

ESCALAS ALTERADAS

La manipulación
de la escala
como detonante
del proceso
de diseño

Aníbal Parodi Rebella



ESCALAS ALTERADAS

La manipulación de la escala como detonante del proceso de diseño

Aníbal Parodi Rebella

ESCALAS ALTERADAS

La manipulación de la escala como detonante del proceso de diseño

TOMO 02
ESCALAS PERSONALES



Universidad de la República

Dr. Rodrigo Arocena
Rector

Facultad de Arquitectura

Dr. Arq. Gustavo Scheps
Decano

Consejo de Facultad de Arquitectura

Orden docentes:
Marcelo Payssé
Rafael Cortazzo
Fernando Rischewski
Jorge Nudelman
Marcelo Danza
Orden estudiantes:
María José Milans
Marcelo Martinotti
Luciano Carreño
Orden egresados:
Gricelda Barrios
Néstor Pereira
Guillermo Rey

La publicación de este libro fue realizada en el marco del Programa de Apoyo a Publicaciones 2011 de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

El trabajo que se presenta fue seleccionado por el Comité de Referato de Publicaciones creado por Resolución del Consejo de la Facultad de Arquitectura de fecha 11 de mayo de 2011, e integrado por los arquitectos Laura Alemán, Bernardo Martín y Alicia Mimbacas.

El mismo registra la tesis doctoral desarrollada por el autor en el programa de *Doctorado en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura* de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (ESTAM, UPM), y evaluada con la calificación de sobresaliente *cum laude* por un tribunal integrado por los Drs. Arqs.: Bernardo Ynzenga, José María de Lapuerta, Antonio Armesto, Ernesto Redondo, y Gustavo Scheps, en febrero de 2011.

En noviembre de 2012, la comisión de la ETSAM nombrada a efectos de proponer los candidatos a Premio Extraordinario de Tesis Doctorales 2010/11 a la UPM entre las tesis que hayan obtenido la calificación de sobresaliente *cum laude* en dicho período, llega al acuerdo de otorgar MENCIÓN al trabajo de Tesis doctoral que aquí se publica.

© Aníbal Parodi Rebella, 2011, <aparodi@farq.edu.uy>

© Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2011

© Universidad de la República, 2011

Facultad de Arquitectura,
Universidad de la República
Br. Artigas 1031. C.P. 11.200,
Montevideo, Uruguay
Tel. +(598) 2400 1106 Fax +(598) 2400 6063
<www.farq.edu.uy>; <webmaster@farq.edu.uy>

Departamento de Publicaciones,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)
18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906; Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-0928-8 (obra completa)

ISBN: 978-9974-0-0927-1 (tomo 01)

ISBN: 978-9974-0-0929-5 (tomo 02)

Diseño de cubierta: Nella Peniza

Ilustración de cubierta: Tres figuras en el paisaje, Saúl Steinberg, 1951

Capítulo digital *Anexos*: <http://www.farq.edu.uy/sepep/tesis/> ; <http://oa.upm.es/6224/>.

*A la paciencia de mi familia:
Sandra y Matilde*

*A mi eterna socia y amiga:
Beatriz*

ÍNDICE GENERAL

TOMO 01

	RESUMEN/ABSTRACT	11
	PRESENTACIÓN	13
	CONSIDERACIONES INICIALES	15
	HIPÓTESIS	23
	OBJETO Y OBJETIVOS	25
	DETONANTE	27
	ALGUNAS APRECIACIONES METODOLÓGICAS	29
	MANIPULACIÓN DE LA ESCALA	39
	ÍNDICE DEL CAPÍTULO	43
1	LA FORMA EN QUE LAS COSAS ENCAJAN	45
2	DESLIZAMIENTOS ESCALARES	67
3	LA ESCALA DE OBSERVACIÓN CREA EL FENÓMENO	85
4	MANIPULACIONES IMBRICADAS	143
5	ESPACIOS DE LIBERTAD, DOMINIOS DE LA SUBJETIVIDAD	181
6	EL VIENTRE DEL ARQUITECTO	221
7	EDIFICIOS Y OBJETOS	245
8	LA ARQUITECTURA DEL MUEBLE	275
9	LA CIUDAD COMO MANTEL	309

TOMO 02

	ESCALAS PERSONALES	13
	ÍNDICE DEL CAPÍTULO	17
1	A ESCALA NATURAL: FRANCESCO BORROMINI-MARIO BOTTA	19
2	FASCINACIÓN POR LA ESCALA: CHARLES Y RAY EAMES	37
3	OBJETS: LE CORBUSIER	61
4	LA ESCALA DEL RECUERDO: ETTORE SOTTsass	93
5	LA ILUSIONISTA: KASUYO SEJIMA Y SANAA	109
6	MATRIZ: JOSEF HOFFMANN	119
7	LA ESCALA DEL DETALLE: CARLO SCARPA	135
8	SAVOY: ALVAR AALTO	145
9	URBANISMO DE MESA: ALESSI-MENDINI	159
10	SURREALISMO MANIFIESTO: FRANK O. GEHRY	179
11	LA ESCALA IMPORTA: CLAES OLDENBURG, COOSJE VAN BRUGGEN	203
	FINAL	231
	BIBLIOGRAFÍA	237

COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL

La universidad promueve la investigación en todas las áreas del conocimiento. Esa investigación constituye una dimensión relevante de la creación cultural, un componente insoslayable de la enseñanza superior, un aporte potencialmente fundamental para la mejora de la calidad de vida individual y colectiva.

La enseñanza universitaria se define como educación en un ambiente de creación. Estudien con espíritu de investigación: ese es uno de los mejores consejos que los profesores podemos darles a los estudiantes, sobre todo si se refleja en nuestra labor docente cotidiana. Aprender es ante todo desarrollar las capacidades para resolver problemas, usando el conocimiento existente, adaptándolo y aun transformándolo. Para eso hay que estudiar en profundidad, cuestionando sin temor pero con rigor, sin olvidar que la transformación del saber solo tiene lugar cuando la crítica va acompañada de nuevas propuestas. Eso es lo propio de la investigación. Por eso la mayor revolución en la larga historia de la universidad fue la que se definió por el propósito de vincular enseñanza e investigación.

Dicha revolución no solo abrió caminos nuevos para la enseñanza activa sino que convirtió a las universidades en sedes mayores de la investigación, pues en ellas se multiplican los encuentros de investigadores eruditos y fogueados con jóvenes estudiosos e iconoclastas. Esa conjunción, tan conflictiva como creativa, signa la expansión de todas las áreas del conocimiento. Las capacidades para comprender y transformar el mundo suelen conocer avances mayores en los terrenos de encuentro entre disciplinas diferentes. Ello realza el papel en la investigación de la universidad, cuando es capaz de promover tanto la generación de conocimientos en todas las áreas como la colaboración creativa por encima de fronteras disciplinarias.

Así entendida, la investigación universitaria puede colaborar grandemente a otra revolución, por la que mucho se ha hecho pero que aún está lejos de triunfar: la que vincule estrechamente enseñanza, investigación y uso socialmente valioso del conocimiento, con atención prioritaria a los problemas de los sectores más postergados.

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye así a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto a la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es pues una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

La universidad pública debe practicar una sistemática Rendición Social de Cuentas acerca de cómo usa sus recursos, para qué y con cuáles resultados. ¿Qué investiga y qué publica la Universidad de la República? Una de las varias respuestas la constituye la Colección Biblioteca Plural de la CSIC.

Rodrigo Arocena

RESUMEN

ESCALAS ALTERADAS

La manipulación de la escala como detonante del proceso de diseño

Escalas alteradas está centrada en la reflexión en torno a uno de los atributos fundamentales de la forma y el espacio como lo es la escala, y en particular en su manipulación consciente como detonante o catalizador de los procesos de proyecto, aplicables fundamentalmente en la arquitectura, pero también en el diseño, el arte o incluso en las ciencias.

Se propone por lo tanto como investigación en torno al pensamiento proyectual, utilizando como marco de restricción la manipulación de un atributo estratégicamente seleccionado como la escala. La escala es una cualidad genéricamente vinculante. Establece permanentemente relaciones cambiantes. Su relatividad se espeja en la de las tomas de decisión de los procesos de ideación. La escala es, en esencia, un atributo basado en la relatividad dimensional que, como artificio analítico, tiene la capacidad única de hacer emerger determinadas visiones particulares de la realidad.

La alteración de la escala opera muchas veces como un eficiente recurso para cuestionar el conjunto de variables y atributos propios del proyecto de arquitectura. La mirada se renueva a partir de una reestructuración de las condiciones de observación, provocando intencionadamente una situación de extrañamiento en el objeto de nuestro diseño.

Modificar sensiblemente la percepción de un atributo como la escala con la cual es percibida una entidad volumétrica-espacial, equivale a cambiar por completo la relación con el observador, con su entorno, y el rol que en él desempeñaba. La consistencia original se pone así en tela de juicio y, en este contexto, la modificación de la escala funciona como mecanismo de creación, e hipótesis operativa de evolución del proceso de diseño.

El número de testimonios acerca de la manipulación de la escala en los procesos de diseño se ha demostrado abrumador y la red de relaciones, de ecos y resonancias que entre ellos se establece es infinita.

Escalas alteradas organiza su reflexión en dos capítulos principales que privilegian la aproximación simultánea y diversa a la manipulación escalar, proyectada desde la mirada de disciplinas cercanas y distantes a la arquitectónica.

El primer módulo identifica y reflexiona acerca de algunos conceptos fundantes de la temática propuesta. El segundo analiza el rol de la manipulación de la escala en la lógica de pensamiento proyectual de algunos (re) conocidos autores.

La comunicación de la investigación se organiza en estratos paralelos aunque vinculados de manera múltiple. La progresión lineal, desde la reflexión más abstracta hasta la estructuración del material documental concreto, es transversada por inflexiones derivadas de lógicas propias del pensamiento proyectual y por un discurso apoyado fuertemente en la acústica visual de una importante selección de imágenes.

Por último cabe acotar que el modo en el cual la reflexión se despliega debe también entenderse como un espejo de las cualidades lúdicas esenciales del tema propuesto, y como una invitación al disfrute de la actividad de proyecto.

ABSTRACT

ALTERED SCALING

The manipulation of scale as a starting point of the design process

Altered Scaling is centered in the thoughts around one of the main attributes of form and space, the scale, and mainly in its conscious manipulation as a starting point or catalyst of design processes, mainly applied to architecture, but also to the fields of design, art or science.

Scale manipulation is therefore proposed as an investigation about project thinking, using the manipulation of such strategically chosen attribute as a restriction frame. Scale is normally a binding attribute. It permanently establishes changing relationships. Its relativity mirrors the decision making process during creation processes. Scale is, essentially, an attribute based in the dimensional relativity that, as an analytic artifice, holds the unique capacity of arising other particular views of reality.

Scale altering maNueva York times works as an effective resource to question the group of variables and attributes of the architecture project itself. The view is renewed from the restructuring of the observation conditions, intentionally causing a sensation of estrangement in the object of our design.

To ostensibly modify the perception of an attribute such as scale, that allows to perceive a spatial-volumetric entity, equals to a complete alteration of the relation with the observer, its surroundings, and the role he used to play. The original consistency is then questioned and, in that context, the alteration of scale operates as a mechanism of creation, and operative hypothesis of the evolution of the design process.

The number of testimonies on the manipulation of scale in the design processes proved to be overwhelming, and the net of relations, echoes and resonances that could be established among them is infinite. Altered Scaling is organized in two main chapters that privilege the simultaneous and diverse approximation of scalar manipulation, projected from the view from architecture's allied and foreign disciplines.

The first module identifies and develops some foundational concepts of the proposed theme. The second analyzes the role of the scale manipulation in the project thinking logic of some well-known authors.

The communication of the research is organized in parallel layers yet correlated in multiple ways. The linear progression, from the very abstract reflection to the structuration of the documented material, is transversed by inflexions derived from specific logics of architectural thinking and by a discourse strongly supported in the visual acoustics of an important selection of images. Finally, it is worth mentioning that the ways in which the study is presented should also be understood as a mirror of the essential ludic qualities of the proposed research topic, and as an invitation to enjoy the design process.

ESCALAS PERSONALES

ESCALAS PERSONALES

La manipulación de la escala en la lógica proyectual de algunos autores



[EP-0]

PORTADILLA

[EP-0] Frank Horvat : *Chaussure et tour Eiffel*, 1974, detalle. Fotografía.

ÍNDICE DEL CAPÍTULO

1	A ESCALA NATURAL: FRANCESCO BORROMINI-MARIO BOTTA <i>Compresiones y expansiones. Aniversario Borromini. Ordenador. Micro-arquitectura. Sedimentación informática. Gulliver en Liliput. [Paréntesis]. Arquitectura a eje. Capriccio. Proyecto</i>	19
2	FASCINACIÓN POR LA ESCALA: CHARLES Y RAY EAMES <i>Juegos escalares. Vivir proyectando. Safari fotográfico. Reality. Gullivers. Objet trouvé. Modelismo. Sombras largas. Cometas. The Toy. Cabinet. Niños. Una Película que Trata sobre el Tamaño Relativo de los Objetos en el Universo y el Efecto de Añadir Otro Cero</i>	36
3	OBJETS: LE CORBUSIER <i>Tender la mesa. Naturaleza muerta - arquitectura viva. Nichos. Cubiertas. Casilleros. Bandejas. Citas citables. Viaje sin escalas: Le Corbusier, de Brodningnag a Liliput. Georgia y Charles: construyendo horizontes. Georgia (1887-1986). Charles (1887-1965). [Paréntesis], el horizonte según Steinberg. Reverberaciones. Espiral. Alvéolos</i>	61
4	LA ESCALA DEL RECUERDO: ETTORE SOTTASS <i>Quando ero piccolissimo. Me llamo Ettore Sottsass. Arquetipos. Ejercicios de arquitectura. Nueva vida. Escalas imbricadas (micro-macro-micro). Papel</i>	93
5	LA ILUSIONISTA: KASUYO SEJIMA Y SANAA <i>Kasuyo y Annie. Cajas de embalaje. Fanales. Debajo de la mesa</i>	109
6	MATRIZ: JOSEF HOFFMANN <i>Gesamtkunstwerk. "Quadrat-Hoffmann". Leitmotiv. Estriado. Offset. Rayas. Perfiles. Alambre. Cuadrícula</i>	119
7	LA ESCALA DEL DETALLE: CARLO SCARPA <i>Querini-Stampalia. Canova. Pixelado pétreo. Tumba. Proyecto y representación. Detalles ensimismados</i>	135
8	SAVOY: ALVAR AALTO <i>Jarrones y Pabellones. Eskimoerindens Skinnbuxa. Savoy. Pabellón 1: Exposición Internacional de París. Pabellón 2: Exposición Agrícola de Lapua. Pabellón 3: Exposición Internacional de Nueva York. Remolinos. Ícono. Cubitos de hielo. NanoSavoy. Calentamiento global. Savoy's arquitectónicos</i>	145
9	URBANISMO DE MESA: ALESSI-MENDINI <i>Tea & Coffee. Plazas. Strada novísima. Servicios. Torres. 20 años después. City of Towers. Servicios. Servicios digitales. Souvenir</i>	159
10	SURREALISMO MANIFIESTO: FRANK O. GEHRY <i>Binoculares y navajas. Gehry iconográfico. Gehry a escala. Still life Gehry. Gehry, arte y parte. Gehry autobiográfico. Peces y serpientes</i>	179
11	LA ESCALA IMPORTA: CLAES OLDENBURG, COOSJE VAN BRUGGEN <i>Esculturas metamórficas. Claes y Coosje. Cambalache. La arquitectura de la escultura. Apropiación debida. Presentación tardía para el Concurso de diseño del Edificio del Chicago Tribune en 1922. Batcolumn. Iluminando a Blossfeldt. Rodillas londinenses. Iturria y Oldenburg. Plug-in City. Puentes. [Paréntesis] C.O. & H.H.. La ciudad como mantel</i>	203

A ESCALA NATURAL:
FRANCESCO BORROMINI-MARIO BOTTA

A ESCALA NATURAL



[EP-1]

Mario Botta: Instalación, modelo seccionado a escala real de *San Carlo Alle Quattro Fontane* (Borromini, Roma), Lago de Lugano, 1999, croquis de proyecto.

COMPRESIONES Y EXPANSIONES

Trabajar con modelos siempre supone lidiar con interpretaciones escalares. Pero, ¿qué sucede cuando el desafío alcanza los límites de la propia definición del modelo? ¿Es posible construir un modelo a escala natural sin transformarlo en una entidad de otro tipo? ¿Qué razones subyacen detrás de una decisión de estas características?

Las circunstancias como siempre pueden ser variadas y también sus razones. En muchas oportunidades, debido al porte de la obra o la complejidad del tema al cual la maqueta es instrumental, se construyen modelos parciales a escala 1:1. Gehry, gran defensor de la maqueta física dentro del proceso de proyecto, suele construir en forma simultánea muchos modelos de estudio a escalas diferentes, incluso a escala real. También, en los últimos años, algunas exposiciones que exhiben el trabajo de reconocidos estudios internacionales de arquitectura como el de Toyo Ito, Herzog y De Meuron, Sanaa, o Koolhaas, han optado por exhibir dentro de las piezas que presentan sus procesos de diseño, maquetas parciales a escala natural.

El modelo a escala real también ha sido entendido como útil a los efectos de restituir experiencias arquitectónicas perdidas o anticipar otras futuras. Hoy en día es frecuente encontrarnos con arquitecturas originalmente efímeras reconstruidas para el disfrute contemporáneo. Nos vienen a la mente inmediatamente, la reconstrucción de algunos pabellones modernos proyectados en ocasión de exposiciones internacionales. El pabellón alemán para la de Barcelona de 1929, erigido



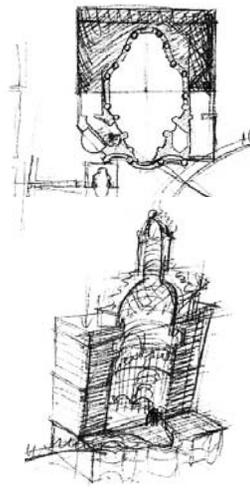
[EP-2]



[EP-3]



[EP-4]



[EP-5]

MARIO BOTTA:

Modelo seccionado a escala real de *San Carlo Alle Quattro Fontane* (Borromini, Roma), 1999:

[EP-2] Vista desde la rambla sobre el Lago de Lugano.

[EP-3] Como el descubrimiento del interior de una piedra amatista, la iluminación nocturna hace vibrar la textura interior del modelo, enmarcada en la superficie seccionada oscura y mate del modelo.

[EP-4] Los visitantes reconociendo el modelo sobre la plataforma flotante sobre el lago.

[EP-5] Croquis de proyecto: implantación, planta general y apunte en perspectiva.

nuevamente en su entorno original; el de España para la de París de 1937, reconstruido en Barcelona en 1992 (año en que la ciudad fue sede olímpica); o el pabellón de *L'Esprit Nouveau* para la exposición de París de 1925, reconstruido en 1977 en Bologna. Vale la pena recordar que si el sentido último de los dos primeros pabellones era presentar y representar la actualidad de sus respectivos países ante el resto de las naciones, en el caso del pabellón de *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier está exhibiendo y promocionando además un modelo a escala real y por lo tanto visitable de una de las unidades de su proyecto de Inmueble Villa.

Hoy en día esta situación, a impulsos fundamentalmente comerciales, se ha vuelto frecuente y es esperable que en emprendimientos habitacionales de cierta envergadura sea posible visitar modelos a escala 1:1 de las unidades tipo. Existen también eventos calificables como “espejismos arquitectónicos” —al decir de Marta Úbeda Blanco-, es decir: “todas esas arquitecturas o maquetas arquitectónicas efímeras que en la actualidad disfrazan, ocultan, recomponen y crean arquitecturas ficticias temporales”.¹ Entre ellos uno de los ejemplos citados con más frecuencia es, sin dudas, el Teatro del Mundo de Aldo Rossi.

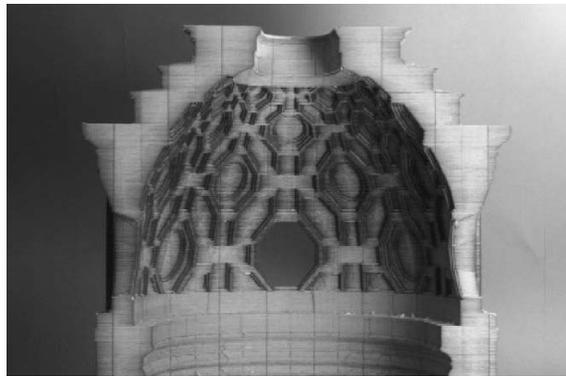
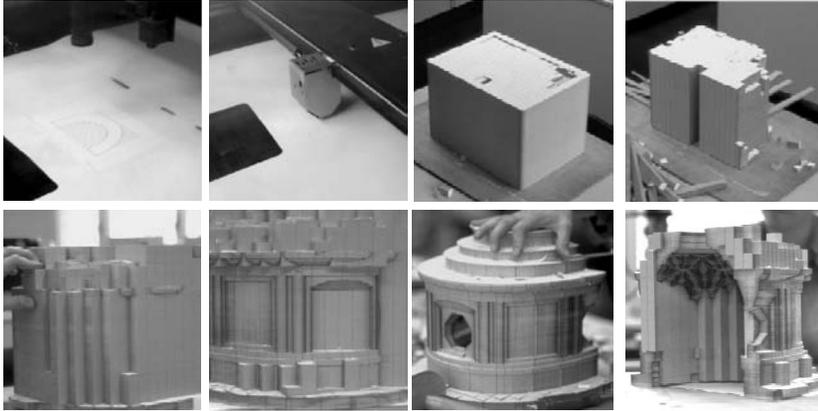
Pero el caso sobre el cual nos interesa reflexionar a continuación, si bien comparte con los anteriores el hecho de presentarse a sí mismo como un modelo a escala 1:1, conserva distancias conceptuales importantes, ya que para comprenderlo debemos reconocerlo simultáneamente como reconstrucción y proyecto nuevo. Guarda además, relaciones bastante más intrincadas con la manipulación de la escala.

