valor está puesto en: la multiplicidad, los agenciamientos, la fluidez, la diferencia, entre otros (Izuzquiza 2003). Contemporaneidad que es interpretada desde distintos emplazamientos (Rombach 2007). Ya no hay punto de vista, todo es cambiante, la realidad está en constante desplazamiento, creando lugares comunes, opuestos y en diferencia, que cohabitan en un mismo tiempo y lugar. Es entonces que la realidad media y es mediada.

Bauman (2004) y Lipovetsky (2016), lo explican desde diferentes emplazamientos, el primero a través de la metáfora de la fluidez a partir de su propuesta de *Modernidad líquida*, mientras que el segundo, lo hace desde la *Hipermodernidad*, a través de la reivindicación del valor de lo ligero asociado a la movilidad, virtualidad y el respeto por el entorno. Envuelto en un proceso de globalización que desde la perspectiva de Sloterdijk (2004) es multifocal, en constante desplazamiento, que deviene en horizontal sin requerir jerarquías, y amplificada a través de los media. Donde “desaparece por completo la distinción entre centro y periferia (...) El panóptico digital funciona sin ninguna óptica perspectivista” (Han 2013). La realidad es plana, superficial, llana, sin ningún tipo de claroscuro, donde todo está expuesto, todo está allí, todo se hace transparente, pero es tanto el exceso que se pierde la confianza, que requiere de la negatividad para que se constituya el habitar (Han 2013).

Una realidad expuesta de esta manera, es insoportablemente leve, nada pertenece al régimen pesante, y por ello no puede soportarse, asirse, establecerse, escenificarse. Ahora, en el régimen de la levedad no existe peso como condición, todo está regido y condicionado por lo dinámico, la

incertidumbre, la indeterminación, la informalidad, etc. Pero ello a su vez, está enmarcado, ante la sentencia del “no futuro del presente desbocado, el tiempo de la precarización, el agotamiento de los recursos naturales, la destrucción medioambiental, el malestar anímico y de la salud” (Garcés 2017).

Vivimos una condición póstuma (Garcés 2017, Díaz 2012), después de la posmodernidad (Lyotard 1987, Díaz 2002, Rodríguez 2004, Baudrillard 1987) y dentro de sus dinámicas, bajo la sentencia de fin de las condiciones conocidas, inmersos en un régimen leve, en el que se hace necesario visibilizar, pensar y trabajar la arquitectura desde la mediación, entendiendo que el dominio no está en el espacio, sino en las relaciones entre y a través de medios.

De esta manera, surge la hipótesis central “el espacio que espacia pasa a ser medio que media”. Espacia como la acción de espaciar que posibilita la fluidez de la función y la especialización del espacio. Media como la acción de mediar que intercede, transacciona, y gestiona la complementariedad entre el ser humano y el ecosistema en el que se construye la arquitectura. Se postula esta hipótesis, ya que todas las dinámicas que se habían dado hasta ahora dentro de una concepción moderna del mundo, han sido especializadas y escenificadas dentro el espacio, trabajando el edificio funcional como un objeto sobre un campo espaciado (Allen 1997). Hoy cuya realidad ya descrita, perteneciente a un régimen leve donde el énfasis no está en la cosa en sí, sino a través de sí, es decir la importancia no está en el objeto (edificio) sino en sus relaciones (Montaner 2008, Allen 1997, Deleuze y Guattari 2003), se hace necesario indagar en un concepto en el confluyan las condiciones relacionales del habitar: el medio que media.

Es así que el régimen leve se apropia de la arquitectura para actuar y conjugarse en una realidad dominada por una mortal sentencia. Lo que conduce como posibilidad de cambio: pasar de una visión histórica de la arquitectura a una visión “ahistórica” (Nietzsche 1999), “geohistórica” (Deleuze y Guatari 2011) o “ambientalista” (Garcés 2015).

En un mundo que según Ulrich Beck (2017) se encuentra metamorfoseando, lo que “implica una transformación mucho más radical, mediante la cual las viejas certezas de la sociedad moderna se desvanecen mientras surge algo completamente nuevo” (Beck 2017). Metamorfosis donde uno de los agentes, es el cambio climático reflejado en la generación de nuevos paisajes y en sus formas de representación (Beck 2017). Donde la influencia de la actividad humana sobre los ecosistemas haría que el planeta esté abandonado el Holoceno y entrando en lo que se denomina Antropoceno de características aún imprevisibles (Maldonado 2018).

Ahora bien, si estamos inmersos en la salida de una era geológica y frente a una posible situación de extinción de la condición humana, se requiere de otras formas de entender la realidad y en este caso la arquitectura. Es por ello que una posibilidad hacia una transformación, sería ahondar en la idea de descentrar a la arquitectura del espacio funcional y buscar otro centro, que quizás esté fuera de su tectónica para responder a las dinámicas propicias de esta contemporaneidad, al mismo tiempo que se acciona ante la emergencia de este nuevo gran relato que es la muerte social de la condición humana como la conocemos hasta ahora (Garcés 2017).

Es así como este artículo se divide en cuatro partes fundamentales: la primera 'El espacio funcional y sus derivaciones', donde se estudian y analizan las características del espacio funcional y se seleccionan

estudios de caso que muestran indicios de cambio en la arquitectura. La segunda 'De lo performativo al medio', donde se explica la concepción de medio performativo, la condición liminal y el concepto de medio desde la filosofía. Y la tercera 'La mediación del medio', que partiendo de una reflexión sobre la mediación concluye en la yuxtaposición de sentencias que enuncian lo que es el espacio ante lo que va siendo el medio

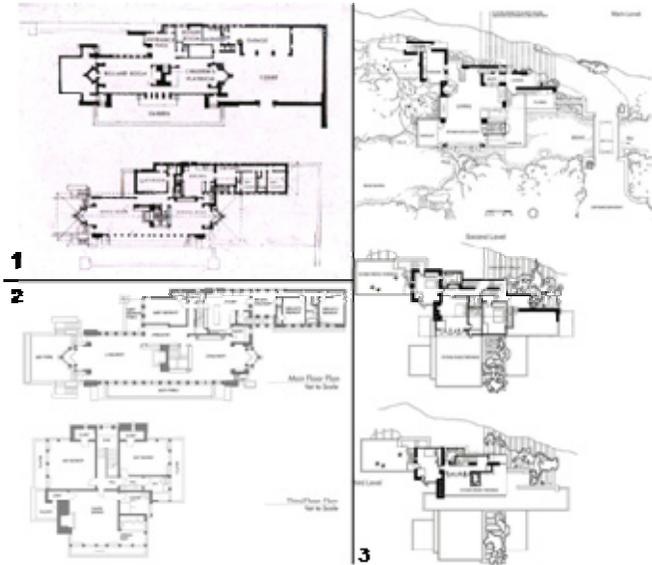
El espacio funcional moderno y sus derivaciones

El término espacio deviene etimológicamente “del latín *spatium* que se refería a la materia, o tiempo que separa dos puntos” (Corominas 1985). También:

*“Spatium es un vocablo latino que significa en origen en latín tiempo de espera entre dos momentos temporales y se aplica después a la distancia vacía entre dos puntos. Se vincula a una raíz indoeuropea que Roberts-Pastor dan como *spē- (expandirse, prosperar) y Pokorny como *sp(h)ēi- / spi-/sphē-, y que es la misma que dio en latín la palabra spes (esperanza), de donde esperanza y esperar, y el adjetivo prosperus que nos da próspero.” (Anders y otros 2001-2018).*

En este sentido originario el espacio como distancia entre dos, se constituye como separación, como algo que espacia o aparta para poder ser, constituye un intervalo y una extensión. Y desde la definición en el DRAE (2018), espacio es: “Extensión que contiene toda la materia existente”, aquello de extensión inasible, que tiende a infinito. Y es en la modernidad que el espacio encuentra su plenitud ya que, mediante una respuesta racional, éste se exime de los formalismos que confinaban su condición natural.

En el libro “La construcción funcional moderna”, Adolf Behne (1994), evidencia como Wright es el primero dentro de la concepción funcional en plantear la liberación de la planta:



Img. 1. Evidencia de la evolución cronológica en la fluidez de la planta en Frank Lloyd Wright. 1) Casa Fricke, 1902. 2) Casa Robie, 1909. 3) Casa de la Cascada, 1937

Fuente: <http://iala0910envido1006.blogspot.com/p/jhbugyu.html>
<http://www.fadu.edu.uy/viaje2015/articulos-estudiantiles/frank-lloyd-wright-vivienda-3x3-la-evolucion-en-la-concepcion-de-la-vivienda-de-frank-lloyd-wright/>

“(…) la manera de pensar que se expresa en las nuevas plantas de Wright tiene para nosotros una importancia extraordinaria: debemos caracterizarla como la liberación de la planta de toda rigidez formalista mediante la reducción al elemento funcional (…) Ningún vestigio de simetría ni de ejes, sino muros que indican concisamente la comunicación más

cómoda entre todos los espacios y la acompañan. El ajuste a las funciones de la habitación llega tan lejos que cada mueble tiene su lugar”

Si bien Wright libera la planta para precisar la función (Img. 1), Le Corbusier a través del esquema DOM-INO (Le Corbusier en: Frampton 2009) independiza completamente los cerramientos de su función estructural, ampliando las posibilidades de cerramiento. Desde sus cinco puntos de la arquitectura (Le Corbusier en: Oeschlin 2018), especializa y hace una corta taxonomía de los elementos esenciales que la arquitectura de cara a su estandarización debe construirse lo que constituye un manifiesto del deber ser desde lo especializado de la fábrica y la racionalización de la función distribuida de manera libre.

Si Le Corbusier independiza y libera para estandarizar. Mies van der Rohe, mediante la arquitectura de un “espacio universal”, más que diáfano, busca que el espacio sea exento (Machado 2013), dándole su sentido pleno y llevándolo en arquitectura hacia la supremacía. Mies mediante el podio, la plataforma y/o el plano de suelo delimitan el espacio arquitectónico que propone. Estos elementos constituyen el abatimiento del muro, donde el espacio no se retiene a diferencia de lo que propone Josep Quetglas en su artículo “La pérdida de la síntesis: el pabellón de Mies” (1980). Tampoco se hace recinto, como lo expone Roger Such en su artículo “Las casas recinto en la obra de Mies van der Rohe” (2009) y tampoco separa el espacio, como lo expresan otros autores. Éstos solo limitan, entendiendo límite como algo imaginario que pauta un posible encuentro y extensión, transforman el borde de la arquitectura en una posible expansión. Aquí estos elementos (podio, plataforma, piso) son el elemento que permiten al espacio como entidad inasible expresarse. Y es mediante esa liberación que el espacio, espacia, para dar cabida a una función en función de su universalidad.

El espacio funcional es un escenario antropocéntrico, donde la *forma sigue la función*, que surge desde lo humano para satisfacer sus necesidades. Espacio ocupado desde la prefiguración que hace éste hacia el mobiliario que lo acondiciona a su voluntad. Es así que el espacio se hace protagonista para ser ocupado, llenado, escenificado, desde la acción humana, sobre el lugar en el que se implanta. Desde ese lugar el espacio definido por el edificio, toma posesión y se apropia del territorio que ocupa haciéndose cargo y resolviendo una función en pro del bienestar humano. Es así como el edificio deviene objeto antropocéntrico: en, por y para el ser humano

Es entonces que desde una visión antropocéntrica el espacio que espacia encuentra en la modernidad su supremacía. Liberándose para dar cabida a una función en función del hombre. Tal es el punto de esa liberación que los Smithson proponen la idea de “The Space Between” (Smithson y Smithson 1974 en: Juárez 2014) “La necesidad y oportunidad de construir espacios intermedios que permitan establecer relaciones de otro orden entre usuarios, edificios y ciudad, entre lo existente y lo que está por hacerse”. Concepto que precisa Peter Smithson en su ensayo “Space is the American Mediator or the Blocks of Ithaca: A Speculation” cuando expresa que el “intervalo viene a ser el lenguaje del urbanismo americano” (Smithson 1981 en: Risselada 1999), ya que la única manera de mediar entre edificios es manteniendo la distancia, acota Risselada (1999) a la cita de Smithson. Esto es, el espaciar entre materialidades, característica etimológica del espacio tanto en lengua latina como anglosajona. En este sentido Van Eyck (1962 en: Gil 2016) defiende que:

“(...) la arquitectura debe extender la delgada frontera, persuadirla para convertirse en territorio intermedio, articulado. Su trabajo es proveer este territorio por medio de la construcción; proveer, desde la escala de la casa hasta la

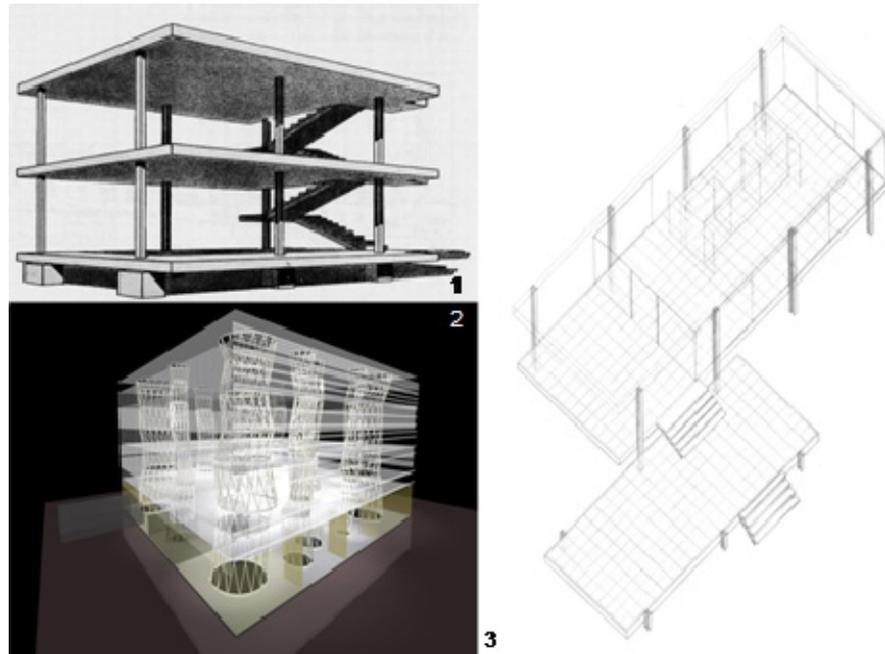
de la ciudad, un conjunto de lugares reales para la gente real y cosas reales (...)”

Aquí Van Eyck, busca que los límites de la arquitectura se conviertan en espacios o extensiones vinculantes. Espacializa el borde de la arquitectura. Hace del cerramiento un espacio intermedio, un lugar entre. Condiciona el espacio a la relación entre dos situaciones, ámbitos, etc. Muestra en latencia una gradación escalar entre espacios. Desde aquí, el espacio además de espaciar, media, desde su condición de dimensión y extensión. Un espacio que ahora es ocupado, escenificado desde su propiedad intermedia.