El proceso de diseño del modelo de *San Carlo alle Quattro Fontane* que Mario Botta proyecta en 1999 sobre las aguas del lago de Lugano, como veremos, podrá ser entendida como una serie de compresiones y expansiones escalares encadenadas: una micro-arquitectura ampliada hasta devenir un macro-objeto.

ANIVERSARIO BORROMINI

En 1999, con motivo de conmemorarse los 400 años del nacimiento de Francesco Castelli *detto* Borromini (Bissone-Lugano, 1599-Roma, 1667), el Museo Cantonal de Arte de Mendrisio decide realizar una muestra sobre el maestro del barroco desde sus años de infancia en Suiza, hasta el momento del diseño de la Iglesia de *San Carlo alle Quattro Fontane* en Roma. El trabajo es encargado a su coterráneo Mario Botta quien, como pieza culminante y emblema de la exposición, propone realizar un modelo de grandes dimensiones del interior del San Carlino romano. Esta propuesta causa bastante polémica entre los organizadores del aniversario borrominiano por diversos motivos, entre los cuales los financieros ocupaban un papel determinante ya que la propuesta de Botta fue construir el modelo a escala natural. Hábilmente, el equipo de proyecto encuentra una solución de viabilidad económica al incluir la materialización de su propuesta como parte de un programa nacional de empleo de mano de obra desocupada. Asegurando también de este modo la participación activa de la Università della Svizzera Italiana y la Universidad de La Sapienza en Roma, Mario Botta allana el camino para la aprobación definitiva de su proyecto.

¹ Úbeda Blanco, Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Secretariado de Publicaciones de Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 2002, p. 70.



[EP-6]

MARIO BOTTA:

Modelo seccionado a escala real de *San Carlo Alle Quattro Fontane* (Borromini, Roma), 1999:

[EP-6] Secuencia de construcción del modelo preliminar de estudio con el auxilio del trabajo automático de una máquina LOM (*Laminated Object Manufacturing*).

ORDENADOR

Como primera medida, los estudiantes de arquitectura de la Academia de Mendrisio realizan, bajo la supervisión docente de La Sapienza de Roma, un nuevo y completo relevamiento digital de San Carlo, con las últimas técnicas fotogramétricas de alta precisión. Paralelamente las primeras decisiones de proyecto son tomadas: el modelo reproducirá fielmente la mitad del espacio interior de *San Carlo alle Quattro Fontane*, materializando un corte a escala real por el eje menor de la iglesia. Estará ubicado sobre una plataforma flotante sobre el lago de Lugano frente por frente con el Parque de la *Villa Ciani*, rematando el paseo de la rambla, con el perfil de las montañas como telón de fondo. El material elegido es la madera, dispuesta en tablas de 4,5 centímetros de espesor, organizadas según estratos horizontales y con juntas libres de un centímetro entre capa y capa. Una lógica sencilla y sistemática subyace tras la decisión de trabajar con componentes seriados, montaje regular, material único y textura uniforme, características todas “que reflejan, aun en términos de parodia, la lógica binaria del ordenador que soporta el proceso de definición de la forma”²

El trabajo da comienzo con la generación de un modelo informático que es, en realidad, un modelo numérico que contiene la definición geométrica de la Iglesia de San Carlo, “una especie de codificación casi genética”³

La fabricación de un modelo geométrico a través del número constituye una “desmaterialización” ejecutada sobre un soporte electromagnético cuyo contenido podrá ser trasladado de un soporte a otro sin sufrir alteraciones. Se trata de un proceso que deja entrever la imagen platónica del alma que pasa de cuerpo en cuerpo, materia informe que da luz al cuerpo; alma en cuanto principio aritmético y cuerpo en tanto principio geométrico.⁴

Como buena realidad virtual, o mejor dicho como toda virtualidad, el concepto de escala al interior del ordenador es tan relativo como manipulable. La información ingresada es estructuralmente proporcional aun cuando registre y documente el vínculo con las dimensiones concretas del objeto real. La proporción es la cadena genética fija que permite al operador generar versiones alternativas del “mismo” objeto en todas las escalas imaginables. Una de las maravillas que ofrecen las rutinas de la pantalla del ordenador es la manipulación de la escala que, con su poder dinámico y fluido de acercamiento y alejamiento, amplía el campo de interpretación sobre una misma información, multiplicándola al infinito.

MICRO-ARQUITECTURA

Los primeros ensayos acerca de la consistencia de la información proporcional acumulada se realizaron a través de un modelo tridimensional a escala reducida (1:33) de la cúpula, confeccionado de modo automático por una máquina *Laminated Object Manufacturing* (LOM), que a través de un

² Rocca, Alessandro, “Questo non è un modello: il San Carlino di Lugano”, en *Lotus international*, nº 103, 1999, p. 29, [TA].

³ Abou Jaudé, Georges, “Cattedrale di carta”, en Botta, Mario; Cappellato, Gabriele, *Borromini sul lago, La rappresentazione lignea del San Carlo alle Quattro Fontane a Lugano*, Editorial Skira, Milano, 1999, [TA].

⁴ *Ibid.*



[EP-7]



[EP-8]



[EP-9]

MARIO BOTTA:

Modelo seccionado a escala real de *San Carlo Alle Quattro Fontane* (Borromini, Roma), 1999:

[EP-7 a 9] Tres registros fotográficos del modelo construido a escala natural, donde se puede apreciar la construcción a partir de estratos repetitivos de 4,5 cm.

Fotos Andrea Martiradonna.

láser de corte y un laminador realiza una reconstrucción “tomográfica” de la información digital [EP-6]. El rayo quema el escaso espesor del papel a medida que traza el contorno sobre la hoja. Entonces una nueva hoja se lamina sobre la anterior y capa sobre capa, una décima de milímetro sobre otra, cada lámina es recortada. El proceso demanda algunas horas hasta que el ploteo de corte finaliza su trabajo. Para quien no acompañe este minucioso proceso la sorpresa puede equipararse a la que relata Eduardo Galeano cuando describe el asombro de algunos niños que, habiendo visto el comienzo del trabajo del escultor sobre el bloque gigante de granito, regresan cuando la pieza está terminada y sorprendidos preguntan al artista: “Pero... ¿cómo sabías que adentro de aquella piedra había un caballo?”⁵ De las resmas apiladas ha nacido con idéntica magia y renovada tecnología una micro-arquitectura: la cúpula de una catedral de papel.

SEDIMENTACIÓN INFORMÁTICA

El carácter expresivo del modelo a escala real dependerá ahora en gran medida de las decisiones técnicas, materiales, y constructivas. El material elegido es la madera cuya textura y color naturales quedarán a la vista. Esta decisión marca ya un claro distanciamiento de la expresión de la construcción original. Revela en todo caso un énfasis en la objetualidad de la nueva construcción, haciendo referencia tanto a las maquetas de madera renacentistas como a las escenografías teatrales. Una arquitectura que trasciende el tiempo en contraposición a una nueva realidad, efímera y objetual. Técnicamente se opta por un sistema operativo y constructivo que unifica los componentes. La ejecución de toda la construcción se proyecta en base a tablas perfiladas de 4,5 centímetros de espesor que definen estratos horizontales que van apilándose uno sobre otro, tal y como hacía la máquina LOM con las hojas de papel, hasta completar el modelo.

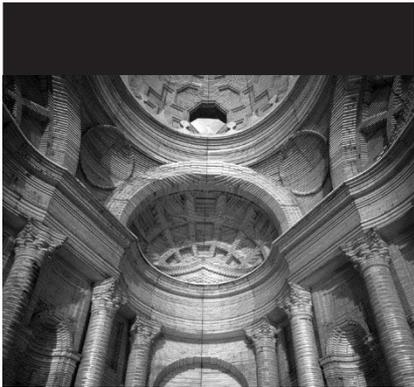
Nos encontramos así con un nuevo juego de manipulación de escalas. La misma lógica de generación de la forma que operaba para la construcción del pequeño modelo es reformulada y adaptada para el trabajo material a escala natural. Esta decisión proyectual trae aparejada la transposición encadenada de lógicas estructurales —y sus consecuentes valencias expresivas— propias tanto del modelo informático como del “tomográfico” de papel. Todo el sistema parece desarrollarse según la lógica bidimensional de los recaudos que perfilan cada estrato. La tridimensionalidad del espacio, despojado voluntariamente de la definición precisa del detalle ornamental, es restituida casi mecánicamente, como resultado del proceso de sedimentación de estratos “informáticos”. Estas capas, de gran abstracción conceptual y expresiva, operan como curvas de nivel que reconstruyen el movimiento de la orografía barroca del interior de San Carlino. Como en una imagen fuertemente ampliada en la pantalla del ordenador, “la percepción es distorsionada por la ‘baja definición’ determinada por la unidad de medida de las tablas superpuestas: la imagen aparece desenfocada, segmentada por los *pixels* de la trama horizontal”⁶ [EP-8, 9]. El proceso de proyecto que desemboca en la reconversión lingüística del interior de San Carlo:

5 Un buen día la alcaldía le encargó a un escultor un gran caballo para una plaza de la ciudad. Un camión trajo al taller el bloque gigante de granito. El escultor empezó a trabajarlo, subido a una escalera, a golpes de martillo y cincel. Los niños lo miraban hacer. Entonces los niños partieron de vacaciones, rumbo a las montañas o el mar. Cuando regresaron, el escultor les mostró el caballo terminado. Y uno de los niños, con los ojos muy abiertos, le preguntó: —Pero... ¿cómo sabías que adentro de aquella piedra había un caballo?, Galeano, Eduardo, “La historia del arte” en *Días y noches de amor y de guerra*, 1978.

6 Rocca, Alessandro, *O. cit.*, p. 31, [TA].



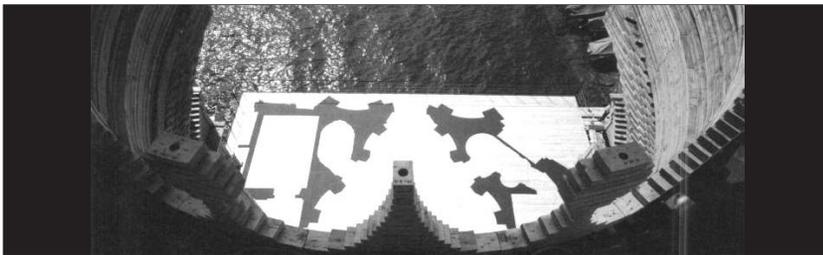
[EP-10]



[EP-11]



[EP-12]



[EP-13]

MARIO BOTTA:

Modelo seccionado a escala real de *San Carlo Alle Quattro Fontane* (Borromini, Roma), 1999:

[EP-10] El modelo sobre la plataforma flotante al atardecer con la iluminación nocturna ya encendida.

[EP-11] Vista interior del modelo, estriado por la secuencia de estratos que lo materializan conceptual y constructivamente.

[EP-12] Mario Botta, el modelo literalmente seccionado de *San Carlo Alle Quattro Fontane*, 1999. Foto Andrea Martiradonna.

[EP-13] Vista desde lo alto de la cúpula. En la plataforma flotante se dibuja el sector de planta cuyo alzado ha sido "cortado" y desechado al realizar esta sección tridimensional de la Iglesia de Borromini.

“es abstracto y conceptual, magrittiano en la subversión de cada automatismo del pensamiento, en el deliberado efecto de extrañamiento, en la evidencia desconcertante e irrenunciable de la visibilidad más plena de la forma.”⁷

GULLIVER EN LILIPUT

La claridad con que es percibida la realidad formal del modelo es proporcionalmente inversa a su asociación con una escala nítida y precisa. El modelo posee un tamaño que de por sí se impone, pero simultáneamente su expresión interna y su relación renovada con el entorno lacustre afirman su ambigüedad escalar [EP-14]. La apreciación de escala se establece siempre cuando se ponen en relación dos realidades. La escala ES siempre “CON RELACIÓN A” y casi nada de “lo esperable” en términos de relaciones escalares se verifica hacia dentro (lógica interna) o hacia fuera (lógica contextual) del modelo de San Carlino en Lugano. No debemos olvidar además que la realidad espacial de *San Carlo alle Quattro Fontane* está presente en el modelo suizo solo de forma fragmentaria. No es un modelo integral del interior de la iglesia al cual podemos ingresar recuperando la experiencia de contención espacial original. Observando atentamente crece la convicción absoluta de que solo la inmensa e improbable cuchilla afilada de un Gulliver en Liliput pudo haber cortado una arquitectura de esa manera [EP-12].

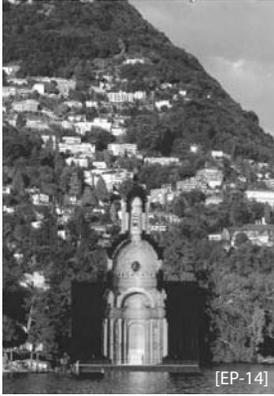
Tal vez haya llegado entonces el momento de rectificar lo dicho y afirmar que probablemente no estemos en presencia de un modelo a escala real de San Carlo, sino de una versión agigantada de una maqueta seccionada del templo. Aceptando esta hipótesis como válida, el procedimiento mental mediante el cual el dibujo digital se agranda hasta hacer visible la estructura de su unidad mínima (representada en la construcción real por la trama horizontal de tablas) concuerda con su carácter de maqueta gigante, de objeto fuera de escala. La lógica constructiva nos permite interpretarlo, además, como un gigantesco mecano, invocando tal vez el espíritu lúdico de los años de infancia y juventud de Borromini en Suiza.

[PARÉNTESIS]

Este disfrute proyectual en la manipulación de la escala puede reconocerse también en la obra original de Borromini. Desde la presencia de un orden monumental flanqueando un orden mucho más pequeño en el diseño de la fachada principal [EP-20b], recurso frecuente en la arquitectura manierista y barroca, hasta el principio de autosemejanza mediante el cual reconocemos figuras semejantes incorporadas dentro del mismo diseño. Este último es un mecanismo recurrente en la organización planimétrica de la arquitectura barroca. El encasetonado interior de la cúpula de San Carlino nos muestra un diseño que entrelaza octógonos, cruces griegas y hexágonos, que van comprimiendo sus dimensiones según el mismo factor escalar a medida que se aproximan al óculo de la linterna superior, aumentando la sensación de profundidad de la misma [EP-20c]. Borromini emplea en este caso la autosemejanza en una cadena continua, regular y sistemática, circunstancia que ha llevado incluso a algunos autores a hablar de “fractalidad barroca”.⁸

7 Rocca, Alessandro, *Loc.Cit.*, [TA].

8 Cappellato, Gabriele; Sala, Nicoletta, “The generative approach in the Botta’s San Carlino”, *Accademia di Architettura, Università della Svizzera italiana, Mendrisio, Switzerland, 2003*, disponible [en línea] en <<<http://www.generativeart.com/papersga2003/a31.html>>>



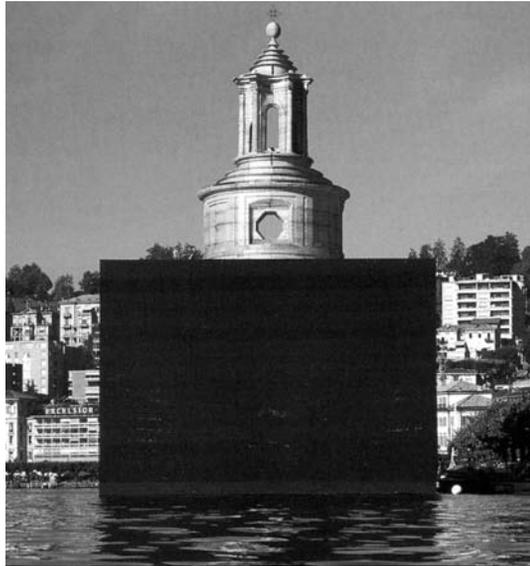
[EP-14]



[EP-15]



[EP-16]



[EP-17]

MARIO BOTTA:

Modelo seccionado a escala real de *San Carlo Alle Quattro Fontane* (Borromini, Roma), 1999:

[EP-14, 15] Inserción del modelo en el paisaje.

[EP-16] Vista anterior con la sección enfatizada en negro.

[EP-17] Vista posterior evidenciando la masa cúbica desde la cual el espacio de la iglesia de Borromini es esculpida.

Fotos Andrea Martiradonna.

Pero Borromini, como buen artífice barroco, también ha “jugado” con la escala y la ilusión perspectiva en otros proyectos. Es emblemático al respecto el magnífico *trompe d’oeil*⁹ que proyecta y realiza en 1652 en el *Palazzo Spada* de Roma. En él, logra manipular la escala decreciente de los componentes de la galería porticada, intensificar los efectos de la deformación perspectiva y simular una profundidad 4 veces mayor que la real [EP-18, 19]. La estatua, que remata el espacio y que (sobre) entendemos de tamaño natural, fue incorporada mucho tiempo más tarde, recién en 1861.

ARQUITECTURA A EJE¹⁰

La reconstrucción fotográfica de los distintos “alzados” del San Carlo suizo según las principales direcciones geométricas, es evidencia elocuente de la intensa abstracción gráfica del modelo. El énfasis expresivo en la superficie seccionada pintada de negro evoca de modo instantáneo los alzados más difundidos de la iglesia, realizados por Sebastiano Giannini alrededor de 1730 [EP-21]. En consonancia natural con la utilización de este recurso, sobre la base de la plataforma flotante se “imprime”, también en negro, la planimetría de la mitad faltante del templo [EP-13]. La asimetría natural de planta, presente en un edificio que como San Carlino ocupa una esquina urbana, es relativizada al neutralizar y uniformizar voluntariamente la masa construida a uno y otro lado de la nave. De hecho la presentación del modelo como un volumen absolutamente simétrico, elude cualquier contingencia propia de una situación específica y lo aproxima una vez más a una situación “ideal” propia de una maqueta conceptual. La franja ubicada por debajo de la cúpula aparece “excavada” dentro de la regularidad silenciosa de un cubo negro de 15 metros de lado. El espacio del templo es revelado como consecuencia de una mordida precisa y certera que deja al descubierto la amable materialidad de la madera, oponiendo dialécticamente interior y exterior.

CAPRICCIO

No debemos olvidarnos de mencionar algo que por evidente no es menos importante: el modelo de Lugano ha dejado atrás su entorno urbano para amanecer en el paisaje montañoso suizo, flotando en las aguas del lago, libre de toda atadura terrestre. Su presencia enigmática e inquietante construye un paisaje de la imaginación con vocación de ruina romántica, un *capriccio* digno de Piranesi [EP-4, 24].

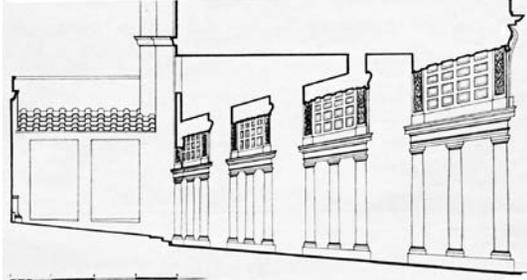
La imagen de la gigantesca maqueta de San Carlino sobre el agua, como un *deja vú* rossiano, comparte la atmósfera surreal del Teatro del Mundo y opera como un eco futuro del Monolito que pocos años más tarde propone Jean Nouvel para la Exposición nacional suiza del 2002 sobre el lago de Nêuchatel. Tres afloramientos de la subjetividad, tres actos poéticos abiertos, tres objetos con tamaño preciso pero sin más definición de escala que la que la mente del observador les asigna

9 Trampantojo.

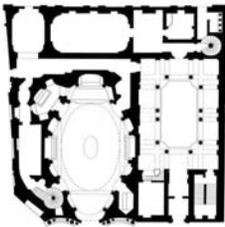
10 En referencia al título del libro de Hugo Gilmet: *Arquitectura al eje, La construcción teórica de los territorios de la arquitectura*, Ediciones Trilce, Montevideo, 2001.



[EP-18]



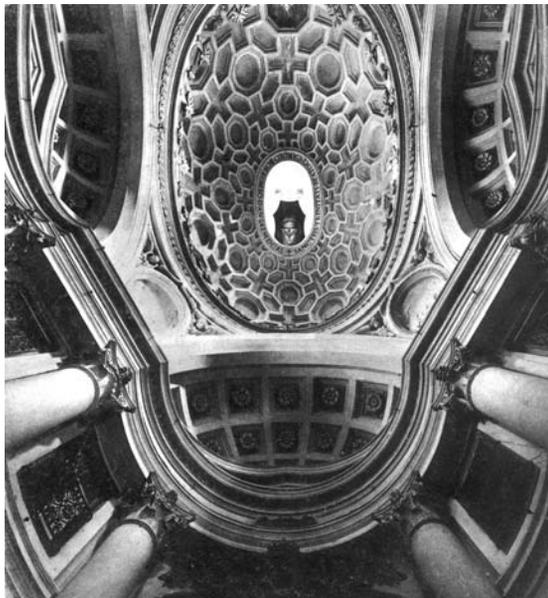
[EP-19]



[EP-20a]



[EP-20b]



[EP-20c]

BORROMINI: *Trompe d'oeil* en uno de los patios del *Palazzo Spada*, Roma, 1652:

[EP-18] Fotografía de la "larga" galería de tan solo 11 metros.

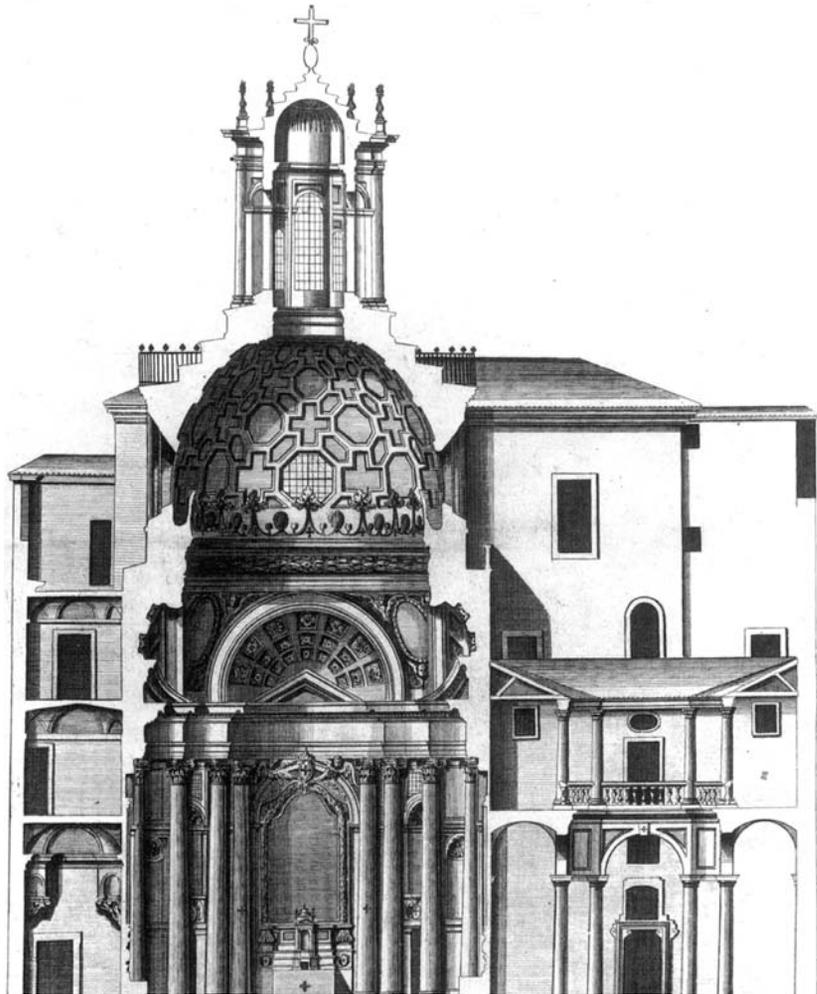
[EP-19] Corte que revela alguno de los motivos de la ilusión perspectiva.

BORROMINI: *San Carlo Alle Quattro Fontane*, Roma), 1634-1667:

[EP-20a] Planta general de la Iglesia y el claustro.

[EP-20b] Vista exterior desde la esquina.

[EP-20c] El espacio interior visto según el eje suelo-cielo.



[EP-21]

BORROMINI: *San Carlo Alle Quattro Fontane*, Roma), 1634-1667:

[EP-21] Sebastiano Giannini: *Corte de San Carlo alle quattro fontane*, 1730.



MARIO BOTTA:

Modelo seccionado a escala real de *San Carlo Alle Quattro Fontane* (Borromini, Roma), 1999:

[EP-22] Vista del modelo de San Carlino desde la pendiente de la montaña que desciende hacia la superficie del lago.

[EP-23] La maqueta flotante integrada al paisaje de la rambla sobre el lago.

[EP-24] Vista desde el interior del modelo de San Carlino hacia lo alto.

y que va cambiando en consonancia con nuestra distancia de apreciación. Todos ostentan una fuerte abstracción y depuración formal apuntalada por una expresión material sencilla y directa. La omnipresencia del agua media fluidificando la relación con el entorno y el público.

PROYECTO

Nacido de la aproximación filológica de un relevamiento científico minucioso y preciso, a lo largo del proceso de diseño el pabellón pone a prueba los límites de identidad con el modelo original. El San Carlino del lago no es una replica ni una reconstrucción, es un recipiente selectivo de la memoria, que intensifica y diluye significados según la lógica de un proyecto nuevo que debe tanto a las referencias históricas como a su propia contemporaneidad. Botta manipula todas las variables del proyecto, explora sus bordes y logra ubicarse con naturalidad en el filo del arte, la arquitectura, el diseño objetual y la escenografía.

Ya en otras oportunidades Mario Botta había desarrollado proyectos que transferían inquietudes compositivas de una escala a otra. Considérese por ejemplo la recurrente proveniencia arquitectónica de los códigos lingüísticos personales reformulados en el diseño de muebles y objetos de diseño [ME-54 a 56] [ME-296]. En el caso del modelo de San Carlo la ambigüedad y la imbricación de escalas es parte medular del proyecto al punto que no solo es difícil sino tal vez incluso desacertado intentar siquiera asignarle un rango escalar y conceptual preciso.

Apartamiento del contexto y función originales; carácter eminentemente escenográfico y escultórico; fuerte abstracción; centralización y simetría; compacidad volumétrica; marcada axialidad vertical; énfasis comunicacional gráfico próximo al logotipo; monomaterialidad. De algún modo todos los mecanismos compositivos y recursos expresivos utilizados confluyen en la intención de intensificar el carácter sígnico y objetual del modelo de Lugano transformándolo en una suerte de naturaleza muerta colosal, y en un icono voluntariamente autoreferencial que promociona eficazmente la exposición del Museo Cantonal de Arte sobre el joven Borromini.

FASCINACIÓN POR LA ESCALA:
CHARLES Y RAY EAMES

FASCINACIÓN POR LA ESCALA



[EP-25]

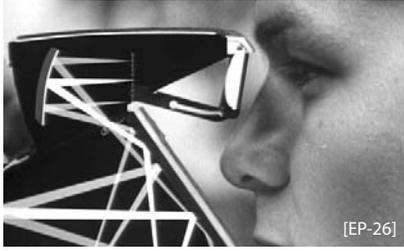
John Whitney, Charles y Ray Eames, Parke Meek y John Neuhart dentro de la maqueta del auditorio para la Exposición Nacional de Estados Unidos en Moscú, 1959.

JUEGOS ESCALARES

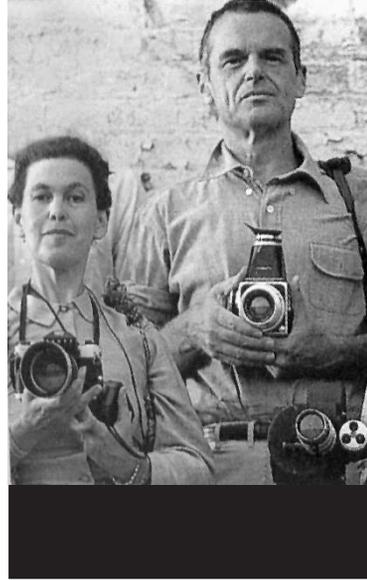
A Charles le gustaba citar a Eiel Saarinen acerca de la importancia de buscar siempre el objeto inmediatamente mayor —y el inmediatamente menor. La noción de escala, de lo que es pertinente en cada una, y de las relaciones entre ellas, tiene para los arquitectos la máxima importancia.¹¹

La fascinación por la escala forma parte de la identidad proyectual reconocible en el trabajo de Charles y Ray Eames: contada por ellos mismos, explicitada por las metodologías de diseño que utilizaban, e interpretable a flor de piel en el resultado de gran parte de su obra. A diferencia de otras actitudes proyectuales presentadas en las cuales la manipulación de la escala surge de forma más puntual y aislada, más concentrada y tal vez más intensa; el lente a través del cual tanto Charles Eames como Ray Kaiser miran el mundo viene ya preñado de juegos escalares. Algunas veces espontáneos, producto del protagonismo absoluto del juego dentro de su proceso creativo, en otras oportunidades conscientes y planificados hasta el más mínimo detalle, y en todos los casos producto del equilibrio natural y la consistencia de procesos proyectuales genuinamente experimentales.

¹¹ Ray Kaiser Eames en la introducción del libro: Morrison, Philip & Phyllis; Eames, Charles & Ray, *Potencias de diez, sobre el tamaño relativo de los objetos en el universo*, Prensa Científica, Barcelona, 1984.



[EP-26]



[EP-28]



[EP-27]



[EP-29]

CHARLES Y RAY EAMES

[EP-26] Fotograma del filme *SX-70*, 1972 para la *Corporación Polaroid*.

[EP-28] Los diseñadores "armados" con sus cámaras fotográficas, 1963.

[EP-27] Charles y Ray fotografiando un modelo a escala.

[EP-29] La pareja trabajando en su archivo de diapositivas, 1968.

VIVIR PROYECTANDO

Para los Eames el proyecto fue mucho más que un trabajo, alcanzó todos los aspectos de su vida cotidiana y terminó por identificarse con ella. Ellos afirmaban que el verdadero proyecto de arquitectura adquiriría sentido cuando las rutinas diarias se apoderaban del espacio fijando su identidad. En su opinión la arquitectura no debía demandar nada para sí misma, sino operar como telón de fondo y orientación de la vida y el trabajo que en ella tienen lugar. Según esta concepción, el espacio arquitectónico funciona como un *set* abierto y flexible que acompaña las acciones que se desarrollan en su interior. En las imágenes de archivo el disfrute vital parecía estar siempre indisolublemente asociado con la actividad de proyecto. La realidad, o tal vez la ilusión de realidad que nos ofrece el registro fotográfico que dejaron, sugiere que vivían proyectando; que la vida de Charles y Ray era en sí misma un proyecto. Nada quedaba librado al azar y todo estaba tan cuidadosamente planificado como documentado.

SAFARI FOTOGRÁFICO

Los Eames fotografiaban absolutamente todo. Así lo muestra la extensísima colección de imágenes que conservaban en archivo en su estudio y que crecía diariamente. Lejos del mundo digital actual, archivar imágenes suponía por ese entonces una infraestructura específica importante. Buena parte de su estudio estaba destinado precisamente al archivo de imágenes. Es interesante verlos trabajar analizando las imágenes sobre las larguísimas mesas iluminadas atestadas de diapositivas [EP-29]. Son elocuentes también algunas instantáneas en las que la pareja aparece junto a otros miembros de su *staff* mirando fijamente a cámara, “armados” cada uno con su equipo fotográfico. Tanto Charles como Ray estaban siempre cámara en mano registrando, pero sobre todo y más importante aun, observando el mundo a través del “objetivo” de la cámara fotográfica. En cierto sentido la óptica artificial del lente objetiva la subjetividad natural de la mirada de los Eames. Aplana y vuelve analizable incluso para ellos mismos el impulso de curiosidad espontánea existente detrás de cada toma. Sirve también para explicar la gran consistencia de su trabajo con independencia de la escala que se trate. Si el ojo es el ojo de la cámara, nos dice Colomina, entonces el tamaño no aparece como algo fijo sino que se encuentra en permanente cambio.¹²

REALITY

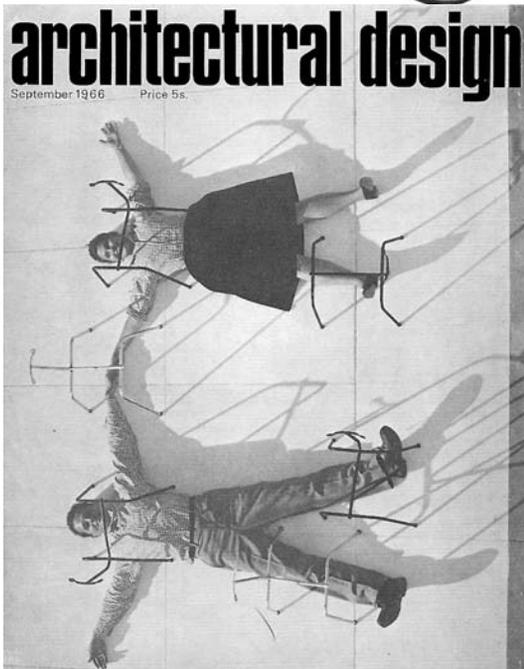
El proyecto como impulso vital es para la pareja una placentera obsesión. Los dos aparecen siempre trabajando sonrientes y visiblemente divertidos. Pero detrás de la actividad de proyecto no todo es espontaneidad y la disciplina forma parte importante del éxito del proceso de diseño. Cuando fotografiaban su vida y su entorno, los Eames cuidaban con esmero cada detalle, estudiaban con precisión el encuadre, el rol visual y las relaciones de todos y cada uno de los componentes de la toma, entre los cuales se encontraban muy a menudo ellos mismos. Incluso el modo en el cual aparecían vestidos era algo que preocupaba a la pareja. Beatriz Colomina¹³ apunta que los Eames eran muy precisos en cuanto respecta a su guardarropa, confiando su diseño a Dorothy Jeakins

¹² Colomina, Beatriz, “Reflections on the Eames House”, en Eames, Charles, *The work of Charles and Ray Eames: a legacy of invention*, Ensayos de Conald Albrecht y otros, Harry N. Abrams, Nueva York, 1997, p. 142, [TA].

¹³ *Ibid.* p. 128, [TA].



[EP-32]



[EP-31]

[EP-30]

CHARLES Y RAY EAMES:

[EP-30] Fotogramas de una entrevista televisiva con motivo del lanzamiento comercial de la Eames Lounge Chair, 1956.

[EP-31] Charles y Ray en la cubierta de Architectural Design de setiembre de 1966, anclados por los soportes metálicos de las sillas diseñadas para Herman Miller.

[EP-32] En movimiento, montados en una motocicleta *Velocette*, perteneciente al hijo de su amigo Warren Kerkman.

ganadora de varios *Oscars*. Con un estilo definido con mucho esmero tanto desde el punto de vista estético como comunicacional, los diseñadores son ellos mismos “objetos de diseño” integrados dentro de la composición del *set* a fotografiar. Es interesante constatar como incluso las actitudes gestuales y corporales que Charles y Ray adoptan al ser filmados públicamente son controladas, respondiendo a lo que se espera de una pareja de profesionales que mantiene roles de género aceptables para la sociedad de la época [EP-30].¹⁴

La “verdad” que los Eames nos presentan responde a la honestidad disciplinar de dos proyectistas que deciden exponerse a sí mismos junto a su obra y su proceso creativo, como personajes de una suerte de *reality* de diseño.

GULLIVERS

Dentro de las fotografías de archivo, un planteo expresivo-descriptivo muy recurrente los presenta en dupla, en medio del proceso de proyecto y con la mirada concentrada en un modelo que por lo regular se encuentra en elaboración.

Sus maquetas solían ser muy realistas y estar plenas de detalles. Habitualmente incorporaban en ellas imágenes fotográficas de personitas que daban cuenta de la escala del espacio proyectado y que en algunas oportunidades los representaban a ellos mismos. El contraste de escalas resultante es tan estimulante como revelador del rol determinante que asignaban a los modelos dentro del proceso creativo. Como Gullivers modernos en Lilibut, Charles, Ray y parte de su equipo aparecen fotografiados dentro del modelo de la *American National Exhibition* de Moscú en 1959, enmarcados por una multitud de personajes diminutos en primer plano [EP-34]. La ambigüedad, el humor y sobre todo la diversión dominan el carácter de la toma. Como esta, infinitas imágenes pueblan el archivo fotográfico del estudio de los Eames: la pareja mirando a través de la “*Revell Toy House*” [EP-33], una versión moderna de la histórica casa de muñecas, destinada tanto a niños como adultos; las enormes cabezas de Ray y Charles ingresando desde los ángulos superiores al encuadre de la toma de la maqueta de la primera versión de su casa y estudio en Pacific Palisades; Ray sentada sobre un prado verde en medio de una colorida “urbanización” de estructuras espaciales construidas con “*The Toy*”, el kit de experimentación formal y espacial que diseñaron y produjeron a inicios de la década de los cincuenta; Charles filmadora al hombro junto a Ray, sonrientes y rodeados por un sinnúmero de miniaturas de casas, estaciones y trenes en el *set* de *Toccata for toy trains* [EP-35].

Es necesario destacar que: además de expresar su interés explícito por el trabajo con modelos y maquetas; además de ubicar el diseño de juguetes en un espacio privilegiado de su labor, con la consiguiente manipulación de escala que trae aparejado siempre el mundo infantil; además de haber producido obras magníficas como el filme *Powers of Ten* que centra su interés en el encadenamiento y entrelazamiento de escalas desde el macro al microcosmos, abarcando todo el universo comprensible por la mente humana; los Eames buscaron plasmar estas instancias de confrontación de escalas como un proyecto de comunicación en sí mismo, con expresión e identidad

¹⁴ Durante una presentación televisiva de la cadena NBC con motivo del lanzamiento de la *Lounge Chair* en 1956, Ray aparece siempre en un segundo plano, respondiendo con pocas palabras y avalando las opiniones del protagonista de la entrevista: Charles Eames. La filmación, fragmentada en dos partes, esta disponible [en línea] en <<http://www.youtube.com/watch?v=zfzLzOI795E>>



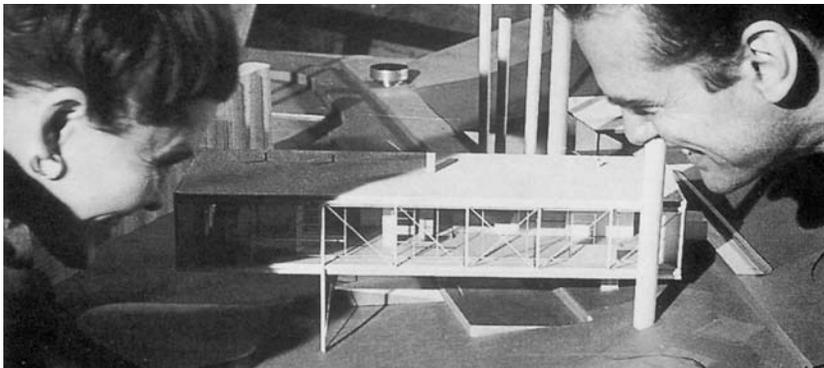
[EP-33]



[EP-34]



[EP-35]



[EP-36]

CHARLES Y RAY EAMES:

[EP-33] Observando un modelo de la *Revell Toy House*, 1950.
Foto P Stackpole.

[EP-34] Charles Eames dentro de la maqueta del auditorio para la Exposición Nacional de Estados Unidos en Moscú, 1959.

[EP-36] La pareja durante la filmación de *Toccata for toy trains*, 1958
Foto Allan Grant para Life.

[EP-35] Contemplando una maqueta de la primera versión de su casa en Pacific Palisades, inspirada en un proyecto no construido de Mies Van Der Rohe.

propia. Hay un trabajo esmerado y sutil subyacente en la forma en la cual se fotografían las escenas; en el modo en como se manipulan visualmente las distintas escalas involucradas en cada situación específica.