Es así como: la liberación de la forma hacia un espacio ceñido por una función, la especificidad moderna en donde se especializaban los elementos constructivos, la universalización del espacio y la mediación de espacios entre espacios, a través de los andares de la modernidad y sus derivaciones, se han convertido en una potencia disolvente, que ha derivado en espacios diáfanos, intermedios, ambiguos, que espacian de tal y tantas maneras que cabe cualquier función o utilidad, orquestando otras formas de relación entre ellos y el medio en el que se insertan.

Desde estas derivaciones, se han indagado en incursiones de la arquitectura contemporánea, que han participado en una condición de cambio en la disciplina desde posturas que: avanzan sobre los preceptos modernos, reaccionan ante las formas de la modernidad, de manera silente construyen el contexto, se infiltran en el entorno desde su espacialidad, generan espacios fronterizos para seres fronterizos, se enfatizan en la ausencia para devenir movilidad y multiplicidad, a través del exceso de lo frágil se hacen líquidas, manipulan la escala, buscan en el mobiliario la configuración arquitectónica desde lo simbólico, necesitan de la naturaleza para completarse, convierten lo infraestructural en un

arena político, transforman la construcción en un proceso colectivo y ético y asumen estrategias naturales desde las amenazas.



Img. 2. 1) Independencia estructural del cerramiento en el esquema DOM-INO, Le Corbusier. 2) Espacio liso en la Mediateca de Sendai, Toyo Ito, 2001. 3) Espacio exento en la casa Farnsworth, Mies van der Rohe, 1951

Fuente: <http://jaumeprat.com/corbu-the-dominos-1-maison-dom-ino/>
https://fotos.habitissimo.es/foto/mediateca-de-sendai-2001_1667460
<http://cdn.archinect.net/images/1200x/63/633hzot3apqixp39.jpg>

En un proceso de hibridación entre tradición e innovación (Capitel 2010), se sitúa la Mediateca de Sendai de Toyo Ito. Se conjugan el espacio universal de Mies van der Rohe (Neumeyer 1995), el esquema DOM-INO de Le Corbusier (Frampton 2009) desde el apilamiento de plantas

independientes, los espacios servidos y sirvientes que propone Kahn (Midant 2004) todo esto junto a la innovación del soporte estructural en apariencia desarticulado y permeable (Img. 2). Hacen posible (Ito 2000).

“(...) imaginar un nuevo espacio funcional de la ciudad en una nueva era, que acumula y ofrece globalmente el arte como medio sensible, biblioteca y diversas clases de información como medio intelectual, y las imágenes como un nuevo medio de fusión de los anteriores, y que ayuda a que cada ciudadano pueda usar su imaginación y difundirla”.

Confluyen y fluyen: flexibilidad desde la liberación de la planta “es un espacio donde podemos crear un lugar para varios actos” (Ito 2000), transitoriedad por la impermanencia de sus funciones, inacabamiento por la extensión ilimitada de su alcance espacial físico y virtual, transferencia por su posibilidad de transportar al usuario a otros mundos, emancipación porque busca derribar las barreras desde todas las dimensiones posibles.

Aquí la condición de cambio del espacio está en función de su descompartimentación, es decir del “espacio estriado” (Deleuze y Guattari 2002) que dejó la estandarización, se busca el “espacio liso” de la dilución (Deleuze y Guattari 2002).

También a inicios del milenio Manuel Gausa (2001), expuso en su artículo “La arquitectura es ahora geografía (otras “naturalezas” urbanas)” una proposición reactiva ante al edificio objeto. “Mas que «arquitecturas-objetos» trataremos en efecto, aquí de «arquitecturas entornos» (...) arquitecturas que funcionaran como paisajes y los paisajes como arquitectura”. Una visión que pone en perspectiva otra condición de la arquitectura que va más allá del *matbuilding* (Smithson

2011), porque se afina en la condición de paisaje, como hecho subjetivo desde una visión antropocéntrica que va hacia lo geográfico (Img. 3).



Img. 3. Terminal internacional de pasajeros de Yokohama, FOA, 1995.

Una propuesta que expresa el concepto de topografías operativas

Fuente: https://www.archdaily.co/co/628249/clasicos-de-arquitectura-terminal-internacional-de-pasajeros-de-yokohama-foreign-office-architects-foa?ad_medium=gallery

“Tanto en la idea de campo como en la de dispositivo – entorno o paisaje- existirá pues, un encadenamiento de juegos ambiguos entre “medio y mediador” (entre clase y caso en definitiva): “medio y medio” “paisaje y paisaje” “campo y campo” escenarios y agentes a la vez (...) Campo pues como medio y mediador.” (Gausa, M., 2001)

Es evidente en esta apuesta la dilución de la figura con el fondo, la activación de los elementos que ahora como procesos forman parte de la “otra naturaleza urbana”. Una propuesta que actúa desde la contraposición ante la “vieja edificación”. Se trata de la construcción de otra configuración arquitectónica, que mira el espacio donde actúa la arquitectura desde otra perspectiva, la geográfica, donde sigue imperando la visión del sujeto sobre el paisaje, aún actuando desde él. Un paisaje diluyente de la objetivación del espacio funcional que crean topografías habitadas hacia la génesis de otras especialidades que como entorno, no configuran objetos sobre fondos sino manchas bajo el cielo.

Aquí la condición de cambio está en función de la visión subjetiva de la geografía.

RCR, a través de sus infiltraciones abstractas en el paisaje natural y urbano, ha desarrollado una arquitectura que se entrega al contexto en el que se sitúa, es una arquitectura que hace contexto, su función es correlacionar a través espacios abstractos las situaciones naturales o urbanas que abordan. Por ejemplo, la Biblioteca y Hogar de jubilados ubicada en el Barrio San Antoni en Barcelona (Img. 4.1), el edificio como condición se entrega a su función urbana de umbral que, albergando la biblioteca, permite la entrada de lo público hacia el centro de manzana y que al entrar, adosado a uno de los bordes, se desarrolla un cuerpo que da cabida al hogar de jubilados que mira expectante hacia ese centro. Es así como el edificio ahora deviene en dispositivo público que interviene entre sujeto y ámbito urbano.



Img. 4. Edificios como umbrales de RCR. 1) Biblioteca San Antoni, 2007.
2) Espacio teatro la Lira, 2011.

Fuente: <https://www.bg-architectes.com/es/proyectos/equipamientos/biblioteca-sant-antoni.php>

<https://www.archdaily.co/co/02-358149/resultados-del-premio-europeo-del-espacio-publico-urbano-2014>

El teatro la Lira (Img. 4.2) constituye otro ejemplo de arquitectura que como espacialidad funcional intercede desde lo tangible e intangible en el contexto. Enmarca el vacío que dejó la demolición del teatro, encuadrando de esta manera, la doble memoria del pasado de ese lugar, el teatro y su vacío. Creando de esta forma un marco del presente, que se abre hacia lo público, como balcón hacia el río y como continuidad hacia la ciudad. Constituye el marco escénico de la acción urbana, un lugar expectante para que la realidad sea escenificada. Un espacio público que no quiere perder su espíritu de teatro (Constanza 2013). La Lira espacia en tiempo y espacio para que el acto del habitar lo público ocurra. Es un espacio que media, que actúa entre medianeras, a través del contexto; entre la ciudad y el río y a través de lo público; entre la urbanidad y la arquitectura, a través del espacio enmarcado.

Aquí la condición de cambio en la función del edificio está en función al contexto.