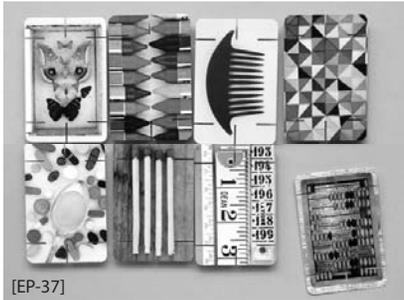
Su *House of Cards* es tal vez el registro conceptual y anímico más directo y exquisito de la relación amorosa de la pareja con los objetos más diversos [EP-37]. En cada una, un cuidadoso *zoom* selecciona el encuadre y la distancia apropiada de observación y al hacerlo manipula la escala real y afectiva con la cual el objeto será percibido. La figuración y semejanza formal de una, dos, tres, cuatro mariposas de tamaños diferentes; las cabezas de dos series de crayolas enfrentadas por los vértices, liberando una hilera de rombos blancos sobre un mar de color; un alfilerero de papel azul, apenas reconocible en la serie rítmica paralela y regular de alfileres; un “patrón estampado” de pastillas de todos los colores y formas gravitando en torno al cuenco de una cuchara; una maraña geométrica de irreconocibles manecillas de reloj; una magnífica aproximación a una bolita de cristal y su remolino interno de vetas coloridas; el encuadre parcial de tres reglas de medida correspondientes a herramientas y escalas diferentes

Sea cual sea el tema de sus fotografías, este aparece insistentemente escudriñado a través de fuertes acercamientos que producen un efecto de extrañamiento escalar que descubre o reinventa relaciones espaciales y expresivas en el universo que nos rodea. Los Eames pensaban que “todo era arquitectura, desde el tendido de la mesa para el desayuno hasta un acto circense”¹⁵ y llevaban a la práctica esta personal cruzada. Precisamente sus instantáneas de alimentos, vajillas y mesas tendidas [EP-38 a 42], nos brindan un universo sensorial de texturas, organización espacial de volúmenes y espacios intersticiales que guardan relación directa con sus registros de detalles de arquitectura. Cabe acotar, sin embargo, que los Eames no serán los primeros ni los últimos en reconocer arquitecturas diminutas que se estructuran revelando un verdadero “urbanismo de mesa” como lo bautizará más adelante Alessandro Mendini al presentar su proyecto *Tea & Coffee Piazza*, la primera de las dos series de juegos de té y café diseñados por reconocidos estudios de arquitectos para la firma italiana Alessi. Encontramos también fotos que muestran intensos acercamientos a carteles que alientan la ilusión de movernos entre caracteres tipográficos colonizando universo espacial hasta entonces inexplorado. En otras fotografías, se muestra el interés de los Eames por las vasijas cerámicas y metálicas con que las mujeres transportan el agua en la India. Dentro de esta serie se distingue una toma en la cual se documenta el apilado de estas vasijas y en el cual podemos reconocer fácilmente ajuste escalar mediante la inspiración del perfil de los taburetes de nogal que Charles y Ray diseñan hacia 1960 [EP-43].

OBJET TROUVÉ

Charles y Ray eran grandes viajeros y entusiastas coleccionistas. Su estudio y su casa estuvieron siempre colmados de pequeños objetos de diseño anónimo recolectados a lo largo de cada uno de los días de su vida. Amantes del detalle y de la concentración de sabiduría y alma que albergan los objetos creados por hombres de todas las culturas, los Eames supieron encontrar en ellos una fuente de inspiración inagotable.

15 Colomina, Beatriz, *O. cit.*, p. 129, [TA].



[EP-37]



[EP-38 a 42]



[EP-43]

CHARLES Y RAY EAMES:

[EP-37] *House of Cards*, 1952.

[EP-38 A 42] Fotografías del archivo del estudio Eames.

En ambos casos puede apreciarse como la escala de observación es manipulada por la utilización de reveladores acercamientos, *zooms* y *encuadres* sobre modelos reales, pero también minuciosamente preparados. El proyecto visual y la fascinación por el detalle y la escala aparecen como constantes transversales a todo su trabajo.

[EP-43] Taburetes de madera de nogal maciza, diseñados por el equipo para *Herman Miller* en el año 1960, y que guardan evidentes relaciones con las instantáneas de vasijas metálicas tomadas en la India .

Su aproximación al mundo de los objetos era casi fetichista. Su casa fue creada como escenario y museo vivo del placer estético e ingenio inventivo presente en cada una de las piezas que atesoraban. “Disfrutamos de la colección como trofeos de caza de una crítica mirada”.¹⁶ Buena parte de los objetos eran de pequeñas dimensiones y podían incluso caber en la palma de la mano. Pequeños mundos “a escala” podían descubrirse a cada paso. Cada rincón de la casa se transformaba en un pequeño universo en el cual dialogaban democráticamente objetos de carácter y tamaño diverso. Porque el espíritu recolector de los Eames no generaba colecciones ordenadas y perfectas. Su interés radicaba precisamente en el detonante que suponía que ese inmenso universo de objetos dispares conviviera, generando con cada mirada un nuevo diálogo, una nueva posible interacción. Su proyecto del “Castillo de naipes” (*House of Cards*, 1952) y su lógica de juego es un intento explícito por compartir con todo el mundo su amor por los objetos y el sentido de sus colecciones: establecer conexiones. “En última instancia, todas las cosas establecen conexiones entre personas, ideas, objetos, etc.,... la calidad de las conexiones es la clave de la calidad en sí”.¹⁷ El mundo del niño que reinventa relaciones entre sus juguetes desde su rol de guionista todopoderoso está presente en el modo en que los Eames renuevan su dramaturgia, al reorganizar y recomponer cíclicamente sus objetos queridos en la escenografía de su casa.

MODELISMO

Su natural sensibilidad para la percepción de universos a escala condice con su amor por el modelismo y la miniatura. Basta pensar en alguno de sus filmes como *Tops*, dedicado precisamente al universo de los Trompos, o *Toccata for toys trains*, inspirada por el director Billy Wilder, que le regaló al matrimonio una preciosa locomotora en miniatura llamada “*Grand Duke*”. Ambos filmes, realizados en 1957, “fueron registrados desde la perspectiva extrema de un primerísimo plano, una técnica expresionista que permite a la audiencia percibir los juguetes desde la óptica de los ojos de un niño”. Ese mismo año, Charles también produce y monta una secuencia para *Spirit of St. Louis* de Wilder, en la cual aparecen imágenes de una de sus aficiones más queridas, el aeromodelismo.¹⁸

En un mundo análogo, como en el que Charles y Ray Eames desarrollaron toda su vida y actividad profesional, el modelo físico —la maqueta— tuvo un valor metodológico insustituible. Todas las ideas eran evaluadas a través de modelos a los que, como ya vimos, la pareja exigía una precisión extrema y una expresión hiperrealista, de modo de optimizar su rendimiento en el momento de su registro fotográfico.

Esta característica que algunos pueden entender solo como una condición técnica generacional en lo que atiene a los medios de representación disponibles en una circunstancia determinada, fue llevada más allá de sus límites gracias a la afinidad natural de los Eames con el modelismo en todas

16 Smithson, Alison y Peter, *Cambiando el arte de habitar: Piezas de Mies, Sueños de los Eames, Los Smithson*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p. 72.

17 Palabras de Charles Eames citadas en la solapa interior de la cubierta de Koenig; Gloria, *Charles & Ray Eames, 1907-1978, 1912-1988, pioneros de la modernidad a mediados del siglo XX*, Editorial Taschen, Köln, 2005, sin indicar fuente.

18 Neault, Michael, “The films of Charles & Ray Eames” 11 de noviembre de 2008, disponible [en línea] en <<http://snoreandguzzle.com/?p=149>>



[EP-44]



[EP-45a]



[EP-45b]



[EP-46]

[EP-44] La casa como salón de exhibición, de mobiliario, objetos de diseño y artesanías.

[EP-45a y b] Lucia Eames, hija del matrimonio de diseñadores en el estar de la casa de sus padres, rodeada de la colección de objetos de arte vernáculo, recolectados en sus numerosos viajes por el mundo. Foto Revista Metropolis, enero de 2005. Acercamiento a la mesa baja del rincón de estar, bajo el entrepiso.

[EP-46] Charles y Ray Eames: Fotografías de la serie *Shelfscapes* (Paisajes del estante).

sus variantes, desde la necesaria maqueta de estudio, pasando por el *hobby* de la construcción de modelos a escala, hasta la miniatura de colección.

SOMBRAS LARGAS

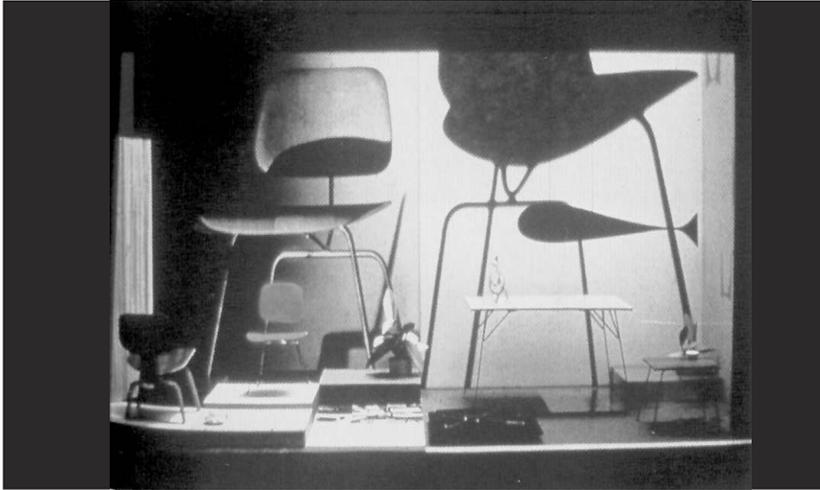
En 1950 la Tienda Carson Pirie Scott de Chicago realiza una exposición de vidrieras para la cual invita a cuatro destacados diseñadores modernos: Eero Saarinen, George Nelson, Edward Wormley y el equipo integrado por Charles y Ray Eames. Cada estudio debía exponer los últimos resultados de su trabajo por ese entonces. El proyecto construido es muy fiel a los croquis de estudio realizados por Ray. El tema gira en torno a la presentación de una pieza central: la silla DCM (*dining chair metal*) de estructura metálica y contrachapado moldeado diseñada en los años previos. La pieza aparece repetida cuatro veces. Como objeto es presentada en sus dos versiones: asiento y respaldo en madera a la vista y tapizados en cuero rojo ubicadas de espaldas y de frente al observador respectivamente. Como imagen fotográfica, también aparece duplicada en la ampliación blanco y negro que sirve de telón de fondo a la vidriera. En ella la silla, ubicada a la izquierda, es fotografiada e iluminada intensamente desde abajo arrojando sobre el sector derecho una gigantesca silueta negra [EP-47]. La DCM es apreciada así en sus características físicas, formales y materiales; en la sugerencia espacial del *zoom* fotográfico; y en la valencia icónica de su silueta, evocadora de las formas orgánico-geométricas de las esculturas de su amigo y contemporáneo Alexander Calder. Ya para la difusión de la exposición *New Furniture Design* que en 1946 organiza el MoMA de Nueva York, Herbert Matter había realizado tomas en las cuales junto a las sillas y mesas de los Eames aparecía un *stable* de Calder.

En 1947, el MOMA presentaba una exposición sobre su admirado Mies, que impactó fuertemente en la pareja. Eames estaba muy impresionado por la

interacción entre la perspectiva del ambiente y la de las fotografías a escala real y por los efectos del *zooming* y la superposición de escalas: un inmenso fotomural de un pequeño croquis en grafito, junto a una torre de sillas apiladas, sobre una maqueta, próximo a una foto al doble del tamaño natural, y así.¹⁹

Esta muestra puede considerarse como un antecedente de la propuesta para Carson Pirie & Scott, y como influencia directa del montaje de la exposición *Good Design* que realizan también en 1950 en el Merchandise Mart de Chicago, y en la cual grandes ampliaciones fotográficas de detalles de distintos objetos de diseño alternan en el espacio con los propios objetos configurando un caleidoscopio ambiental de escalas. De una forma mucho más directa, la idea de la silla interactuando con su propia (e inmensa) sombra es reminiscente de algunas imágenes promocionales de Thonet en la década de los treinta y que seguramente los Eames conocían bien. Ese era el concepto gráfico del catálogo de la empresa en 1933 con una silla de Josef Frank en tapa [EP-48] y la B32 de Marcel Breuer en la contratapa. En ambas composiciones gráficas una fuente luminosa, baja e intensa, alarga y deforma expresivamente la sombra de la silla, creando una nueva versión, una especie de áter ego con la cual dialogar.

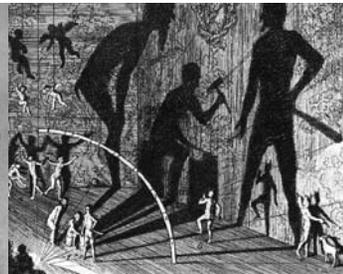
¹⁹ Colomina, Beatriz, *o. cit.*, p. 146, [TA].



[EP-47]



[EP-48]



[EP-49]



[EP-50]

[EP-47] Charles y Ray Eames: Vidriera del estudio Eames para la tienda *Carson Pirie y Scott*, Chicago, 1950. Pieza central, *Dining Chair Metal*. Integra una serie de cuatro diseñadores invitados por la firma, entre los cuales se encontraban también Eero Saarinen, Edward Wormley y George Nelson.

[EP-48] Thonet: cubierta del *Catálogo Thonet de 1933* con una silla diseñada por Josef Frank.

[EP-49] Samuel Van Hoogstraten: *El Baile de las Sombras*, 1675.

[EP-50] Rafael Lozano-Hemmer: *Body Movies*, instalación interactiva, 2001
<www.lozano-hemmer.com/>

Transportándonos en el tiempo, alentados tal vez por el inevitable ejercicio analógico del proyectista, nos viene a la mente el grabado de 1675 *El baile de las sombras* del pintor barroco holandés Samuel van Hoogstraten (1627-1678) [EP-49], en el cual un grupo de actores sobre un escenario “danzan” con la proyección de sus sombras, que se agigantan o achican a medida que se aproximan o alejan del telón de fondo. Este sencillo mecanismo sugiere una maravillosa máquina de manipulación escalar que nos permite experimentar la ilusión de muchos universos dimensionales conviviendo simultáneamente.²⁰

Inspirado en esta misma imagen, el artista contemporáneo Rafael Lozano-Hemmer (México 1967), toma la posta de esta propuesta expresiva y la revive a través de la instalación interactiva a gran escala de su *Body Movies* estrenada en Róterdam en 2001 [EP-50].

COMETAS

El entusiasmo de Charles y Ray por las cometas viene desde los comienzos de su práctica profesional en 1941²¹ y fue creciendo en paralelo a la frecuencia de sus viajes por Oriente, de donde proviene buena parte de su extensa colección. Según Tamar Zinguer, los diseñadores veían reflejados en las cualidades de la cometa algunos de sus principios de diseño más personales como la combinación de aspectos lúdicos y estéticos con la eficiencia funcional. Tal vez uno de los primeros “objetos” que refieren explícitamente a este paralelismo sea su propia vivienda. Al menos así quedó registrado en el título del artículo que sobre la misma publicó *Architectural Forum* en su número de septiembre de 1950: *Life in a chinese kite* [EP-55] (Vivir en una cometa china) y que describía la casa como “una arquitectura que haciendo un uso eficiente de materiales de construcción ligeros presenta una construcción divertida y colorida, al igual que una cometa”.²² La referencia formal más directa eran con las *Hargrave box-kite*, diseñada en 1893 y consistente en dos células prismáticas conectadas por varillas rectas [EP-52].

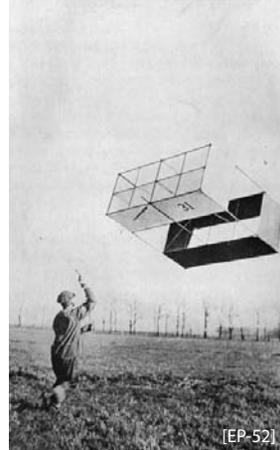
Del mismo modo, la casa se dividía en dos prismas, uno para la vivienda propiamente dicha y otro para el estudio. Del mismo modo, los contenedores prismáticos estaban definidos por componentes estandarizados y ligeros, que liberaban la mayor cantidad de espacio flexible en su interior. Del mismo modo, la piel exterior estaba conformada por membranas ligeras y coloridas que tenían la capacidad de cambiar el aspecto de la casa sin alterar su estructura y funcionamiento. De hecho, estaba previsto que los colores fuesen cambiando y Ray contaba que habían elegido la pintura más barata para poder así experimentar.²³

20 Samuel van Hoogstraten es autor también de algunas de las contadas cajas de mira, cabinas perspectiva u ópticas, que se conservan en el presente. Las cabinas perspectivas (Escuela de Delft, 2ª mitad del siglo XVII) son pequeñas cajas con sus caras interiores pintadas con una representación de una escena interior, construida con tal alarde geométrico del espacio, que vistas desde un lugar predeterminado, producían un efecto ilusionista de absoluta realidad y profundidad espacial.

21 Zinger, Tamar, “Toy” en *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture, from Cockpit to Playboy*, Princeton Architectural Press, 2004, p. 147.

22 *Ibid.* p. 148, [TA].

23 Colomina, Beatriz, *O. cit.*, p. 132, [TA].



[EP-55]

[EP-56]

CHARLES Y RAY EAMES

[EP-51] La pareja y amor por el coleccionismo. En lo alto, una pieza de su colección de cometas suspendida en el porche de su casa Pacific Palisades, 1950. Foto Peter Stackpole para revista *Life*.

[EP-53] Una cometa utilizada como decoración del *showroom* de Herman Miller en Los Ángeles, 1949.

[EP-55] *Life in a Chinese Kite*, *standard industrial products assembled in a spacious wonderland*, ilustración realizada Charles Eames y publicada en *Architectural Forum* en 1950, acompañando un artículo sobre el diseño de su casa *Vida dentro de una cometa china productos industriales estandarizados ensamblados en un espacioso país de las maravillas*.

[EP-52] *Big Weather Box-Kite*, 1915.

[EP-56] Ferdinand León Delagrange: *Aeroplano Delagrange*, 1908, postal.

Tanto en la cometa como en la casa la estructura es precisa pero funcional y tiende a pasar inadvertida bajo una epidermis personalizable. “Después de 13 años de vivir en una casa de perfiles metálicos a la vista, Ray Eames decía: la estructura hace mucho que dejó de existir. No soy consciente de ella.”²⁴ El otro aspecto vinculado al proyecto y compartido por la lógica de diseño de las cometas es la idea de una estructura integrada por elementos estandarizados y componibles. Pero en realidad esta característica es heredada por Charles Eames de su paso por los estudios Metro Goldwyn Meyer, donde se vio enfrentado con frecuencia al desafío de armar un nuevo *set* a partir del reaprovechamiento de un número limitado de elementos existentes y en un lapso de tiempo ridículamente breve. La idea del diseño como la recomposición de un *kit* limitado de elementos se transformó en una constante metodológica de su proceso de proyecto. Una de las cualidades unánimemente reconocidas en el proyecto de su vivienda es precisamente la capacidad de Charles y Ray para generar una arquitectura que, habiendo sido generada a partir de componentes industriales estandarizados elegidos por catálogo, presenta un carácter y una expresión netamente personales que anticipan el sentimiento de toda una generación de arquitectos y diseñadores. El carácter de recomposición de una serie limitada de elementos es tan cierto que, tal y como consta en la bibliografía más difundida, el mismo conjunto de componentes fue utilizado para dos versiones consecutivas de su vivienda. La primera, una casa-puente inspirada en un viejo proyecto de Mies fue desechada cuando ya los componentes habían sido entregados en obra. En ese momento se desencadenó un segundo proceso de proyecto mediante el cual las mismas piezas fueron ensambladas de una nueva forma, como si de un gigantesco mecano se tratase, para dar lugar a la segunda y definitiva versión, conocida por todos. La casa es una cometa, la casa es un mecano, la casa es un juguete.

THE TOY

Bautizado con un nombre tan atractivo como genérico, “el juguete”, producido por Charles y Ray Eames en 1951 consistía, al igual que su vivienda, en una serie de componentes combinables para experimentar con la forma y el espacio. El *set* estaba conformado por varillas de madera y sección circular, láminas triangulares y cuadradas de 76 cm de lado (3 pulgadas), colores intensos y brillantes, fabricadas en una nueva cartulina plastificada que las hacía resistentes al agua [EP-57]. Un sistema de perforaciones permitía atar los distintos componentes con trozos de alambre flexible (que en realidad eran limpiadores de pipa). Su lógica intrínseca lo destaca claramente de los demás juegos para armar de la época.

A diferencia de otros, no refiere a ningún entorno construido específico, no está destinado a conformar un rancho del lejano oeste, ni una ciudad, ni una maquinaria industrial, ni una casa de muñecas. Dadas las generosas dimensiones de sus componentes, evita las visiones externas de los clásicos mundos en miniatura, e involucra espacialmente al niño. Pero tampoco construye en una escala específica. En los tradicionales juegos para armar, el niño opera con la autoridad que le da su tamaño, controlando el mundo en miniatura. En *The Toy* la autoridad emana de su imaginación, de su capacidad de construir el mundo que lo rodea. El niño se incluye o excluye a voluntad, interpreta la escala pero sabiéndose además con la posibilidad de modificarla.

²⁴ Mc Coy, Esther, *Case Study Houses 1945-1962*, Hennessey & Ingalls, Los Ángeles, 1977 citada por Colomina, Beatriz en *O. cit.*, p. 133, [TA].



[EP-57]



[EP-58]



[EP-61]



[EP-59]



[EP-60]

CHARLES Y RAY EAMES, *The Toy*, 1951.

[EP-57, 58] Charles y Ray Eames con su "Juguete".

Componentes del kit: figuras de cartulina plastificada, varillas de madera y uniones versátiles de alambre flexible. Foto Allan Grant para la revista *Life*, 1951.

Detalle del Packaging que sobre uno de sus lados reza: "Grande-Colorido-Fácil de Armar-Para Crear Un Ligerero, Brillante, Universo Ampliable lo Suficientemente Grande Para Jugar Dentro y Alrededor".

[EP-59,60] *The Toy* y los niños.

Fotos Allan Grant para la revista *Life*, 1951.

[EP-61] Ray y Charles en su estudio de Pacific Palisades experimentando con un *kit* de formas ensamblables que dará lugar a la edición de *The Toy* al año siguiente.

Foto Peter Stackpole, 1950.

Los Eames reformulan nuevamente las cualidades de las cometas y gracias a la libertad que proporciona el juego, dan un paso adelante proyectando un sistema espacial y expresivo casi tan abierto como la propia imaginación. La abstracción geométrica y expresiva, la agregación infinita y las infinitas posibilidades de combinación de componentes transforman a “el juguete” en una fuente inagotable de interpretación y manipulación espacial, escalar, funcional, afectiva [EP-59, 60].

Según reza en el propio embalaje *The Toy* es un juguete “Grande-Colorido-Fácil de Armar-Para Crear Un Ligerero, Brillante, Universo Ampliable lo Suficientemente Grande Para Jugar Dentro y Alrededor” [EP-58].

CABINET

Paralelamente al diseño de “el juguete” y en continuidad con el proceso de proyecto y construcción de su vivienda, Charles y Ray diseñan en 1950 un sistema de contenedores de uso doméstico o de oficina para Herman Miller: las *Eames Storage Units (ESU)*.

En ellos vuelven a reconocerse algunos de los principios esenciales de diseño utilizados en el proyecto de su casa. La modulación estricta, el montaje a partir de elementos estandarizados, la utilización de una estructura metálica de gran ligereza visual, el cerramiento con paneles de materialidad y expresión cambiante, incluso a partir del gusto personal del usuario. Podríamos seguir con la lista (módulos libres, módulos compartimentados, cruces de rigidización), ya que en realidad los armarios y aparadores *ESU* pueden entenderse como una versión a escala reducida de su propia vivienda. O quizás esta como una versión fuera de escala de los contenedores.

Resulta interesante analizar la imagen promocional que la empresa Herman Miller realizaba para el lanzamiento de la línea ya que esta vez será el proyecto publicitario el que hábilmente manipule la percepción de escala. La serie completa de armarios aparece organizada regularmente como en una grilla urbana de “manzanas”. La toma aérea aproxima la deformación de la fotografía a la de una perspectiva paralela (cuyo punto de vista se supone en el infinito) y consecuentemente la escala de los aparadores es relativizada. Bien podría tratarse de obras de arquitectura. Solo la presencia de alguna silla o un maceta con plantas sobre los márgenes de la foto recupera la referencia dimensional [EP-62].

Ya Renato De Fusco advertía sobre el origen arquitectónico de los muebles destinados a guardar objetos.²⁵ Existe un término, *Cabinet*, que tanto en lengua inglesa como francesa puede aplicarse tanto a la arquitectura como al mobiliario. Según algunas de las acepciones que el diccionario nos devuelve, un *Cabinet* es: a) un aparador con puertas y estantes para guardar y exhibir pequeños objetos de valor o interés; b) una colección de especímenes, especialmente de interés numismático o biológico; c) una habitación con control de humedad y temperatura usada para incubar muestras biológicas; d) un pequeño ambiente de exposición en un museo.

Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que la vivienda de los Eames es en cierta medida un ambiente de exposición, un pequeño museo con cualidades arquitectónicas controladas para optimizar la exhibición de una colección de “especímenes”. A su vez, tanto la casa de la pareja como los armarios *ESU* son contenedores y están destinados a “guardar y exhibir objetos de valor o interés”.

25 De Fusco, Renato, *Storia del arredamento*, UTET, Turín, 1997.



[EP-62]



[EP-63]



[EP-64]

CHARLES Y RAY EAMES

[EP-62] Ecos escalares, el contenedor doméstico y el contenedor de objetos:

[EP-63] *ESU, Eames Storage Units*, 1951-1952.
Sistema de contenedores para la oficina y el hogar.
Publicidad gráfica de la empresa Herman Miller.

[EP-64] *CSH n°8*, Pacific Palisades, 1948.

Como vemos, la identificación es tal que incluso ambos proyectos encajan cómodamente bajo el mismo término. Es oportuno entonces recordar algunas palabras de Charles Eames que (no sin ironía) afirmaba en alguna ocasión que “los arquitectos diseñan mobiliario, para poder proyectar una obra de arquitectura que pueda sostenerse en la mano”.²⁶

NIÑOS

Charles y Ray demostraron a lo largo de su trabajo como diseñadores una capacidad tan natural como entrenada para identificar, reconocer, y utilizar como mecanismo proyectual la convivencia de estratos escalares diferentes dentro de una misma realidad. Esta cualidad tiene mucho que ver con una actitud lúdica de preservación consciente del desprejuicio de la mirada infantil.

El niño, incluso, ve las cosas desde ángulos y perspectivas que ya de adultos se hacen imposibles... Hoy vemos la mesa desde arriba pero cuando eras chico la veías desde abajo y ahí había todo un espacio, todo un espacio plástico.²⁷

Según Huizinga, el juego es una categoría primordial de la vida, voluntaria, nunca impuesta por necesidad, deber u obligación, y por lo tanto libre. Las nociones de diversión y seriedad están entrelazadas y en fluctuación continua: el juego se alterna con la seriedad y la seriedad con la diversión.²⁸

El juego para los Eames era, sin duda alguna, algo muy serio. Sus serias preocupaciones disciplinares estaban teñidas siempre de enseñanzas derivadas del juego y la experimentación libre. Haber intentado al menos mirar a través de los ojos del niño les brindó la posibilidad de experimentar, momentáneamente, la omnipotencia del sueño infantil. “En la arquitectura de los Eames todo es un juguete, y todos somos niños.”²⁹

UNA PELÍCULA QUE TRATA SOBRE EL TAMAÑO RELATIVO DE LOS OBJETOS EN EL UNIVERSO Y EL EFECTO DE AÑADIR OTRO CERO³⁰

Este es el subtítulo del mercedamente reconocido filme *Powers of Ten* que los Eames realizan para la IBM y que pacientemente vienen depurando desde el estreno de su primera versión en 1968. Su antecedente directo es el libro para niños del maestro holandés Kees Boeke: *Punto de Vista Cósmico, El Universo en 40 Saltos* de 1957, conceptualmente consonante con el filme de los Eames y, a través de él, con su posterior versión en formato impreso.³¹

26 Colomina, Beatriz, *O. cit.* [TA].

27 Iturria Ignacio, “Textos de Ignacio Iturria” (Diálogo con Martín Castillo, con motivo de la muestra “Presente y memoria de un taller” Punta del Este, Uruguay 1995), *La soledad del juego*, Catálogo exposición homónima en el Palacio de los Condes de Gabis, Granada, 25 noviembre 1999-9 de enero de 2000, Ediciones Cimal Arte Internacional, Valencia, 1999, p. 74.

28 Huizinga, Johan, *Homo ludens*, 1938, citado en: Zinder, Tamar, “Toy”, *O. cit.*, p. 161.

29 Colomina, Beatriz, *O. cit.*, p. 139, [TA].

30 Traducción del título original del filme *Powers of ten, a Filme Dealing with the Relative Size of Things in the Universe and the Effect of Adding Another Zero*.

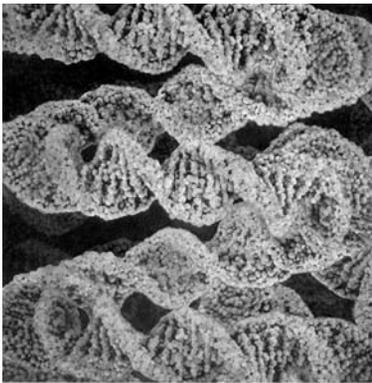
31 Boeke, Kees, *Cosmic View, The Universe in Forty Jumps*, John Day Company, Incorporated, 1957.



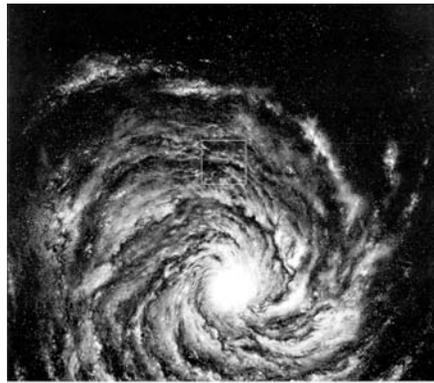
[EP-65]



[EP-66]



[EP-67]



[EP-68]

CHARLES Y RAY EAMES

Potencias de diez, una película que trata sobre el tamaño relativo de los objetos en el universo y el efecto de añadir otro cero, 1977.

[EP-65] Instantánea de la filmación: Charles Eames en lo alto y Ray en tierra, estudiando las tomas del hombre durmiendo sobre la manta de picnic, para la primera versión de prueba de 1968.

[EP-66] Momentos previos luego de abandonar el encuadre a 1 metro.

[EP-67] Encuadre a 10 nanómetros.

[EP-68] Encuadre a 100.000 años luz.

La versión definitiva del corto (1977) da inicio con la imagen desenfocada y en primer plano de una mesa tendida, acompañada con una música de fondo de aire circense y ligero. Rápidamente nos ubicamos dentro de una escena reposada en la que una pareja sentada en la hierba disfruta de un picnic al aire libre. Casi inmediatamente la cámara que registraba la acción desde el interior subjetivo de la escena, se gira con precisión y se aleja en un picado vertical hasta realizar una toma aérea completa de la pareja sobre el mantel en el césped [EP-65]. La voz en *off* nos informa que “es el comienzo de una tarde tranquila en algún lugar a orillas del lago en la ciudad de Chicago”. Inmediatamente la cámara desciende verticalmente y se ubica a 1 metro del suelo enmarcando un área cuadrada de 1 metro de lado. Estamos en la posición de partida. A partir de ahora y siguiendo una trayectoria rectilínea, cada 10 segundos estaremos observando la escena desde una distancia 10 veces mayor (potencias de 10). Nuestro campo visual será entonces también diez veces más amplio. Al llegar a la potencia número 24 el relator nos informa:

nos encontramos a 100 millones de años luz. Estamos próximos al límite de lo visualizable. Esta solitaria escena, las galaxias como polvo, nos indica la apariencia de la mayor parte del espacio. Este vacío es normal. La riqueza de nuestro propio vecindario es la excepción.³²

Da comienzo entonces un viaje de regreso acelerado. Dejamos atrás una potencia de diez cada dos segundos y la caída vertical en picada nos devuelve rápidamente a la escena inicial a un metro del suelo (10 a la 0). Disminuimos nuevamente la velocidad. A partir de ahora iremos reduciendo nuestra distancia al objeto 10 veces cada 10 segundos. Ingresando por la piel de la mano de nuestro protagonista descenderemos ahora hasta la más ínfima de las escalas hasta ahora observadas (10 a la -16). Este vertiginoso viaje por 40 potencias de 10 se realiza en escaso 8 minutos. 480 segundos de ascenso + 48 segundos de caída libre + 200 segundos de descenso final = 448 segundos que, divididos por 60, nos da un total de 7 minutos con 47 segundos de genuino asombro y admiración. La fugaz aventura que nos propone *Potencias de 10* es un prodigio didáctico de síntesis narrativa y un modelo visual tan intenso como eficiente. Entre los dominios de la cosmología y la física de partículas, con un *tempo* preciso que deja apenas el respiro necesario para no perder el nivel de sorpresa, atravesamos 40 potencias de 10. De estas 40 solo 12 transcurren en las proximidades de la escala humana y de estas 12, tan solo un par son experimentadas por el Dr. Lemuel Gulliver, “el más famoso de los viajeros que hayan recorrido las potencias de diez”.³³ El resto es producto de la “revolucionaria senda que la ciencia ha tomado para penetrar en dominios sensoriales situados más allá de la percepción biológica directa”.³⁴ Es inquietante intuir siquiera cuanto pueden llegar a parecerse los dos límites extremos del conocimiento contemporáneo. Si bien el círculo está lejos de cerrarse, “hay indicios de que los dos extremos de la procesión se informan uno al otro: en sus estadios iniciales el universo pudo haber contenido únicamente el tipo de materia que hoy solo nos es dado observar en formas transitorias en los laboratorios de física subatómica.”³⁵

32 Parlamento de la voz en *off* del filme *Powers of ten*, 1977 al llegar a la potencia 24, [TA]

33 Morrison, Philip & Phylis; Eames, Charles & Ray, *Potencias de diez, sobre el tamaño relativo de los objetos en el universo*, Prensa Científica, Barcelona, 1984, p. 5.

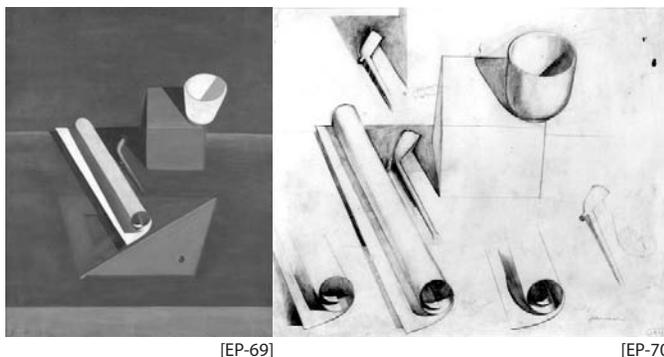
34 *Ibid.* p. 1.

35 *Ibid.* p. 4.

Para Charles, Ray y su equipo, *Powers of ten* insumió un arco de casi quince años de labor desde el primer corto hasta la edición del libro en 1982. Luego de una extensa y sobre todo fructífera carrera en el diseño en todas las áreas y con todos los matices imaginables, luego de haberse convertido en vida en referencia obligada del diseño moderno en la segunda mitad del siglo XX, los Eames cierran con este proyecto un ciclo. La escala, esta vez como protagonista indiscutible, signa el último gran desafío concretado por Charles antes de fallecer en 1978, instándonos a reinterpretar su producción y pensamiento bajo su esclarecedora luz.

OBJETS:
LE CORBUSIER

OBJETS



CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET:

Le Bol blanc, 1919. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm

Bol, pipes, et papiers enroulés, 1919. Lápiz sobre papel, 44,5 x 54,6 cm, Colección MoMA, Nueva York.

TENDER LA MESA

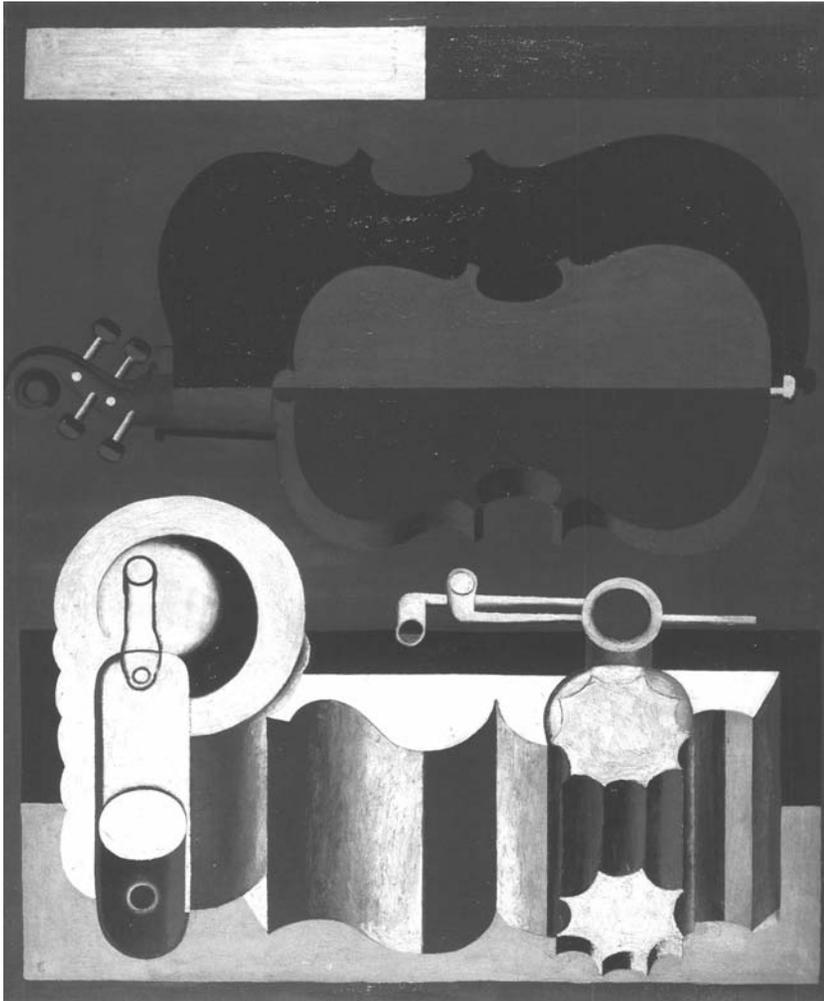
Le Corbusier estuvo siempre atento e interesado en descubrir nuevos vínculos entre los distintos elementos que la realidad ponía delante de sus ojos. Y para ello cualquier terreno o circunstancia le resultó propicia, ya que la fertilidad del proceso radicaba en su capacidad para establecer relaciones, para reconocer hilachas proyectuales en la realidad más cotidiana y vulgar o la más excepcional y erudita.

Fue, además, un ávido recolector de objetos e ideas. Objetos de pura sugerencia encontrados a orillas del mar: maderas y piedras erosionadas por el agua, caracoles y conchas marinas, huesos y fósiles [EP-72], bautizados como *objets à réaction poétique*. Objetos conformados por el tiempo y el azar, dibujados con paciencia y curiosidad, esperando su incierta suerte, hasta que el maestro vea reflejado en ellos sus propias inquietudes. “Un caparazón de cangrejo, recogido en Long Island, cerca de Nueva York, está sobre la mesa de dibujo. Se convertirá en el techo de la Capilla”.³⁶

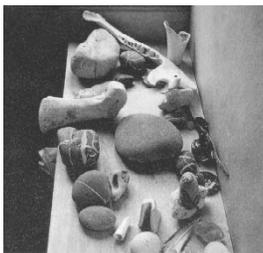
Objets type, objetos-idea que condensaban en su forma y su significado, conceptos y obsesiones propias o colectivas, intemporales o contemporáneas, y tan dispares como una guitarra de origen cubista, botellas y recipientes, cuernos de vaca, la figura femenina, el acanalado regular del fuste de una columna o la mano abierta.

Detalles, circunstancias y situaciones que provocaban su interés a lo largo de sus viajes por el mundo; todos cuidadosamente registrados con minuciosos dibujos y anotaciones en sus *Carnets* o en donde la ocasión lo permitiera.

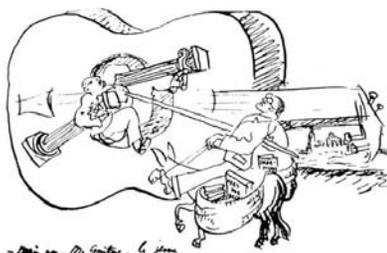
³⁶ Le Corbusier, *Textos y Dibujos para Ronchamp*, (1ª edición, 1965) edición en español, Coopi, Ginebra, 1989.



[EP-71]



[EP-72]



- Don't see, Mr. Guitier, the piano
 me indique la route l'escalier, pour- il
 d'observer à travers la vitre "cubiste" !

[EP-73]

[EP-71] Charles-Édouard Jeanneret: *Nature morte au violon*, 1920. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm

[EP-72] Le Corbusier: Piedras, huesos y objetos erosionados por el mar, dispuestos sobre la mesa de trabajo del pequeño galponcito-taller construido a metros de su Cabanon, en Roquebrune.

[EP-73] Le Corbusier: Dibujo realizado por el maestro en el libro de firmas de la residencia de estudiantes, Madrid, 1928. La escala de observación transforma su pintura cubista en un espacio habitado.

Como sabemos, Le Corbusier desarrolló desde un inicio su actividad artística y su profesión como arquitecto en paralelo. Aunque finalmente su legado universalmente reconocido quedó fundamentalmente ligado a la arquitectura, no es menos valioso el aporte de su trayectoria artística. El maestro reconoce los fuertes vínculos que han tenido ambas disciplinas en su desarrollo profesional y al respecto dice lo siguiente:

desde 1918 no he parado de pintar diariamente, aferrándome a los secretos de la forma en cualquier lugar donde los encuentre y desarrollando mi espíritu de invención del mismo modo que un acróbata ejercita sus músculos y cultiva sus destrezas. Creo que si la gente ve algo en mi obra como arquitecto, las virtudes esenciales deben agradecerse a esta lucha secreta.³⁷

Quizás no sea casual que precisamente para su actividad artística haya optado por utilizar su verdadero nombre.