José María Sánchez García sin perder su condición edilicia, construye un diálogo de razón cordial entre él y el entorno en el que se sitúa. De manera sinuosa se infiltra en los paisajes en los que actúa. En el caso del Templo Romano de Diana en Mérida (Img. 5.1) la propuesta que hacen es de articulación entre dos contextos con 2000 años de distancia”. La intervención se propone perimetral, bordeando el límite residual que ha dejado la ciudad y se hace al nivel del podio, de manera tal que deja libre el espacio de la plaza. “Así, el proyecto, en lugar de un edificio es una plataforma elevada, una estructura flotante capaz de generar una nueva capa de ciudad llena de programa” (Sánchez 2012). De esta manera, Sánchez García construyendo no un objeto que acompaña, sino un entorno que exalta, en torno al contraste entre tiempos y complementariedad de funciones.

En el centro de innovación deportiva El anillo (Img. 5.2), Sánchez García se infiltra en la península mediante una circunferencia de 630 metros, que rodea el espacio natural del centro de la península. La arquitectura se hace borde gracias a la relación entre las escalas de ocupación y las de construcción, máximo de escala a ocupar, mínimo de escala a construir. Borde que desde un espacio funcional rodea y es rodeado de naturaleza. Se interpola como hecho cultural entre naturaleza de la misma especie, a la vez que crea un claustro de naturalezas espontáneas hacia el centro peninsular.

Aquí la condición de cambio del espacio edificado está en función del mínimo impacto hacia el lugar.



Img. 5. Arquitecturas como hecho circundante de José María Sánchez García. 1) Entorno del Templo de Diana, 2006-2011 2) El Anillo, 2008-2009

Fuente: <http://www.jmsg.es/THE-RING>

La arquitectura de Sou Fujimoto, se comienza a devaluar desde la interacción entre lo que él denomina "el nido y la cueva", mostrándose a

favor de la cueva, pero sus obras revelan que parte de su arquitectura se encuentra precisamente en el intermedio de esas dos concepciones que parecieran antitéticas; el nido como "un «lugar funcional» configurado de forma acogedora en beneficio de sus residentes, ya sean personas o animales (Fujimoto 2010) y la cueva.



Img. 6. Arquitectura como función heurística en Sou Fujimoto. 1) Casa del Futuro Primitivo, 2001. 2) Casa de madera, 2005-2006. 3) Casa NA, 2010. 4) Pabellón para la Serpentine Gallery, 2013

Fuente: Revista El Croquis 151

<http://www.plataformaarquitectura.cl/2008/11/05/arch-daily-final-wooden-house-sou-fujimoto/>

<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/05/02/casa-na-sou-fujimoto/>

"existe autónomamente, no es una construcción humana, sino un lugar que surge a partir de un fenómeno natural, con independencia a la necesidad o conveniencia de los que habitan (...) es incuestionable la idoneidad de la cueva (...) los seres humanos pueden descubrir ahí nuevos usos cotidianos (...) la arquitectura del futuro debería parecerse más a las cuevas que a los nidos (...) Sólo la cueva artificial y transparente señala las potencialidades de la arquitectura del mañana" (Fujimoto 2010)

Es evidente que desde su postura teórica, Sou Fujimoto, se inclina hacia las características de la cueva y que desde un "futuro primitivo" vislumbra sus posibilidades, pero estudiando su obra, se hace evidente que materializa el intermedio entre "el nido y la cueva". Por ejemplo en la Casa del Futuro Primitivo en 2001, la Casa de madera entre 2006-2008, la casa NA entre 2007 y 2011 y el pabellón para la Serpentine Gallery en 2013 (Img. 6). Pero entre su discernimiento teórico sobre el nido y la cueva, apuesta por la cueva y la materialización indiscutible de situación fronteriza entre ambos, remite así a la acción de ir hasta la forma tradicional de habitar en occidente y oriente. En occidente, el habitar interior está dispuesto a través del uso de mobiliario adaptado antropométricamente y funcionalmente al ser humano, pero desde la casa tradicional japonesa, el suelo, sus desniveles y materialidades, constituyen los elementos primordiales para el habitar interior. Es por ello que su arquitectura puede decirse que también está proyectada para un ser fronterizo, esto es, un ser oriental occidentalizado; un ser humano de cultura híbrida entre oriente y occidente; un ser espontáneo, contemporáneo, urbano que apuesta por la informalidad, la tradición y la alteridad, que va descubriendo nuevos usos cotidianos.

Aquí la condición de cambio está en función de la heurística.

En un ejercicio de posibilidades para potenciar las libertades en el uso del espacio mínimo, Soriano y Palacios (Soriano y Palacios 2007) parten de las siguientes premisas "Una vivienda puede ser una disposición de muebles. Los muebles no prefiguran el espacio. Las habitaciones si prefiguran el mobiliario que cabe en él". Esto corresponde a una vivienda entre 30 y 45 m², que ha sido pensada desde la movilidad del mobiliario y las cuatro estaciones, sin la prefiguración ni de éstos, ni de aquellos, solo desde la experiencia de habitar en un espacio cambiante por voluntad propia. Aquí el espacio espacia, gracias a la indeterminación, el espacio se ha vaciado para la multiplicidad de opciones funcionales que admite una vivienda. Se mira la habitabilidad desde el mueble y no desde las delimitaciones espaciales.

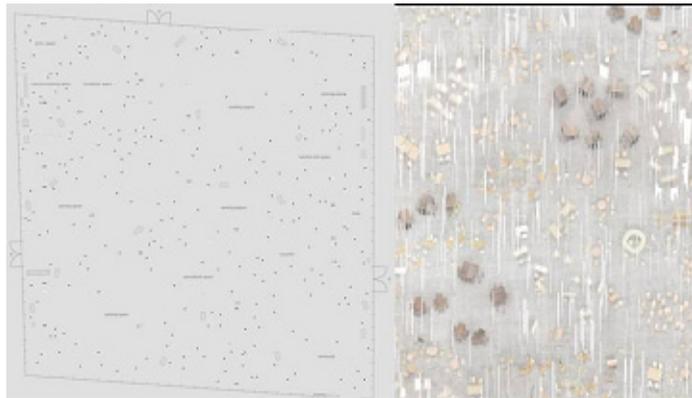
Aquí la condición de cambio está en función de la movilidad del mobiliario.

"(...) ya no existe fuerza en la masa sino en su ausencia (...) la figura no necesita conformarse por tectónica sino por diferencias de densidad, de condiciones perceptivas y de condiciones sensibles" (Soriano 2004). Dibujando la historia de la arquitectura como una pérdida de peso que gana espacio, alejándola de la estabilidad y permanencia para entregarla a la incertidumbre y levedad. La insoportable levedad de ser de la arquitectura contemporánea, está gobernada desde el régimen condicional y circunstancial que la aleja de su tectónica y la entrega las dinámicas. Es desde aquí que Soriano tiende un puente hacia una arquitectura de la mediación, pero en este caso desde un espacio que admite, y recibe voluntariamente "sin perturbar la posibilidad de orden" (Soriano 2004).

Aquí la condición de cambio del espacio está en función independiente a su utilidad y dependiente al desencadenamiento desde su historiografía.

El KAIT (Kanagawa Institute of Technology Workshop) de Junya Ishigami, se materializa mediante una disfunción estructural, 305 columnas (Img. 7) excesivamente esbeltas que trabajan los esfuerzos por complementariedad, colmando el interior de un mar de barras verticales, que derraman la liquidez del espacio, haciendo posible mediante densidades su apropiación imprecisa. El exceso trabaja la indeterminación del espacio. Un espacio "sin fines concretos donde la continuidad espacial difumina la separación interior y exterior" (Castro 2012). Es espacio líquido contenido dentro de una caja de cristal que define sus límites.

Aquí la condición de cambio está en función de la fluidez e inconcreción.