La insistencia con la que Charles Edouard Jeanneret abordó bodegones compuestos por objetos comunes, aunque dotados de una gran estabilidad formal —botellas, guitarras, platos o pipas—, manifiesta el interés por explorar las “relaciones de posición” como vía para generar un objeto nuevo: tal acento en la forma del resultado, en la manifestación de su estructura, determina la convencionalidad asumida de los elementos que utiliza [EP-71].³⁸

En relación con este tema, Ozenfant nos dice: “las formas objeto que nosotros elegimos eran conocidas en el mundo entero, y esta universalidad misma excluía todo interés excesivo por el sujeto. Así toda la atención quedaba libre de concentrarse en el juego de formas y colores”.³⁹

Los objetos son meros instrumentos plásticos operativos a la experimentación con la forma, una forma de la que acentúa, como advierte Helio Piñón, “su dimensión constructiva, su condición de sistema de relaciones entre elementos, capaz de construir universos estructurados de naturaleza distinta a la de las unidades que los componen”.⁴⁰

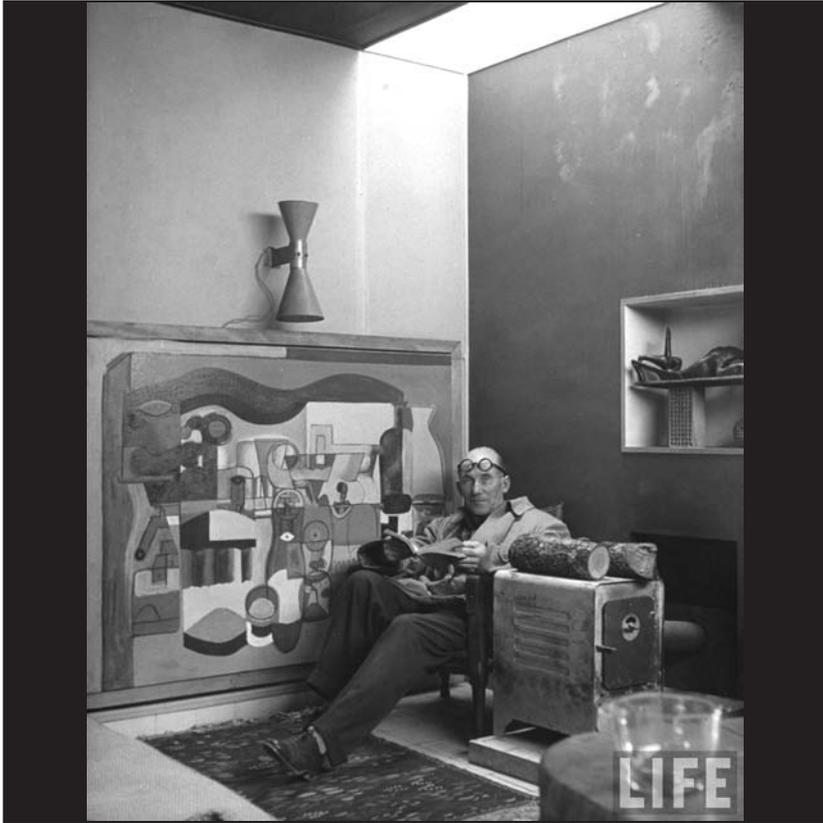
... observad un día, no en uno de esos restaurantes de lujo, en los cuales la intervención arbitraria de los camareros y de los “sommeliers” destruye mi poema, observad en una pequeña taberna popular, dos o tres comensales que han acabado de tomar su café y están charlando. La mesa todavía está llena de vasos, botellas, platos, la aceitera, la sal, la pimienta, la servilleta y el servilletero, etc. Ved el orden fatal que pone todos estos objetos en relación los unos con los otros; todos han servido; han sido cogidos con la mano de uno o de otro de los comensales,

37 Le Corbusier, “1918”, *Le Corbusier lui-même*, Editorial Jean Petit, Ginebra, 1970 citado en Le Corbusier, *Le Corbusier Le Grand*, Phaidon, Londres, 2008, p. 99, [TA].

38 Piñón, Helio, “Forma”, en “LC de la A a la Z”, *Minerva* 02, 2006, IV época, Círculo de Bellas Artes de Madrid, disponible [en línea] en <<http://www.circulobellasartes.com/>>

39 Ozenfant, A., *Mémoires, 1886-1962*, Seghers, París, 1968, citado en Sancho Osinaga, Juan Carlos, *El sentido cubista de Le Corbusier*, Ediciones Munilla-lería, Madrid, 2000, p. 68.

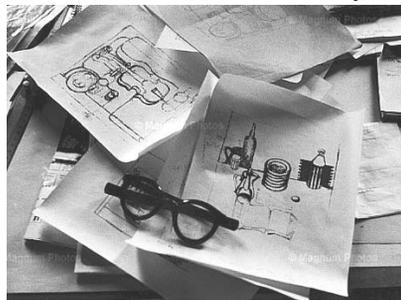
40 Piñón, Helio, *Loc.Cit.*



[EP-75]



[EP-76]



[EP-74]

CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET - LE CORBUSIER:

[EP-75] Le Corbusier en un ángulo de estar del apartamento en la Rue Nungesser-et-Coli, París.
Foto Nina Leen, 1946, para la revista *Life*.

[EP-76] El mismo espacio en la actualidad con el cuadro *Le Bol Blanc* y a los lados dos nichos donde componer recuerdos y objetos.

[EP-74] René Burri: La presencia del maestro en el signo inconfundible de sus anteojos sobre una serie de bocetos de naturalezas muertas puristas.

las distancias que los separan son la medida de la vida. Es una composición matemáticamente arreglada; no hay ningún falso lugar, ni un hiatus, ni un engaño. Si un cineasta no alucinado por Hollywood se encontrase ahí, filmando esta naturaleza muerta en "primer plano", tendríamos un testimonio de pura armonía.⁴¹

Ahora podemos comprender mejor la identificación de roles del maestro como Jeanneret y como Le Corbusier. Es el mismo ojo, pero más importante aun, es la misma mirada la que escudriña la realidad de la mesa tendida. Gracias a este desprejuicio y a esta capacidad infinita de relacionar universos, Le Corbusier logra desarrollar un texto de una sugerencia arquitectónica tan fuerte, sin hablar explícitamente de arquitectura.

Al igual que en el cubismo y a diferencia de la pintura abstracta, los objetos puristas son susceptibles de un grado de abstracción importante sin dejar por ello de ser reconocibles. Conservan una identidad que los liga todavía con el universo doméstico, pero se ubican en un terreno de transición vinculado con su identidad visual y con su función de *objet-type* capaz de representar una idea, un concepto más allá de su realidad más inmediata. Abstracción, universalidad, experimentación espacial en dos y tres dimensiones, orden. Es precisamente a partir de estas condiciones que el ejercicio analógico se vuelve plausible y la escala manipulable. Pero no de un modo más o menos directo como encontramos en otros autores. No hay aquí verdaderas naturalezas muertas agigantadas como en las versiones arquitectónicas de Morandi llevadas adelante por Frank O. Gehry. Ni cafeteras surrealistas habitables como las de Aldo Rossi. En el caso de Le Corbusier-Jeanneret será la sinergia propia de los métodos de observación, análisis y representación de la realidad la responsable de transferir cualidades y relaciones de una escala a otra, enlazando las lógicas del arte y la arquitectura como dos mitades de una misma entidad.

Tres universos entrecruzan e intercambian sus cualidades a partir de métodos de trabajo complementarios para dar cuerpo a una misma experimentación formal. En primer lugar tenemos el mundo real, el de los objetos cotidianos sobre la mesa, sugiriendo historias, articulaciones espaciales, órdenes geométricos y jerarquías:

... entre el sembradito de pocillos de café, vasos de agua, alguna taza de té o mate y servilletitas de papel arrugadas, el generoso vaso de whisky con hielo parecía un paquebote entrando a puerto rodeado de remolques diminutos y oscuros.⁴²

En segundo término, tenemos la representación purista del espacio de los objetos en la bidimensionalidad del cuadro, que en el caso de Jeanneret no es para nada inocente y está cargada de búsquedas compositivas que indagan en terrenos propios y ajenos a los esperables en una

41 Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo con un prólogo americano, un corolario brasileño, seguido de una temperatura parisiense y de una atmósfera moscovita*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1978. (edición original de 1930).

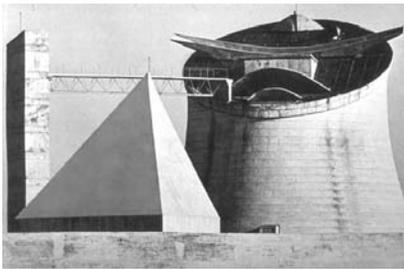
42 Fontanarrosa, Roberto, "El Ocho era Moacyr", cuento publicado en el libro *Nada del Otro Mundo y otros cuentos*, ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987.



[EP-78]



[EP-79]



[EP-80]



[EP-77]

LE CORBUSIER: Unidad de Habitación de Marsella,

[EP-78] El maestro trabajando en el modelo de encastre de las tipologías cruzadas de la Unité.
Foto Nina Leen, 1946, para revista *Life*.

[EP-79] La Unidad de habitación proa al mar.
Fotomontaje M. Calabuig.

[EP-80] Le Corbusier: *Zoom* sobre el conjunto escultórico -naturaleza muerta dentro de naturaleza muerta- de los volúmenes que asoman sobre el edificio del Parlamento de Chandigarh.

[EP-77] Modelo a escala del espacio de la cubierta, en la ventana del estudio de Le Corbusier en París.

“naturaleza muerta”. Y por último el espacio de la arquitectura, signado también en buena medida por las relaciones de posición entre “objetos”, que tamizan, interpretan y reformulan en clave propia la experiencia de los otros dos universos.

NATURALEZA MUERTA, ARQUITECTURA VIVA

Los elementos de la naturaleza muerta pertenecen a esa clase de objetos íntimos, domésticos y burgueses cuyo significado se deriva, antes que nada, de su dependencia de las acciones e intenciones humanas.⁴³

Alan Colquhoun agrega que además estos objetos no tienen una relación espacial fija que los conecte (contrariamente por ejemplo, a los componentes de una máquina o los protagonistas de una escena alegórica); pueden ser colocados a voluntad y, en consecuencia, representan la noción misma de libertad del artista.⁴⁴ Sin embargo y a pesar de ella, se da con mucha frecuencia que los objetos comparten un mismo plano de apoyo: la mesa, literal o figuradamente. Suele suceder además que el grupo equilibra similitudes y diferencias entre sus distintos componentes, permitiendo asociaciones de agrupamiento superpuestas y solapadas.

Sobre la cubierta de un bloque de viviendas o posados sobre un edificio-plataforma, a lo largo de una calle parisina o poblando un recinto, los objetos “corbusianos” se agrupan delatando el esmero con el cual el maestro aborda y aprovecha la libertad del artista para organizar su “arquitectura viva”.

Nichos

Una foto de cuando Le Corbusier aun habitaba en su apartamento de la Calle Rue Nungesser-et-Coli en París, nos muestra el rincón junto a la escalera que sube a la terraza. El espacio está contenido por tres de sus caras y abierto hacia la amplia circulación que une los dos núcleos principales de la casa; el *Atelier* y la *Salle*. En la pared del fondo y bajo una luminaria metálica bicónica cuelga hoy el cuadro *Le Bol blanc* de 1919 [EP-76], una de sus primeras naturalezas muertas, compuesta por un cubo sobre el que apoya el *Bol blanc*, una pipa, un rollo de papel y dos encuadras de madera sobre el plano de una mesa. Todo el conjunto es representado bajo la óptica abstracta de la perspectiva paralela. Un poco hacia la izquierda y con el borde inferior a la altura del superior de *Le Bol*, cuelga una caja-nicho de madera de frente cuadrado con un estante intermedio parcial en la cual se disponen un par de vasijas cerámicas, una fotografía, un pequeño modelo de la *Voiture maximum* y tres figurillas miniaturas. Sobre la pared roja de la derecha (bañada desde lo alta por la luz de un pequeño lucernario rectangular en el vértice del triedro), un nicho de similares dimensiones, esta vez embutido en el muro, alberga otros tantos objetos. Los tres marcos contienen composiciones de objetos seleccionados con cuidado y cariño. Las tres cajas tensionan la neutralidad de sus márgenes cuadrados (o casi) a partir de la introducción de esos objetos en su interior. El espacio interno se califica a partir de esta acción.

⁴³ Meyer Shapiro, “The apples of Cézanne” en Shapiro, *Modern Art, 19th and 20th Centuries*, Nueva York, Georges Brazillier, 1978, citado en Colquhoun, Alan, “La significación en Le Corbusier”, A&V nº9, 1987, p. 74.

⁴⁴ Colquhoun, Alan, *Loc.Cit.*



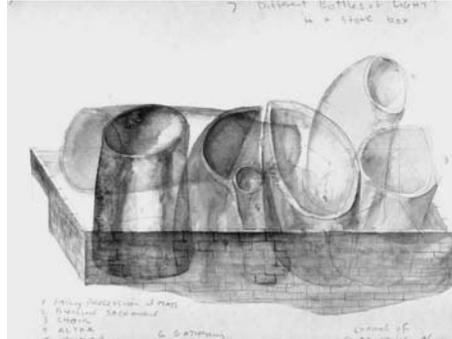
[EP-81]



[EP-82]



[EP-83]



[EP-84]



[EP-85]

LE CORBUSIER, Convento Santa Maria de La Tourette, 1953-1961:

[EP-81] Las tensiones espaciales en la composición de los objetos que pueblan el patio.

[EP-82] Los tres lucernarios que iluminan la Cripta.

[EP-85] Serie de "cañones de luz" del baptisterio de la Iglesia de la Tourette. Siete como en la acuarela de Steven Holl.

[EP-83] *La casa es una caja, lo bueno está dentro*, dibujo de Le Corbusier.

[EP-84] Steven Holl: Acuarela de estudio para la Capilla de San Ignacio en Seattle titulada "*7 Different bottles of light in a stone box*" (7 diferentes botellas de luz en una caja de piedra). <www.stevenholl.com/>

La lógica implícita en el manejo formal y espacial de estas “cajas” se reproduce en muchas de las obras de arquitecturas del maestro, en particular en las viviendas.

Cubiertas

La Unidad de habitación de Marsella ha recibido muchas interpretaciones objetuales, algunas de ellas alentadas por el propio Le Corbusier. Ha sido vista como un gran *Paquebot* surcando un verde mar y con una cubierta que concentra la actividad pública colectiva y desde la cual disfrutar del crucero.

En otras oportunidades se la ha asociado a un gigantesco organizador de botellas de vino en una bodega, imagen fácil de asimilar si observamos al maestro ensayando la asociación y el encastre de unidades-“botella” en la estructura reticular de la maqueta de estudio [EP-78].

Existe también una fotografía de época en la cual vemos una gran maqueta de estudio de la cubierta apoyada a la altura del antepecho de la ventana del estudio de Le Corbusier [EP-77]. Intensamente luminada desde el exterior no podemos evitar imaginar a la Unidad de habitación como una gigantesca pieza de mobiliario. Un aparador horizontal apoyado en robustas patas que, sobre su plano de apoyo superior, recibe una colección de objetos queridos: un par de botellas singulares, algunos estuches, un libro abierto, algunos cantos rodados encontrados seguramente a orillas del mar, etc.

Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón son formas bellas, las más bellas.⁴⁵

El Parlamento de Chandigarh interpretado como naturaleza muerta entra en otra categoría. Las composiciones de volúmenes de tenor fundamentalmente geométrico, evocadores del interés de Le Corbusier por los sólidos platónicos y propios de la lógica de algunos modelos de copia del natural en la cual conviven pirámides, conos, íntegros o truncados, cilindros, prismas, volúmenes reglados, etcétera.

En la cubierta del edificio de la Asamblea, una cáscara hiperbólica, una pirámide de eje oblicuo y un esbelto prisma definen el conflicto principal y crecen desde adentro de la plataforma prismática para emerger en búsqueda de la luz. Sobre el plano que secciona y cierra el volumen hiperbólico surge un nuevo grupo de formas casi como un afloramiento fractal que extiende la lógica compositiva de la cubierta modificando su escala [EP-80].

Casilleros

En el Convento de La Tourette, el patio es de alguna manera también una gran naturaleza muerta en la cual algunos prismas, un cubo, una pirámide, una rampa y algunos volúmenes menores disputan su protagonismo en la definición de sus “relaciones de posición” [EP-81].

Modificando la escala de observación, la historia vuelve a repetirse, esta vez con los lucernarios del

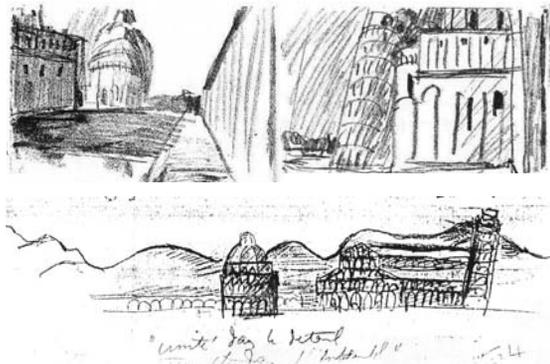
⁴⁵ Le Corbusier, *Hacia una Arquitectura*, 1923.



[EP-87]



[EP-88]



[EP-89]

LE CORBUSIER, *Capilla Notre Dame du Haut*, Ronchamp:

[EP-87] La gran gárgola y el estanque, 1955.

Foto René Burri, publicada en un número de *L'Art Sacre* dedicado a la Capilla de Ronchamp

[EP-88] Acercamiento a la composición de volúmenes geométricos del estanque.

[EP-89] Le Corbusier: Croquis del *Campo dei Miracoli* y el Conjunto monumental de la Catedral de Pisa, 1911.

baptisterio y las capillas laterales de la Iglesia. Dos “cajas-casillero” ordenan en su interior algunos recipientes. En el patio, adosada al muro del templo, una caja rectangular de hormigón, alberga en su interior fresca hierba verde, que protege una serie de caños facetados cuidadosamente dispuestos, como si de frágiles botellas se tratase [EP-85]. Al otro lado del templo, una caja similar, esta vez de contorno ondulante como una cesta, contiene holgadamente tres grandes botellones cónicos truncados que se apuntalan mutuamente en el holgado espacio del contenedor [EP-82]. El estanque posterior de Ronchamp, que recibe el agua de lluvia que cae de la gárgola principal de la cubierta, reproduce la misma estructura en dimensiones más reducidas aun y a un paso de ser él mismo un modelo de naturaleza muerta a escala natural [EP-87, 88]. Existe una acuarela de estudio para la Capilla de San Ignacio en Seattle titulada *Different bottles of light in a stone box* (diferentes botellas de luz en una caja de piedra) [EP-84], tan interesante como elocuente del interés explícito de Steven Holl por esta estructura reiterada en la obra de Le Corbusier: un contenedor neutro (tipo casillero) que acomoda en su interior diversos recipientes que transportan luz hacia su interior.

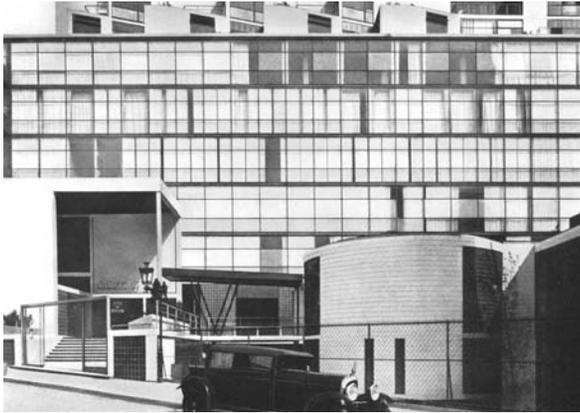
Bandejas

En 1911, como parte del mismo itinerario que lo lleva a la Acrópolis de Atenas, Le Corbusier visita Italia.

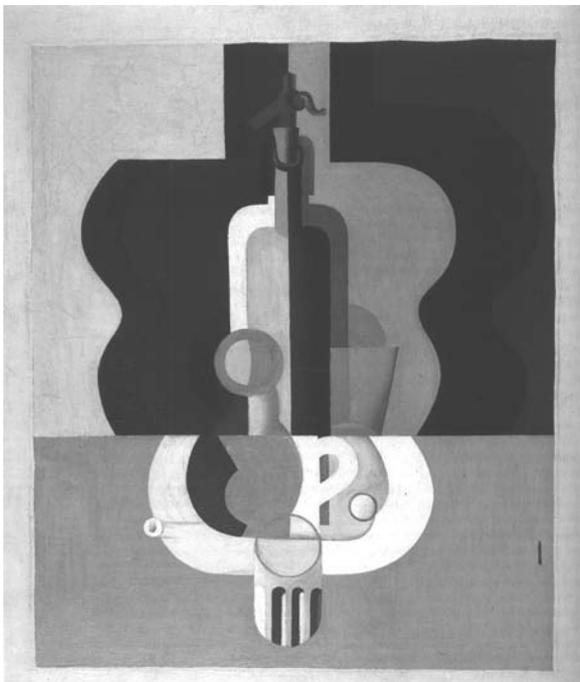
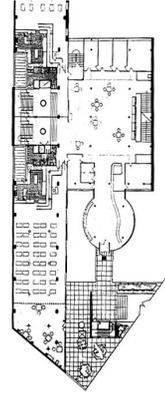
En Pisa realiza una serie de croquis que documentan el conjunto monumental de la Catedral, el Baptisterio, el Campanile y el Camposanto. Todos los registros son subjetivos y todos en cierta medida documentan, además de la realidad, lo que el observador busca o quiere ver en ella. Los croquis de Le Corbusier muestran con una intensa abstracción expresiva las cargadas tensiones espaciales instauradas entre los distintos elementos arquitectónicos dispuestos sobre la explanada del *Campo dei Miracoli*. A través de ellos el maestro nos propone acompañarlo en su personal *promenade architecturale* entre el idealismo estético de sus sólidos platónicos. La expresión visual de los distintos edificios se simplifica al punto de reducirlos a su esencia volumétrica. Los espacios aparecen vacíos y sin referencia de escala. Se enfatiza por lo tanto su carácter objetual. Edificios sobre una explanada u objetos “en bandeja” [EP-89]. Para el placer estético que Le Corbusier nos propone poco importa. Importan sí las posiciones relativas que determinan el diálogo visual entre los componentes de la “naturaleza muerta”.