Img. 7. Bosque estructural para la inconcreción del espacio. Kanazawa Institute. Junya Ishigami

Fuente: <http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/07/05/kanagawa-instituto-de-tecnologia-y-workshop-junya->

En la casa Río Bonito de Carla Juaçaba construida en el año 2005, el espacio aparece como un puente entre soportes (Img. 8), tanto piso como techo se suspende entre dos muros de gran espesor, dando la

impresión de que el espacio se abre lugar entre dos masas y allí se tiende el habitar, casi hamacándose para aprovechar las bondades del sitio, la reserva natural "Tres Picos", situada en las montañas Nova Friburgo del interior del Río Bonito. Aquí el espacio interior se abre hacia la naturaleza mientras abre espacio entre dos cuerpos. El espacio interior se desarrolla entonces, entre la tensión de su soporte y su contexto.

Aquí la condición de cambio está en función del 'entre'.



Img. 8 Entretendiendo el habitar. Casa Río Bonito Carla Juaçaba, 2005.

Fuente: <https://www.archdaily.com/457077/rio-bonito-house-carla-juacaba>

La capilla de Juaçaba está entre las diez comisionadas para el pabellón del Vaticano en la Bienal de Venecia 2018, materializada mediante una mínima expresión material y un máximo aprovechamiento de los símbolos católicos como arquitectura. Símbolos que en las iglesias forman parte del mobiliario, acondicionando la arquitectura para la exaltación de éstos. Ellos funcionan como arquitectura entre la feligresía y el espacio circundante, se prescinde de la idea de capilla como refugio, ya que el claro de este bosque del jardín es quien ejerce esa función,

donde el cielo es el límite que cobija (Img. 9). Esta capilla constituye desde su concepción otro puente hacia la mediación de la arquitectura, ésta solo se completa en presencia de la naturaleza, sin ella no es arquitectura, la necesita para consumarse.

Aquí la condición de cambio está en función de la transposición y de su consumación con la naturaleza.



Img. 9. Entre la trasposición y la complementariedad. Una banca y una cruz Carla Jauçaba, 2005.

Fuente: <https://www.archdaily.com/457077/rio-bonito-house-carla-juacaba>

La propuesta Cosmo de Andrés Jaque o como el mismo le llama “Dame una tubería y cambiaré el mundo; o al menos un poco de él” donde el diseño se comporta como un agenciamiento político, saca a la luz todo el proceso de saneamiento y purificación que en la ciudad de Nueva York está expresamente oculto. Este sacar afuera constituye una puesta en escena para dar indicios y evidencias de estos procesos de manera tal que el lugar se convirtió en una arena política para la lectura crítica de

ellos (Jaque 2017). Este se materializaba a través de un jardín colgante, suspendido y atravesado por mangueras, que funcionaba como una pseudocubierta espesa de espacio operativo, debajo de la cual se desarrollaban diversas actividades (Img. 10). La arquitectura funciona aquí como un dispositivo (Agamben 2011).

Aquí la condición de cambio del dispositivo arquitectónico está en función de evidenciar procesos ocultos.



Img. 10. Conciencia medioambiental desde el espectáculo, destiladora de agua como pseudocubierta. Cosmo, Andrés Jaque, 2015.

Fuente: <https://www.archdaily.com/645883/cosmo-andres-jaque-office-for-political-innovation>

Anna Heringer, en la escuela hecha a mano METI –no desde cualquier mano, sino desde las manos de su comunidad y el desarrollo de un pensamiento colectivo y ético–, tuvo como “estrategia principal del proyecto comunicar y desarrollar conocimientos y habilidades dentro de la población local para que puedan hacer el mejor uso posible de sus recursos disponibles” (Img. 11) (Heringer 2007). Su proceso de

concepción, conciliación, colectivismo y construcción forman parte de la mediación de la arquitectura. Esta propuesta integra complejas y múltiples dimensiones de la realidad, trabajando desde las condiciones reales, precarias, adversas, urgente y lo circunstancial de ese lugar. Es una escuela que hace lugar mientras ella en sí misma es lugar y colectividad.

Aquí la condición de cambio está en función de procesos colectivos y lectivos.



Img. 11. METI Escuela hecha a mano, Anna Heringer, 2007.

Fuente: <https://www.archdaily.com/51664/handmade-school-anna-heringer-eike-roszag>

Magnus Larsson, estudiante de la Architectural Association de Londres, basado en investigaciones científicas sobre proceso químico generado por la combinación de arena, *Bacillus Pasteuri* y agua, el cual produce calcita, una especie de cemento natural, se propone crear una muralla habitada de seis mil kilómetros de largo a través del continente africano,

para evitar la desertificación ocasionada por el avance el Desierto del Sahara (Img. 12). Así se "transforma la duna en arquitectura". La arena por si sola es un elemento simple, inerte, minúsculo, pero que en conjunto y bajo agentes se transforma en complejo, activo, en constante cambio a pesar de ser el mismo, y que en conjunción con un organismo vivo procedente de otro ecosistema, ofrece la posibilidad de convertirse en roca, proteger la vida humana y prevenir la desertificación (Larsson 2009).

Aquí la condición de cambio está en función de una estrategia para frenar una amenaza, retomando procesos naturales de ambientes casi opuestos.



Img. 12. Muralla habitable construida de arenisca. Magnus Larsson.

Fuente: <http://www.bldgblog.com/2009/04/sandstone/>

Estas arquitecturas son tomadas en esta investigación como tránsitos que constituyen umbrales de cambio del espacio hacia el medio. Se han elaborado síntesis interpretativas desde las cuales se han analizado, corroborando otras posibilidades que se abren a la idea de impermanencia, inestabilidad, indeterminación, compatibilidad, difusión, operatividad, performance, movilidad, ambientalismo, condición, circunstancias, contingencia inacabamiento, trasposición, política, ética...

En esta época global, con una realidad entregada a regímenes leves, fuera del dominio de la materia tangible, liberar a la arquitectura de la ocupación del espacio, la conduce hacia la confluencia de las dimensiones ambientales y la condición humana. Donde hoy juega un papel trascendental lo virtual, lo cual discurre hacia a una forma de habitar que va más hacia la experiencia, a estar en constante mediación, haciendo del habitar una mediación y de la arquitectura un medio que media en medio para un medio. Se trata entonces de pasar del ocupar al mediar, de transformar el objeto edificado o paisaje edificado que se apoya en lo tectónico, a medios, ecosistemas o ambientes que se rijan desde la levedad, lo dinámico y termodinámico.

Y desde la sentencia de final que pesa sobre la condición humana (Garcés 2017b), el abandono del Holoceno (Maldonado 2018) y la metamorfosis del mundo (Beck 2017), concierne a la arquitectura indagar en su naturaleza, ahondar en ella no como hecho cultural urbano o rural en dialéctica con la naturaleza, sino como verbo habitable, como mediación (acto performativo) que gesta medio ambientes humanos, como condición performativa, como medio dentro de un medio ambiente.

De lo performativo al medio

Desde esta condición de performatividad, Sandra Pinardi (2014) en su conferencia “Lo contemporáneo y sus definiciones” explica la forma cómo el ser hace mundo:

“la realidad está hecha de significación y la significación se estructura en sistemas discursivos, es decir, en diversos conjuntos de enunciados de verdad, que elaborados a partir de supuestos, funcionan, a la vez, como origen y finalidad. Esto implica, primero, que la textura del “mundo” es lingüística y semántica o textual, es decir, que el “mundo” es una entidad fundamentalmente humana que no está hecha tanto de hechos o cosas sino más bien de experiencias, acontecimientos, significaciones o interpretaciones, y que en ese sentido, el mismo conjunto de cosas o de hechos pueden producir diversos mundos. Si es una realidad lingüística y semántica, textual, el mundo es radicalmente una elaboración, un ejercicio humano (el hombre es el animal que hace mundo, dirá Heidegger), por tanto, no es algo dado sino algo siempre “en constitución”, y además es un espacio práctico, es decir, es el producto de una praxis: de un acto mediador, medial, que hace confluir materialidad e idealidad.”