En la *Cité de Refuge*, la breve explanada que antecede al edificio principal, entre la regularidad expresiva del plano de fachada y la calle, se puebla con la presencia de varios cuerpos geométricos: un cubo horadado se articula mediante una plano suspendido sobre apoyos en “V” con un cilindro y un prisma bajo [EP-90,91]. Según Alan Colquhoun, estos pabellones exteriores adquieren en su concepción el mismo carácter de “órganos” que los sólidos volúmenes convexos contenidos dentro de los prismas huecos de las casas, y que rara vez interfieren su superficie⁴⁶. Del mismo modo que en la *Cité* configuran el itinerario de aproximación desde el exterior, en las casas son acontecimientos que organizan un paseo arquitectónico dentro y a través del volumen prismático [EP-92a94].

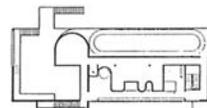
46 Colquhoun, Alan, *O. cit.* p. 75.



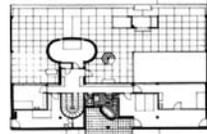
[EP-90-91]



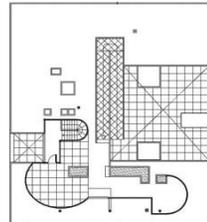
[EP-95]



[EP-92]



[EP-93]



[EP-94]

LE CORBUSIER, geometría, pautas y libertad

[EP-90, 91] *Cité de Refuge*, fotografía de 1933 y planta de acceso.

Ville Stein:

[EP-92] Planta intermedia del proyecto inicial, 1921.

[EP-93] Planta de azotea del proyecto construido en 1927.

[EP-94] Ville Savoye, 1929, planta de la azotea-jardín.

[EP-95] Charles-Édouard Jeanneret: *Nature morte au siphon*, 1921.
Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm

Citas citables

Convencido que la pintura

debería conducir a la objetualización del mundo entero Le Corbusier busca agrandar este arte al tamaño del entorno. La búsqueda de un mecanismo para liberar la emoción estética de la pintura purista, se convirtió en el objetivo de la arquitectura de los años '20.⁴⁷

Teniendo en cuenta el necesario cambio de escala, los volúmenes sólidos de las casas 'puristas' de Le Corbusier se corresponden con los objetos de sus cuadros, tanto por la flexibilidad de su organización como por sus funciones y connotaciones.

Una retícula 'platónica' regular define un campo con el que entra en relación la disposición de una serie de objetos tales como botellas, vasos y pipas en los cuadros, y escaleras, cuartos de baño, corredores y armarios en las casas. Tanto los objetos como los espacios suelen adoptar la forma de recipientes huecos cuyas superficies curvas convexas se dibujan dentro del campo neutro, entrelazándose con él.⁴⁸

los muros curvos de los *solariums*, las divisiones internas ondulantes u oblicuas, las escaleras caracol y las rampas de estas villas son de la misma familia que los perfiles de los rotundos objetos que aparecen en las pinturas y los muros revocados, planos y suaves poseen la misma uniformidad de los plenos de los cuadros. Las tonalidades pastel y los colores tierra de las villas son los mismos que en las pinturas.⁴⁹

El pensamiento analógico, como herramienta de diseño es el tipo de proceso que permite integrar el razonamiento abstracto y aescalar con la manipulación consciente de las características propias de cada una de las escalas involucradas y habilitar la transferencia conceptual entre este conjunto de circunstancias proyectuales compartida por cuadros, cajas, maquetas, edificios y espacios urbanos. Después de todo,

para Le Corbusier, un edificio fue siempre como alguna otra cosa. Sus casas de La Chaux-de-Fonds eran como la naturaleza que las rodeaba... El edificio del Ejército de Salvación era como un crucero oceánico, las *Unités* como archivadores o 'racks' de vino de una bodega... y el colorido pabellón Nestlé como un collage dentro del cual el observador puede caminar.⁵⁰

47 Naegele, Daniel, "Savoye Space, the sensation of the object", en Harvard Design Magazine Otoño 2001 n° 15.

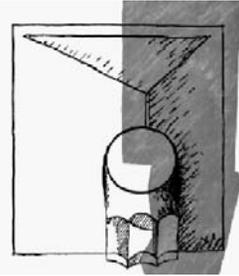
48 Colquhoun, Alan, p. 74.

49 Guedes, Amâncio, "The paintings and sculptures of Le Corbusier", en *Arkitektuur SA*, Johannesburgo, Enero-Febrero, 1988.

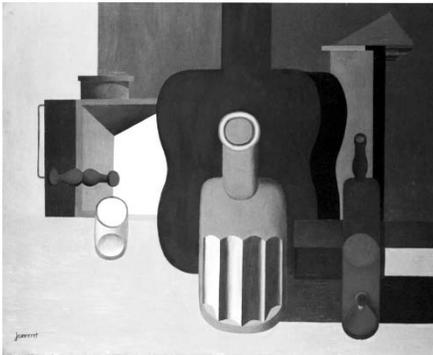
50 Naegele, Daniel, *O. cit.*



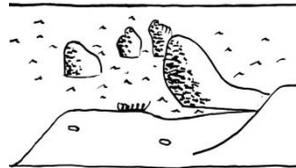
[EP-95]



[EP-98]



[EP-96]



[EP-99]



[EP-97]



[EP-100]

LE CORBUSIER:

[EP-95] Visita al Acrópolis de Atenas, 1911.

[EP-97] *Palacio de Justicia*, Chandigarh.

Foto Lucien Hervé.

Charles-Édouard Jeanneret:

[EP-96] *Composición con guitarra y farol*, 1920.

Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm

[EP-98] *Poema del ángulo recto*, ilustración de apertura, p. 7, 1955

[EP-99] *Poema del ángulo recto*, ilustración p. 9 (Le Corbusier en la bañera).

[EP-100] Frida Khalo: *Lo que vi en el agua*, 1938.

Óleo sobre lienzo, 70,5 x 90 cm. Colección Daniel Filipacchi, París.

VIAJE SIN ESCALAS: LE CORBUSIER, DE BROBDINGNAG A LILIPUT

El sol señor de nuestras vidas
lejos indiferente
Él es el visitante —un señor—
él entra en nuestra casa.
Poniéndose dice buenas tardes
a estos hongos (oh árboles)
a estas charcas que hay por todas partes
(oh mares) y a nuestras arrugas
altaneras (Alpes, Andes y nuestros
Himalayas). Y las lámparas
se encienden.⁵¹

Varias son las fotografías que muestran al joven Charles Edouard Jeanneret-Gris poco antes de cumplir 23 años visitando la Acrópolis de Atenas. Hay sin embargo una serie que siempre se me ha presentado como una especie de recuerdo del futuro. En ellas vemos al futuro Le Corbusier junto a una columna caída del Partenón, columna de piedra reconstruida horizontalmente por sus segmentos como si se tratase de una gigantesca línea punteada trazada sobre el piso. Los fragmentos de columna, dado el punto de vista prácticamente frontal a la superficie seccionada, aparecen como cilindros representados en axonométrica. En una de las instantáneas, la delgada figura de Jeanneret en traje oscuro se recorta sobre el primer plano de una de las secciones circulares de la columna acanalada, revelando su inconfundible perfil dentado. Su estatura coincide casi perfectamente con el diámetro de la circunferencia lo cual indica que cabría acostado dentro de la columna. Incluso, con un simple gesto corporal podría emular al hombre ideal de Leonardo Da Vinci.

Todas estas especulaciones pueden resultar tan divertidas como inconducentes de no mediar el hecho de que, a diferencia de Charles Edouard, al momento de enfrentarnos con esta imagen por primera vez, conocemos el transcurso y el final de la historia. Sabemos que algunos de los signos presentes en la fotografía se volverán indelebles en la mente del maestro y aparecerán una vez, y otra y otra más en sus pinturas. La columna devenida cilindro-vaso-botella-acanalada será precisamente uno de los objetos tipo más recurrentes en la figuración purista de Charles Edouard Jeanneret [EP-96]. Por eso cuando lo vemos tan pequeño, de pie y con su brazo acodado con dificultad sobre la columna caída, no podemos hacer menos que evocar mentalmente a un imaginario Lemuel Jeanneret-Gulliver aventurándose en el modelo purista de su álter ego-pintor en una improbable Brobdingnag clásica.

El mismo acanalado, desmesuradamente aumentado de tamaño, volverá a asomar muchos años más tarde en el envés de la cubierta del edificio del Palacio de Justicia de Chandigarh [EP-97]. Es muy probable que esta decisión formal derive del trabajo de Le Corbusier con modelos del edificio.

51 Le Corbusier, *Poema del ángulo recto*, 1955, fragmento del apartado A1-medio, que da inicio al libro.



[EP-102]



[EP-103]



[EP-101]

[EP-104]

GEORGIA O'KEEFFE:

[EP-101] *Slightly Open Clam Shell*, 1926.
Pastel sobre cartón, 22 x 33 cm

[EP-103] *Pink tulip*, 1926.
Óleo sobre lienzo, 77 x 92 cm

[EP-104] *Deer Skull with pedernal*, 1936.
Óleo sobre lienzo, 76,5 x 91,4 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

[EP-102a,b] John Loengard: *Georgia O'Keeffe, en la cubierta del Ghost Ranch, Abiquiu, New Mexico*, 1967. Para artículo de la revista *Life*.
Georgia O'Keeffe en el taller de cerámica.

De ser así los motivos podrían ser dos: porque la escala de la maqueta haya permitido una traslación “directa” del acanalado y fiel dimensionalmente respecto del original; o porque la solución formal haya buscado reflejar un gesto de modelado casi artesanal de quién alza la cubierta con la mano y deja impresa en ella el rastro de sus dedos.⁵²

A 44 años de distancia de su visita a Atenas, hacia el final de su vida, Le Corbusier publica el *Poema del ángulo recto*. El libro da comienzo con un dibujo que sirve como premonición y nexo ideal entre la fotografía de 1911 y el croquis que explicará la segunda parte del anunciado viaje. En él la abstracción de un farol prismático sirve de telón de fondo para un vaso acanalado, eco preciso de los segmentos de columna del Partenón [EP-98]. Luego y a modo de índice general aparecen punteados los siete capítulos en los que el libro se estructura: medio, mente, carne, fusión, caracteres, ofrenda (la mano abierta), herramienta. A la derecha, en la página enfrentada, un croquis lineal, sintético y de trazo grueso, a los que nos tiene acostumbrado Le Corbusier, nos muestra una serie de islas emergiendo del mar, divisadas desde la orilla cercana de otra isla o tal vez desde tierra firme. No tenemos referencias de escalas, debido a lo cual estás islas tienen el tamaño de nuestra imaginación. Y, aparentemente, también de la imaginación del maestro ya que “cuando te fijas bien, descubres que esas islas son las rodillas y los pies del propio Le Corbusier, que está metido en una bañera”⁵³ [EP-99]. Jeanneret-Gulliver ha dejado atrás Brobdingnag para adentrarse en Liliput.

Un espíritu formal similar (y posible antecedente) anima la pintura de Frida Kahlo *Lo que vi en el agua o Lo que el agua me dio*, de 1938 [EP-100]. En el lienzo vemos una bañera llena de agua de cuya superficie emergen sobre el fondo los pies de la artista duplicados por su reflejo. Como en un universo en miniatura, entre el punto de vista subjetivo de Frida captando la escena y sus pies, flotan sobre el agua muchos de los acontecimientos más importantes de su vida. Es posible que Le Corbusier hubiera llegado a conocer esta pintura, teniendo en cuenta que Frida viajó y expone sus trabajos en París en 1939 patrocinada por André Breton, cuyo trabajo fue publicado en varias oportunidades por *L'Esprit Nouveau*.

GEORGIA Y CHARLES: CONSTRUYENDO HORIZONTES

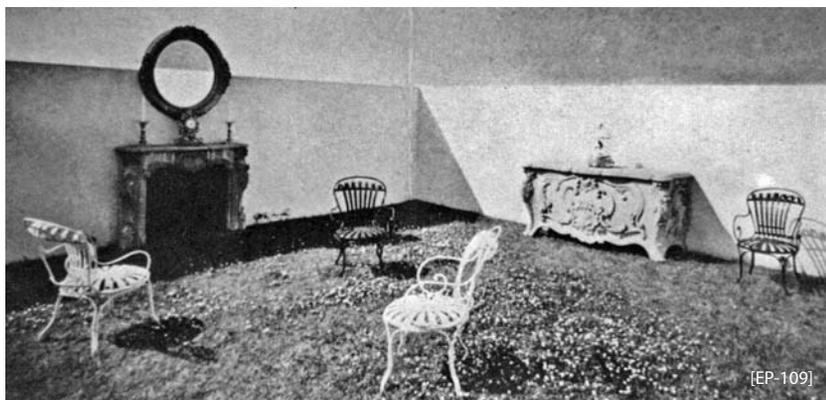
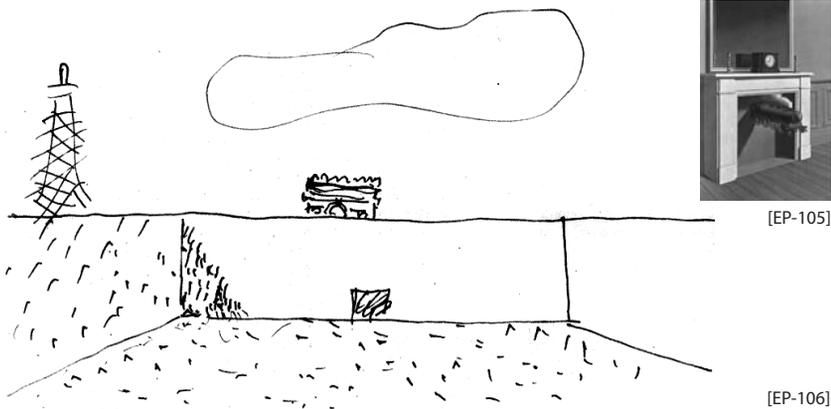
Georgia y Charles nacieron ambos en 1887. Además de esta coincidencia, y fuera de haber desarrollado durante toda la vida una fecunda actividad artística, nada más parece vincular sus vidas y sus trabajos. Georgia O’Keeffe artista estadounidense, nació en Wisconsin en noviembre. Le Corbusier, artista y arquitecto, suizo de nacimiento y francés de adopción, en La Chaux de Fonds en octubre.

Georgia (1887-1986)

Evocando el mundo en miniatura de las casas de muñecas de su infancia y plenamente consciente de los mecanismos involucrados en la manipulación de la escala y la distancia, Georgia O’Keeffe cultivó una obra singular que la hizo, poco a poco, reconocida internacionalmente.

52 Hipótesis formulada en: Fuertes Pérez, Pere. *Le Corbusier desde el Palacio del Gobernador, un análisis de la arquitectura del Capitolio de Chandigarh*. Dir.Tesis. Xavier Monteys Roig, Barcelona, ETSAB-UPC, departamento de Proyectos, junio 2006.

53 Según Juan Calatrava, “esta es una de las láminas más hermosas del libro precisamente por esta ambigüedad de interpretación escala” en Ábalos, Iñaki; Calatrava, Juan, “El siglo de Le Corbusier, en “*LC de la A a la Z*”, Minerva 02, 2006, IV época, Círculo de Bellas Artes de Madrid, disponible [en línea] en <<http://www.circulobellasartes.com>>



[EP-105] René Magritte: *Le Temps traversé*, 1939.
Óleo sobre lienzo, 98,7 x 147, Art Institute de Chicago.

LE CORBUSIER, *Apartamento Charles Beistégui*, París, 1929-1931:

[EP-106] "Chambre à ciel ouverte", 1948, croquis.

[EP-107] Terraza y periscopio.

Foto Lucien Hervé.

[EP-108] Eco visual entre el Arco de triunfo que asoma sobre el pretil y la boca barroca del falso hogar.

[EP-109] La ambigüedad de la composición de la habitación a cielo abierto, enfatizada por un temporal espejo que se suma al periscopio en la multiplicación cruzada de reverberaciones visuales.

Corrían los 20 y nadie tenía tiempo de reflexionar... Había una taza, un platillo, una cuchara y una flor. La flor era absolutamente bella. Era exquisita pero tan pequeña que no era posible apreciarla en sí misma... Cuando tomas una flor en tus manos y realmente la observas, en ese instante se convierte en tu mundo. Quise compartir ese mundo con alguien más... En ese momento y en ese lugar decidí pintar esa flor en todo su esplendor. Si se pudiera pintar esa flor a una escala enorme, entonces sería imposible ignorar su belleza... Entonces pensé en hacerlas enormes como grandes edificios que se levantan hacia el cielo. La gente se sorprendería, no podrían no mirarlas. Y así sucedió.⁵⁴

Georgia O'Keeffe suele ubicar pequeños objetos sobre los fondos de sus pinturas, en primer plano, vistos de cerca y fuertemente magnificados. El tamaño confiere importancia y carga de nuevos significados a los modestos objetos representados. Se produce un deslizamiento de la atención al tiempo que se altera su cualidad. Esta acción va acompañada de una decisión proyectual extremadamente hábil: el punto de vista baja y los planos medios se desvanecen aumentando la brecha espacial entre el primer plano y el plano de fondo. El plano medio suele definir lo real. Al mediatizar su presencia se rompe la continuidad en la lectura de la profundidad perspectiva, las dimensiones relativas se vuelven inciertas y la composición resultante adquiere matices oníricos [EP-104]. Su entendimiento personal de estas sutiles manipulaciones queda demostrado cuando respondiendo a un crítico que describía una de sus flores como "fuera de escala" le responde:

quisiera hacer notar que la 'Jimson Weed' no es una flor agrandada. Esta pintada a escala real que es precisamente lo que el espectador no espera. Me pregunto sin embargo porque nunca parece importarles que pinte las montañas pequeñas —una cuestionamiento que considero sería igualmente razonable.⁵⁵

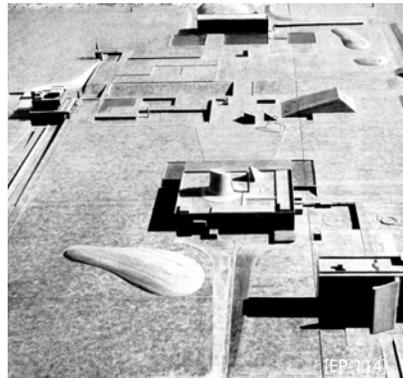
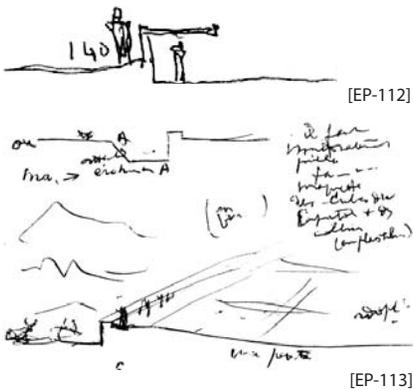
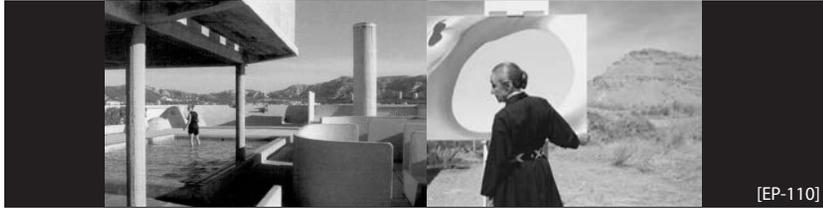
Charles (1887-1965)

En 1948 y 17 años después... Le Corbusier traza un horizonte que, como un tajo de Lucio Fontana sobre el lienzo virgen, parte en dos la espacio del papel. Hacia abajo se va configurando de a poco una cinta de muros que deja en el centro un paño frontal y hacia los lados dos planos simétricos en fuga. Una pequeña "ventana" cuadrada marca el punto de encuentro del eje del paño central con el plano de apoyo. A través del "tajo" horizontal asoman, a la izquierda la Torre Eiffel y al medio el Arco de Triunfo. Por sobre nuestras cabezas una nube —o globo de diálogo vacío— nos vigila [ep-106]. La síntesis gráfica es perfecta (solo igualada en el futuro por algunos apuntes exquisitos de Álvaro Siza). Estamos en París, en la tercera y última terraza del *penthouse* del multimillonario Charles de Beistégui que Le Corbusier reforma entre 1929 y 1931.

La terraza es una habitación a cielo abierto rodeada de muros. Este concepto ya ensayado por Le Corbusier en la *Petite Maison* que construye para su madre en 1923 será retomado luego en el techo de la *Unité d'habitation* de Marseille y más adelante en Chandigarh, atesorando siempre en su origen la visita del joven Charles Edouard Jeanneret al "recinto" de la Acrópolis de Atenas en 1911.

⁵⁴ Palabras de Georgia O'Keeffe citadas en Robinson, Roxana, *Georgia O'Keeffe: A Life*, 1999, p. 278.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 279.