Si se acepta que el mundo es una realidad que va construyendo el ser a medida que habita y se relaciona mediante el lenguaje, se reconoce entonces el mundo se configura a través de los discursos. El lenguaje está constituido, según Austin (1955), de *actos*: locucionarios, ilocucionarios y perlocucionarios. El acto locucionario o denotativo, es simplemente decir algo significándolo (Austin 1955). El acto ilocucionario constituye el acto performativo de decir algo haciéndolo o hacer mientras se dice

(Austin 1955). Y el acto perlocucionario lograr efectos en quien recae la acción (Austin 1955). Si bien a lo que hace referencia Austin es al lenguaje discursivo, el lenguaje desde la arquitectura no es solo discursivo, sino que también es *acto* corporal y experiencial y construye sus discursos haciendo y constituyendo mundos dentro de un ambiente, es entonces que el acto locucionario es representado por el espacio que desde su tectónica es ocupado por una función, denotando su utilidad; el acto ilocucionario viene dado a través de una arquitectura que opera desde ella misma para hacerse, construirse, traspasando las frontera de lo tectónico y estereotómico (Semper 2013, Frampton 1999, Campo Baeza 1999); y el acto perlocucionario es aquella arquitectura que se hace a través de su operación y que en ella se obtienen efectos sobre su ambiente.

Incumbe entonces desde esta perspectiva hacer de un acto locucionario un acto performativo o ilocucionario que incluye lo perlocucionario en su *justo medio*, es decir, hacer de un espacio funcional un medio performativo, entrar en su operatividad, tomarla, aprehenderla, comprenderla, hacer conciencia que es un acto performativo con efectos sobre el ambiente desde el cual actúa. Accionando constantemente el entre y a través de. Comprender entonces desde la arquitectura lo performativo como medio, mediar, mediante, mediador, mediación.

Desde la multiplicidad de acepciones del concepto de medio en el DRAE, el medio en arquitectura es una condición intersticial, liminal como disciplina y como construcción en el medio ambiente, desde la cual es acto y acta. Es semántica y sintáctica a la vez. Hace mientras está mediando. Es medio que media en medio para el medio. Esto es, acto performativo, que intercede en el ambiente. El medio entonces, se concibe como un agenciamiento que anuncia realización, enuncia transacciones, pronuncia performances, denuncia la obsolescencia del

espacio y renuncia a la plenitud de la concepción espacial alcanzada en la modernidad.

Para comprender la concepción de la arquitectura como medio desde lo intersticial, liminal, debe indagarse en las investigaciones realizadas por Turner (1988), Szaskolczai (2009) y Thomassen (2009) sobre el concepto de "liminalidad". Turner (1988) retomara de Arnold van Gennep para sus estudios de ritos de transición, es "en medio y entre", definiendo lo liminal como una fase intermedia de tres. En éste el énfasis está en la condición de entre, separable de quien lo precede y sigue, poseyendo características propias y ambiguas. En el caso de los ritos, hace referencia a seres sin "status, propiedades, distintivos, vestimenta secular que indica rango o rol, ni posición alguna dentro de un sistema de parentesco" (Turner 1988). Desde esta perspectiva el ser sigue siendo ser con otras condiciones y puntos de vista, su esencia como ser, no cambia. Si esto lo trasladamos a la arquitectura, el espacio seguiría siendo espacio con una condición liminal. Pero es a partir de aquí, desde donde se piensa que el espacio es quien transmuta a liminalidad, no se trata que el espacio posea características de liminalidad, sino que pasa a ser la liminalidad misma concebida como medio, ya no hay espacio, ahora es un medio despojado del espacio, cuya liminalidad lo hace acto mediador. Y en este sentido desde Turner se consideran en él las radicales transformaciones a las que se expone. Arpad Szaskolczai en su artículo "Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative" (2009), desde el pensamiento Kantiano establece la diferencia entre límite y frontera: el límite lo remite a una condición mental, mientras que las fronteras siendo realidades encierran y excluyen. En este caso la frontera se asume como lugar de división, pero si se revierte el sentido y se opera desde ella como lugar de encuentro, que es lo que verdaderamente sucede territorialmente (Machado 2017), en ese sentido la frontera, es y se hace medio para la mediación.

Thomassen por su parte, en su artículo “The Uses and Meanings of Liminality”, de manera muy general hace una clasificación de la liminalidad por tipos de sujeto, tiempo y espacio, derivando cada una en escalas de tamaños. Evidenciando que la condición liminal es multiescalar. Pero desde el medio que es acta y acto, ámbito y performatividad, se conjugan el tiempo con el espacio accionados por el sujeto, conformando de esta manera un medio que media en medio para el medio.

Seguir el camino para argumentar la idea de medio como acto, performactividad, intercesión y ámbito, conduce a explorar la idea final del Rizoma (Deleuze y Guattari 2003)

“El medio no es una media, sino, al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad. Entre las cosas no designa una relación localizable que va de una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio”.

En este texto conclusivo del rizoma la idea de medio se compara con un sitio, es decir espacio ocupado, se ve al medio separado, en este caso de la acción rizomática. El concepto medio que este artículo propone, es simultáneamente ambiente (no espacio) y mediación desde lo performativo, es decir que mientras gestiona, ambienta, y hace contexto.

Desde el sentido ético la idea de medio está relacionada a la medida, desde el sentido de lo justo, ésta a su vez a la proporción, de allí la relación de medio con la justa proporción. Y es ese medio que está entre extremos se considera justo medio (Ferrater Mora 1999), desde la justicia y la razón. San Agustín desarrolla la idea de justo medio como

medium rationis a diferencia de *médium res* (Ferrater Mora 1999). *Medium rationis*, refiere a la naturaleza circunstancial del medio. Es entonces que aquí puede asumirse el justo medio como racional y no razonado, ya que está inmerso en un ambiente (circunstancia y condición).

El medio va haciendo que la arquitectura vaya siendo, va mediando entre el ser y la naturaleza, entre lo histórico y ambiental (Nietzsche 1999, Deleuze y Guattari 2011, Garcés 2015), entre el ser y las formas de habitar, entre su constitución y el contexto, entre las formas de habitar en sí mismas y entre esas formas de habitar y los ecosistemas planetarios. Conformando de esta manera, un concepto trans-escalar, trans-dimensional, complejo y transversal que traspasa la extensión espacial para transformarse en circunstancia, ambiente y realización.

En ese sentido la arquitectura como acto político no gobierna, ni ordena, ni modela la vida humana sobre el ambiente. Sino que se sumerge en las dinámicas ambientales, medio ambientales y humanas para mediar entre ellas. Es por ello que el sentido político del medio proviene desde la perspectiva de Rancière (2006), donde la política no se ejerce desde lo policial, es decir del hecho de gobernar u organizar, sino desde la irrupción del común en un determinado tipo de imposición que contrarié toda posible mediación.

La mediación del medio

Desde esta realidad, la importancia no está en la *cosa* (Heidegger 1994) en sí, sino a través de sí. Es decir, la cosa es asumida como un medio. Y como tal, no solo relaciona dos distintos, sino que media entre ellos, y al mediarlos los acciona. Es entonces que, ese medio como mediación constituye la “acción del medio”. Mediación es entonces “entendida como

la actividad propia de un agente mediador que era a la vez una realidad "intermedia" (Ferrater Mora 1999), también como "término medio" (Ferrater Mora 1999) como instrumento que permite la realización desde la premisa al efecto. Es así que la "mediación pone de manifiesto la relación con otra cosa, las propiedades de las cosas que se revelan en sus interconexiones con las otras cosas. Sólo a través de su relación con otra cosa puede ser lo que es" (Rosental y Iudin 1946).

La mediación se refuerza también desde la idea de Benjamin sobre el significado del siglo XIX, como una región intermedia en donde produjeron espacios intermedios, como "arcadas, invernaderos, panoramas, fábricas, museos de cera, casinos, estaciones de ferrocarril" (Tyessot 2005), que generaban espacios exteriores con condiciones interiores, lugares ambiguos, ambivalente donde confluyen paradojas, se encuentran opuestos, constituyéndose como umbrales, espacios intermedios. Es así como desde el siglo XIX abren las posibilidades para la mediación desde el espacio. Es ahora en el siglo XXI que corresponde encontrar esa mediación desde la performatividad.

Desde la acción de mediación esta investigación se propone a modo de discusión enunciar los posibles tránsitos entre el espacio que espacia y el medio que media de manera de evidenciar las formas del medio desde la performatividad:

1. El espacio es. El medio va siendo.
2. El espacio es funcional, multifuncional, flexible, elástico, etc. El medio va siendo performativo.
3. El espacio se ocupa. El medio se acciona.
4. El espacio espacia. El medio va mediando.
5. El espacio es extensión. El medio es liminalidad.
6. El espacio está. El medio va reaccionando a medida que va experimentándose.

7. El espacio es a priori. El medio se va siendo en y a posteriori.
8. El espacio es universal. El medio se va particularizando.
9. El espacio es donde están las cosas. El medio se va recreando a través de la experiencia.
10. El espacio es una extensión que contiene toda la materia existente. El medio va precisando su performatividad.
11. En el espacio suceden situaciones, acontecimiento, acciones. El medio va agenciando situaciones, acontecimientos, acciones.
12. El espacio es sede de manifestaciones. El medio opera desde manifestaciones.
13. El espacio espacia para funcionar. El medio es mediación.
14. El espacio aloja, emplaza, sitúa, posiciona. El medio media el habitar.
15. El espacio puede generar disputas, acuerdos, relaciones, conexiones, entre. El medio va propiciando y construyendo las mediaciones.
16. En el espacio se organizan las colectividades. El medio las va construyendo.
17. El espacio se construye desde lo historiográfico. El medio se va construyendo en y desde el ambiente.
18. El espacio se ocupa. El medio opera.
19. El espacio se edifica mediante la tectónica. El medio se va construyendo mediante su performance.
20. En el espacio habitan sujetos. El medio va siendo habitado desde el ser.
21. El espacio puede ser local, global y hasta glocal. El medio va siendo ambiental (condición y circunstancia).
22. El espacio deja entre e intersticios. El medio va mediando desde el intersticio.
23. En el espacio se dan transformaciones. El medio las va posibilitando.
24. En el espacio suceden contradicciones, acuerdos, diferencias, alteridades. El medio va siendo intercesión.
25. El espacio puede categorizarse de acuerdo a sus cualidades. El medio va desempeñándose de acuerdo a su mediación.

26. El espacio describe configuraciones. El medio agencia sus mediaciones.
27. El espacio es originario. El medio va operando desde su inherencia.
28. El espacio arquitectónico está determinado. El medio va siendo indeterminación.
29. El espacio es indicativo, subjuntivo, participio. El medio es gerundio.
30. El espacio funcional es social, ético, político. El medio va siendo ambiente biosocial, bioético, político y poético.
31. El espacio pertenece al régimen de la gravedad. El medio está entregado al régimen de la levedad.
32. Lo residual del espacio lo aprovecha el medio.

El transformar el espacio en medio, convertir la función en mediación, cambiar el sustantivo por verbo, lo establecido por lo inestable, lo representado por lo performativo, lleva consigo percatarse de todas las consecuencias que generan los actos en el espacio para ir agenciando el medio. Se trata de: abandonar la extensión espacial en función de... para abordar la inestabilidad mediante o mediadora; renunciar a la ocupación para entregarse a lo performativo (Austin 1955 y Butler 1990); y activar el tránsito de una acción que está constantemente haciéndose, es decir, en gerundio. Esto es pasar de la función sustantivada para que lo social, político y ético sucedan a la transacción mediadora para que lo ambiental, bioético, político (Rancière 2007) y poético medien.

Referencias

- Agamben, Giorgio. 2011. ¿Qué es un dispositivo? Revista Sociológica. Año 26. Número 73. Pp. 249-264. Mayo-agosto. Ciudad de México. México.
- Allen, Stan. 1997. From object to field. Architectural Design. Vol.67. Nº.5/6. May/June.
- Anders, V. et al. 2001-2018. Etimología de espacio. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?televisio.n> el 15/03/2018
- Austin, J. L. 1955 Cómo hacer cosas con. Palabras. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de. Filosofía Universidad ARCIS. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/austin/C%F3mo%20hacer%20cosas%20con%20palabras.pdf> 19/12/2012
- Baudrillard, J. 1987. Cultura y simulacro. Tercera Edición. Barcelona: Kairos.
- Bauman, Zygmunt. 2004. Modernidad líquida. México D.F.: Editorial del Fondo de Cultura Económica.
- Beck, Ulrich. 2017. La metamorfosis del mundo. Barcelona: Editorial Paidós.
- Behne, Adolf. 1994. 1923. La construcción funcional moderna. Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña. Arquitectura y Teoría. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Benevolo, Leonardo. 2010. Historia de la arquitectura moderna. Octava edición revisada y ampliada. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Blaser, Werner. 1997. Mies van der Rohe. Estudio Paperback. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Butler, Judith. 1990. El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Editorial Paidós.
- Campo Baeza, Alberto. 1999. La Idea construida. La arquitectura a la luz de las palabras. Argentina: Editorial de la Universidad de Palermo.
- Capitel, Antón. 2010. La mediateca de Sendai de Toyo Ito. Tradición e innovación. Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos. Número 1. Grupo de investigación "Teoría y crítica del proyecto y de la arquitectura moderna y contemporánea. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Castro, Andrea. 2012. Aproximaciones a la definición de la arquitectura líquida en las estrategias proyectuales de arquitectos japoneses

- contemporáneos. Tesina Final de Master. Proyecto Integrado de Arquitectura. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura La Salle.
- Constanza, Gabriela. 2013. Espacio Público Teatro La Lira / RCR Arquitectes. Grupo Maxxum.
<https://maxxumstudiomx.wordpress.com/2013/10/09/espacio-publico-teatro-la-lira-rcr-arquitectes/>. 15/09/2018
- Corominas, Joan. 1985. Etimología de Mediación. Diccionario crítico etimológico Castellano e hispano. Tomo Me-Re. Madrid: Editorial Gredos.
- Corominas, Joan. 1985. Etimología de Medio. Diccionario crítico etimológico Castellano e hispano. Tomo Me-Re. Madrid: Editorial Gredos.
- Cuervo Calle Juan José. 2017. Le Corbusier y la noción de habitar en la arquitectura moderna. Revista arq.urb. Nº 18. Enero – abril.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. Rizoma. 2003. (Introducción). Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Editorial PRE-TEXTOS.
- Deleuze, Guilles y GUATTARI, Felix. 2011. ¿Qué es la Filosofía? Colección Argumentos. Madrid: Editorial Anagrama.
- Deleuze, Guilles y Guattari, Felix. 2002. Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Primera edición original 1980. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Díaz, Esther. 2002. La postmodernidad. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Díaz, Esther. 2012. Nuestra época es póstuma. «Revista Ñ». Buenos Aires: Diario El Clarín. 14 de julio.
- DRAE. 2018. Diccionario de la Real Academia Española. Madrid: reaql Academia Española
- Ferrater Mora, José. 1999. Diccionario de Filosofía. Ariel referencia. Barcelona: Editorial Ariel.
- Frampton, Kenneth. 1999. Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la Arquitectura de los siglos XIX y XX. Edición de John Cava. Madrid: Ediciones Akal.
- Frampton, Kenneth. 2009. Historia de la arquitectura moderna. Cuarta edición revisada y ampliada. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fujimoto, Sou. 2010. El futuro primitivo. Revista El Croquis. Número 151. Madrid: Editorial El Croquis.
- Garcés, Marina. 2017. Condición Póstuma. En Futuros. México D.F.: Editorial Arquine.
- Garcés, Marina. 2015. Filosofía Inacabada. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Garcés, Marina. 2017b Nueva ilustración radical. Nuevos cuadernos anagrama. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Gausa, Manuel. 2001. Arquitectua es (ahora) geografía. (Otras "naturalezas" urbanas). Revista Arquitectua. Número 325. Madrid: COAM.
- Gil Guinea, Luis. 2016. Lugares intermedios: la "filosofía del umbral" en la arquitectura del Team 10. Tesis (Doctoral). Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM). <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.43751>
- Heidegger, Martín. 1994. La cosa. Traducción de Eustaquio Barjau. En: Conferencias y artículos. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Han, Byung-Chul. 2013. La sociedad de la transparencia. Trad. Raúl Gabas. Barcelona: Editorial Herder.
- Heringer, Anna y Roswag, Eike. 2010. Handmade School. Archdaily. <https://www.archdaily.com/51664/handmade-school-anna-heringer-eike-roswag>. 17/09/2018
- Ito, Toyo. 2000. Escritos. Colección de Arquitectua. Colegio Oficial De Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yerba. Murcia: Cajamurcia.

- Izuzquiza, Ignacio. 2003. Filosofía del presente. Una teoría de nuestro tiempo. Alianza ensayo. Madrid: Editorial Alianza.
- Jaque, Andrés, & Walker, Enrique. (2017). La arquitectura como instrumento político: Andrés Jaque y Enrique Walker en conversación. ARQ (Santiago), (96), 16-31. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962017000200016>. 18/09/2018
- Juárez Chicote, Antonio, y Fernando Rodríguez Ramírez. 2014. "el espacio intermedio y los orígenes del TEAM X". Revista Proyecto, progreso, arquitectura (11): 52-63
- Latour, Bruno. 2008. Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Larsson, M., 2009. Transformando dunas en arquitectura. http://www.ted.com/talks/magnus_larsson_turning_dunes_into_architecture.html. 21/08/2018.
- Lipovetsky, Gilles. 2016 De la Ligereza. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lyotard, Jean-François. 1987. La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Madrid: Editorial Teorema.
- Machado, María. 2017. La "POLÍTICA" del límite. PROPUESTA PARA CONVOCATORIA Residencia Cultural para sitio específico Atrio de San Francisco. Fundación Centro Histórico Ciudad de México. México. <https://www.youtube.com/watch?v=6OnQ6yOI8P8>
- Machado, María. 2013. Desde la TRANSformación hacia la TRANSposición. Tesis Doctoral. Maracaibo: Universidad del Zulia, Facultad de Arquitectura y Diseño.
- Maldonado, Manuel Arias. Antropoceno. La política en la era humana. Bogotá: Editorial Taurus.
- Midant, Jean-Paul. 2004. Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX. Madrid: Editorial Akal.
- Montaner, Josep María. 2008. Sistemas arquitectónicos contemporáneos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Neumeyer Fritz. 1995. Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Madrid: Editorial el Croquis.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia de la vida (II Intempestiva). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Oeschlin, Werner. Les cinq points d'une architecture nouvelle. En Le Corbusier Editado por Graham Livesey and Antony Moulis. Londres: Editorial Routledge.
- Pinardi, Sandra. 2014. Lo contemporáneo y sus definiciones. Conferencia leída en el marco de la exposición "Panorámica. Arte Emergente en Venezuela. 2000-2012". Curaduría: Félix Suazo. Sala Trasnocho Arte. Caracas <http://www.traficovisual.com/2015/02/11/lo-contemporaneo-y-sus-definiciones-sandrapinardi/>
- Quetglas, Josep. 1980. La pérdida de síntesis: Pabellón de Mies. Carrer de la ciutat, 1980, núm. 11. Barcelona <http://hdl.handle.net/2099/796>. 20/03/2018
- Rancière, Jacques. 2006. Política, Policía democracia. Traducción María Emilia Tijoux. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- Rancière, Jacques. 2007 En los bordes de lo político. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 2007 https://www.u-cursos.cl/inap/2010/1/CIE200/2/material_docente/bajar?id_material=559844. 09/06/2018
- Risselada, Max. 1999. The Space Between. Rearrangements, A Smithson's Celebration. OASE. (51). 46-53. Rotterdam: NAI Publishers <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/51/TheSpaceBetween>
- Rodríguez Magda, Rosa María. 2004 TRANSMODERNIDAD. Pensamiento crítico Pensamiento Utópico. Barcelona: Editorial Anthropos.

- Rombach, Heinrich. 2007. El presente de la filosofía. Barcelona: Editorial Herder.
- Rosental, Mark Moisevich y Iudin, Pavel Fedorovich. 1946. Diccionario Filosófico. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.
- Sánchez García, José María. 2012. Templo de Diana. Archdaily. <https://www.archdaily.co/co/02-133782/templo-de-diana-jose-maria-sanchez-garcia>. 16/09/2018.
- Semper, Gottfried. 2013 Semper: El estilo. El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o Estética práctica y textos complementarios. Traducción Juan Ignacio Azpiazu. Buenos Aires: Azpiazu Ediciones.
- Sloterdijk, Peter. 2004 Esferas III. Biblioteca Ensayos. Madrid: Editorial Siruela.
- Smithson, Alison. 2011. Cómo reconocer y leer un mat-building. MAT-BUILDING. DPA 27/28. Revista del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. 12/09/2018.
- Smithson, Peter. 1981. Space is the American Mediator or the Blocks of Ithaca: A Speculation. The Harvard Architectural Review. No. 2. Spring.
- Smithson, Alison y Smithson Peter. 1974. The Space between. Oppositions. No. 4.
- Soriano, Federico y Palacios, Dolores. 2007. Prototipo de vivienda. Proyecto APTM CONSTRUMAT. Revista El Croquis 136/137. Madrid: Editorial El Croquis.
- Soriano, Federico. 2004. Sin tesis. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Such, Roger. 2009. Las casas recinto en la obra de Mies van der Rohe. Tesis Final Master. Máster en Teoria i Pràctica del Projecte d'Arquitectura. Departament de Projectes de la UPC. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña.
- Szaskolczai, Arpad. 2009. Liminality and Experience: Structuring transitory situations and transformative events. International Political Anthropology. Vol 2. No 1.
- Teyssot, Georges. 2005 A Topology of Thresholds, Home Cultures, 2:1, 89-116, DOI: 10.2752/174063105778053427
- Thomassen, Bjørn. 2009. The Use and Meanings of Liminality. International Political Anthropology. Vol 2. No 1.
- Turner, Victor W. 1988. El proceso ritual. Madrid: Editorial Taurus.