LE CORBUSIER

Unité d'habitation de Marseille:

[EP-110] El ocultamiento de los planos medios y el rediseño del horizonte y la manipulación consciente de la escala: la terraza abierta al paisaje y Giorgia O'Keeffe pintando al aire libre.

[EP-111] La cubierta de la Unité de Marsella: rocas falsas y reales.

Chandigarh:

[EP-112, 113] El "glacis continuo en remblai horizontal" El mismo recurso conceptual de la cubierta de la Unité de Marsella aplicado a la definición de los umbrales explanada de los edificios de gobierno Carnet G28, 1953.

[EP-114] Maqueta del conjunto urbano diseñado por el maestro en el que puede apreciarse la voluntad expresa de modelación de la plataforma de soporte.

Foto tomada de las *Obras Completas* de Le Corbusier.

El espacio de planta cuadrada de la terraza está vacío. Vacío, tapizado por césped y rodeado por un antepecho continuo que se interrumpe solamente para permitir el acceso desde una escalera sin baranda que sube desde la terraza inmediatamente inferior [EP-107]. El antepecho es mucho más alto que lo habitual. No tanto como para cancelar absolutamente la visión, pero sí para seleccionar la vista. De hecho, estando de pie, el nivel corresponde con la altura de nuestros ojos, coincidiendo por lo tanto con el horizonte.

Un único y solitario signo rompe el silencio terso de la cinta de muros: el pórtico de una estufa Luis XV ubicado en el centro del muro que nos recibe al ingresar a la terraza. Por sobre el horizonte artificial del muro asoma justo sobre la estufa y solo un poco más hacia la derecha, el Arco de Triunfo [EP-106]; desviando levemente la vista hacia la derecha quién asoma su faz ahora es la Torre Eiffel. Solo dos *bibelots* que identifican París, separados de su contexto urbano como objetos sin escala; ninguna otra referencia exterior de la ciudad o del propio edificio.⁵⁶

Estamos parados entre el cielo y el suelo-césped, por lo tanto en el exterior; nos rodean muros y de pie frente a una estufa barroca, por lo tanto nos encontramos en un interior. La construcción de un horizonte ficticio regula y manipula las ambigüedades del espacio. El muro perimetral se sobreeleva, ejerciendo un control estricto sobre plano medio de la perspectiva eliminando como en la experiencia plástica de Georgia O'Keeffe el vínculo entre el primer plano y el plano de fondo. Privados de referencias, los objetos lejanos solo pueden en este caso ser interpretados con relación al muro que les proporciona basamento.⁵⁷

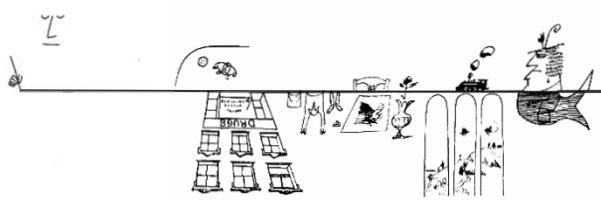
Nos queda aun por analizar el porque de la inclusión de la estufa Luis XV. La respuesta más inmediata la encontramos en el propio cliente, amante confeso de la obra de René Magritte [EP-105]. La estufa descontextualizada bien podría rendir tributo al espíritu surrealista. Sin embargo la clave principal se encuentra tan dentro de la composición como fuera de la obra. El Arco de triunfo, separado también de su entorno, funciona como una resonancia visual perfecta de la estufa barroca. La manipulación de escalas surte su efecto y el Arco parece reducir su tamaño, aproximándolo al de su representación. La atmósfera onírica del espacio se hace aun más intensa.

Para completar el panorama surreal un enigmático periscopio se alza fuera del recinto, se asoma sobre él y retransmite en directo el paisaje a una cámara oscura en el interior del apartamento. Su silueta evoca los centinelas de Antonio Gaudí en el techo de La Pedrera y al igual que la estufa hace con el arco de Triunfo, opera como eco formal de la Torre Eiffel.

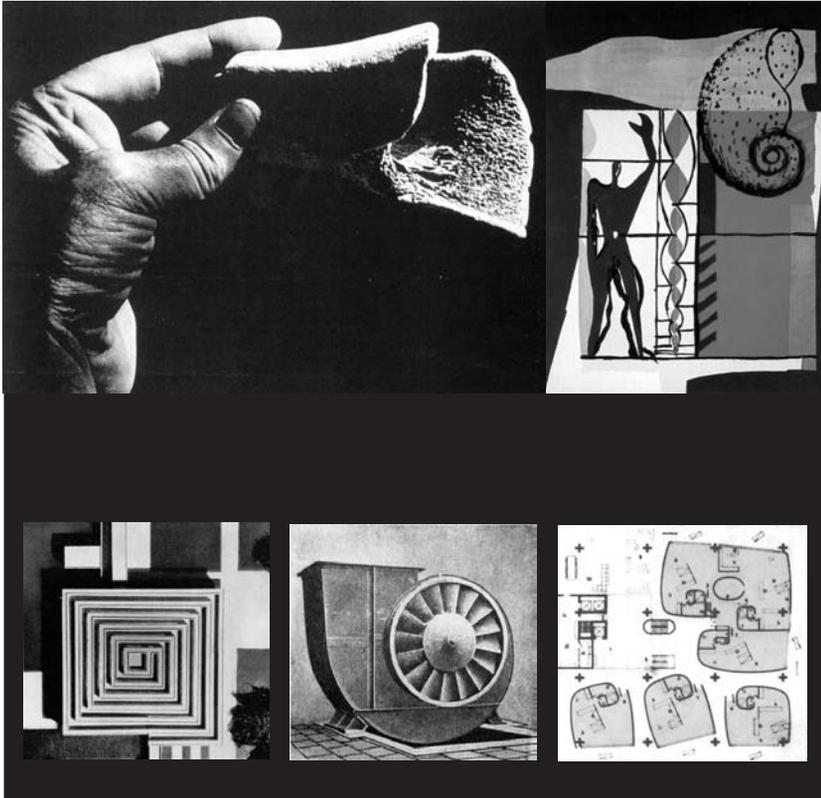
En 1952 se inaugura la *Unité d'habitation* en Marsella y en la terraza aparece nuevamente el recurso de extrañamiento producto de la sobre elevación de los márgenes del recinto de la cubierta. Una vez más la información del plano medio de la perspectiva queda oculta tras antepechos o planos inclinados que se alzan hasta sustituir el horizonte real por uno ficticio. La escena vuelve a ser dominada integralmente desde los recursos propios del proyecto de arquitectura. El azar es reducido a su mínima expresión. De nuevo un duplicado artificial, en este caso de las montañas que cierran las vistas hacia el sureste, aparece como contrapunto en primer plano, reproduciendo efecto

⁵⁶ Fuertes, Péres, Pere, *O. cit.*.p. 197.

⁵⁷ Concepto enunciado por Le Corbusier en *Entretien avec les étudiants*, recogido en Fuertes, Péres, Pere, *O. cit.*.p. 201.



[EP-115]



[EP-115] El horizonte según Saúl Steinberg
Visión parcial de uno de los tramos de la obra

Le Corbusier y la espiral:

[EP-116] Objetos a reacción poética, el caracol.

[EP-117] *El Modulor*, Poema del ángulo recto, 1995.

Litografía.

[EP-118] Museo de crecimiento ilimitado, 1939, proyecto.

[EP-119] Ventilador centrífugo.

Vers une architecture p. 224.

[EP-120] Núcleos en espiral de *la Casa del Gobernador*, Chardigarh, 1954.

y consecuencias [EP-110a112]. Una pequeña reverberación del jardín de piedra del templo Ryoan-ji en Kyoto y su relación con el universo detrás del muro permanece en el aire.

En Chandigarh, la “arquitectura del suelo” será la encargada de manipular los límites creando horizontes adecuados al proyecto de contemplación estética planificado por Le Corbusier.

“El universo de nuestros ojos reposa sobre un llano bordeado de horizonte” escribía el maestro en el Poema del ángulo recto.

Le Corbusier ocupa la llanura antes vacía de contenidos y de significados. Y no lo hace disponiendo objetos sobre la superficie; sino disolviendo objetos y superficie en una única categoría, mediante el uso de la topografía.⁵⁸

Invirtiendo la sección de una trinchera de defensa, Le Corbusier protege el recinto del Capitolio [EP-113]. Se construye una leve pendiente que levanta los bordes en tres de sus cuatro lados, apenas lo necesario para defender la mirada del entorno más inmediato —la ciudad— y proyectar la vista hacia lo lejos. El margen norte se libera dejando ingresar las montañas al recinto. Al interno, se suman áreas arborizadas y estanques que incorporan con sus reflejos nuevas ambigüedades a la percepción de escalas. Mecanismos compositivos como los que equilibran la masa en terraplenes y desmontes en los márgenes del conjunto se extienden al interior del recinto para regular las relaciones entre los edificios y entre estos y su entorno inmediato. Es elocuente al respecto la fotografía de la maqueta del Capitolio publicada en las *Obras Completas*, iluminada con una luz rasante que delata claramente la imbricada modulación de volúmenes positivos y negativos [EP-114].

[Paréntesis], el horizonte según Steinberg

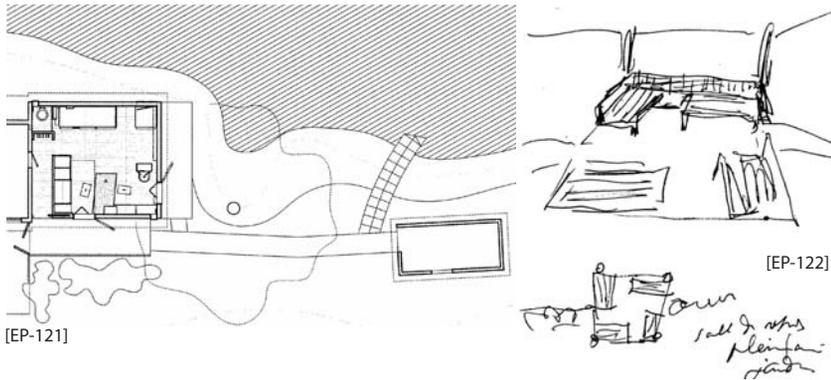
Un dibujo magistral, como casi todos los que ha hecho Saúl Steinberg a lo largo de su vida, resume el sentido de la construcción del horizonte como proyecto. Una línea discurre horizontalmente por el espacio de la hoja. Comienza en el margen derecho como límite superior de un acueducto sobre el cual transita una locomotora; continúa como el borde de una mesa detrás del cual asoma el respaldo de una silla (del mismo modo que hace el Arco de Triunfo sobre el antepecho de la terraza Beistégui); sigue entonces como cuerda de ropa en la cual se asolean una camisa, cuatro calcetines y un par de pañuelos; y dando un violento vuelco espacial, termina su recorrido como encuentro del plano vertical de la fachada de un edificio —visto desde su azotea— con la vereda [EP-115].

REVERBERACIONES

El término *reverberación* refiere a la existencia de una persistencia (sonora), o una reflexión difusa (de luz o calor), mientras que el *tiempo de reverberación* es el que ha de transcurrir para que el sonido se reduzca en una proporción determinada.

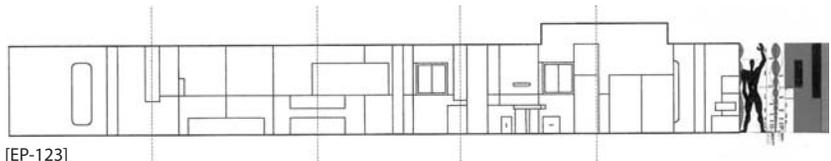
Por lo tanto al hablar de reverberación estaríamos refiriendo a la “reflexión difusa y persistencia de una realidad “hasta que esta se reduzca en una proporción determinada”. Con este concepto en mente, hemos identificado algunas “reverberaciones escalares” que ayudan a completar el panorama de manipulaciones de escala manejadas por el maestro en sus procesos de diseño.

⁵⁸ Fuertes, Péres, Pere, O. *cit.*.p. 239.

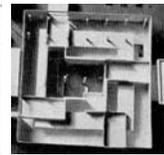
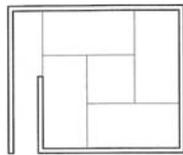


[EP-121]

[EP-122]

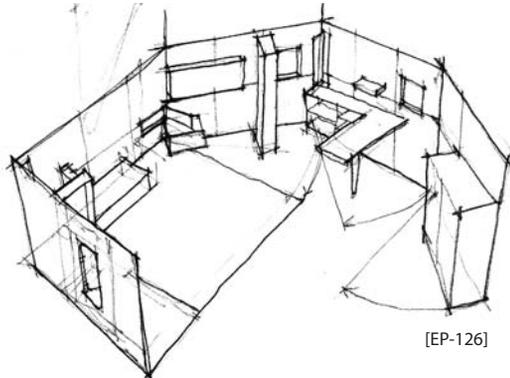


[EP-123]



[EP-124]

[EP-125]



[EP-126]

LE CORBUSIER

Cabanon, Roquebrune, 1952-1953:

[EP-121] Planta del refugio de verano y el pequeño galpón taller.

Dibujo AníbalParodi Rebella.

[EP-122] Croquis que realiza Le Corbusier del *Manji-tei* (esvástica en japonés), refugio cubierto para el descanso de invitados, dependiente de *Pabellón de Té Shokin-tei*, en oportunidad de su visita a Japón, en 1955

[EP-123] Cinta de fachadas interiores del *Cabanon*, asociada con el sistema proporcional del *Modulor*.

Dibujo AníbalParodi Rebella.

[EP-124] *Museo de Ahmedabad*, 1952, planta.

[EP-125] *Museo de Arte Occidental de Tokio*, 1959, maqueta.

[EP-126] Interpretación del *Cabanon* como envolvente equipada que gira en espiral sobre sí misma.

Dibujo Aníbal Parodi Rebella.

Espiral

Un caracol posee una verdad geométrica sólida, clara y distinguible. Posee una alta inteligibilidad, y es la generación de la forma y no la forma misma la que permanece en el misterio.⁵⁹

Las formas envolventes presentes en un gran número de obras de Le Corbusier tienen dos orígenes claramente identificables: la inspiración natural y espontánea de los objetos que recogía a orillas del Mediterráneo, entre los cuales había siempre caracoles y conchas marinas, y el poder sónico de la esvástica como fuerza dinámica inscrita en un cuadrado.

Los caracoles, objetos de una gran sugerencia formal y material, eran además portadores de misterios geométricos y matemáticos que inquietaron al maestro como al hombre desde tiempos remotos.

Le Corbusier aprecia en ellos la progresión no solo geométrica sino también espacial implicada en la lógica de generación de la espiral; su capacidad tipo-morfológica de protección y abrigo; su valencia doble como abstracción y figuración; su vínculo con el número de oro y su fortaleza estructural.

Ecos de esta tensión pueden encontrarse diseminados por toda su obra. En la cita visual inequívoca del ventilador centrífugo de *Vers une architecture* (1923)[EP-119]; en la forma en que el muro de Ronchamp se vuelve sobre sí mismo para dar lugar a las dos torres (1950-1955); en el gesto envolvente de la sala de la asamblea del *Edificio de la Asociación de Hiladores de Ahmedabad* (1952), que se repite en cada uno de los apartamentos del proyecto original para el *Palacio del Gobernador* en Chandigarh (1954) [EP-120].

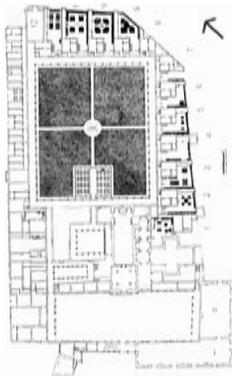
Juan Calatrava, en el año 2006, en un coloquio con Iñaki Ábalos,⁶⁰ reconoce en esta forma envolvente la forma del pabellón auditivo, comenta su presencia en buena parte del trabajo plástico de Le Corbusier e incluso en su arquitectura y agrega que se ha llegado a interpretar los campanarios de Ronchamp no solo como torres que emiten un sonido, sino también como pabellones auditivos prestos a escuchar las resonancias del paisaje y la naturaleza.

El signo de la cruz gamada puede ser rastreado en las culturas más antiguas y es identificable nítidamente como idea generatriz en varios proyectos de Le Corbusier. Además de haberlo explicitado como génesis espacial y geométrica de su cabaña en Roquebrune, la historia ha dejado un pequeño apunte del maestro realizado en 1955 en el Palacio Imperial Katsura de Kyoto [EP-122], en el cual documenta un pequeño refugio cubierto dependiente de la *Casa de Té Shokin-tei*, el *Manji-tei* (que significa precisamente svástica): el espacio de planta cuadrada, libera su centro y ocupa la periferia según cuatro áreas rectangulares idénticas y trabadas en un movimiento de rotación continua.

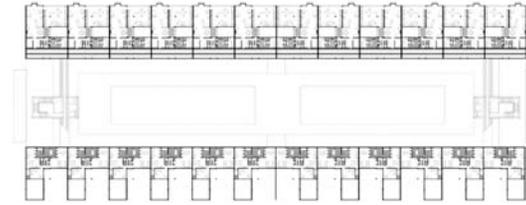
Esta descripción encaja perfectamente con la del *Cabanon* (1952-1953) que puede entenderse simultáneamente como una *cinta continua de cerramiento vertical equipado* que al plegarse sobre sí misma define el espacio interior [EP-123,126]. El Museo de Ahmedabad (1952) [EP-124] y el Museo de Arte Occidental de Tokio (1959)[EP-125] se estructuran de la misma manera, a partir de cuatro rectángulos que rotan formando un molinete dentro de una planta cuadrada. Esta dinámica envolvente

59 Valery Paul, "Les coquillages", citado en Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*.

60 Iñaki Ábalos; Calatrava, Juan, *Loc.Cit.*



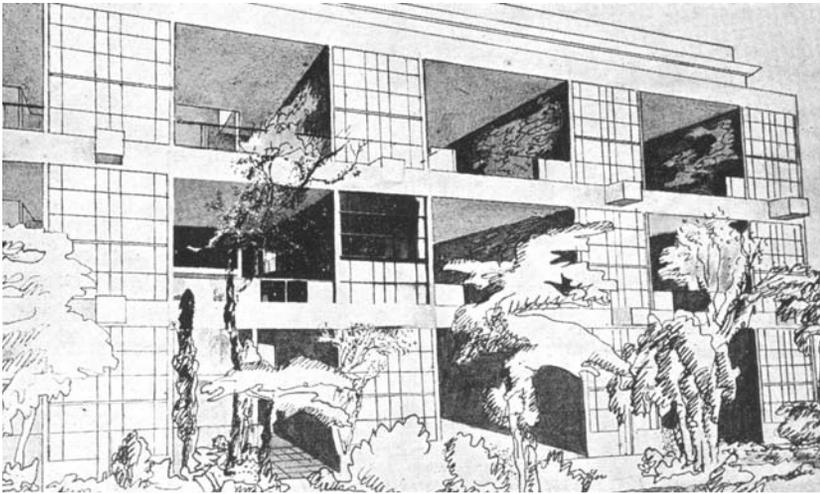
[EP-127]



[EP-128]



[EP-129]



[EP-130]

[EP-127] *Certosa di Val d'Emma* (Cartuja de Ema), 1341.

Le Corbusier:

[EP-128,129] Planta y perspectiva general del proyecto de *Immueble-Villas* en su primera versión, 1922.

Según el pie de imagen de las Obras Completas 1910-1929: *Un inmueble de 120 villas superpuestas*.

[EP-130] Perspectiva a horizonte normal del bloque cuyas unidades se proyectan sobre espacios abiertos propios a doble altura.

al interior de un cuadrado ya había sido enunciada por Le Corbusier en 1938 con su proyecto para el Museo de Crecimiento Continuo [EP-118].

Es interesante comprobar como algunos temas compositivos resuenan en recintos tan amplios como sus museos y tan pequeños como su cabaña, en donde muchos de estos proyectos fueron concebidos. Trasvasan no solo programas y lugares sino escalas de proyecto tan diversas como las expuestas y que, sin embargo, convergen con naturalidad. Ninguna dimensión es considerada "menor" o insuficiente para ensayar temas tan fundamentales como por ejemplo el del espacio envolvente. Las ideas se manipulan para adaptarlas al rango dimensional que cada encargo trae aparejada.

Alvéolos

Los Immeuble-Villas... surgen de un recuerdo de sobremesa que proviene del monasterio de la Cartuja de Ema (serena felicidad), y que dejé anotado en el reverso de un menú.⁶¹

Como cuenta Antón Capitel, Le Corbusier

quedó absolutamente seducido por las celdas de los frailes, verdaderas casas independientes para cada uno, que compensan la austeridad de su vida con el lujo espacial de sus moradas: casas de dos alturas, con capilla particular, que constituyen una agrupación en "L" y que encierran un patio con la celda vecina y con una tapia [EP-127] ⁶².

Del menú no quedó rastro, pero se conservan si varios documentos gráficos que revelan la atención y avidez con la cual Le Corbusier absorbió la experiencia de la *Certosa di Val d'Ema*. Lo cierto es que, después de quince años, la organización y estructura de las celdas monásticas cristalizará en el proyecto de los *Inmueble-Villas*. La idea de una nueva tipología que conserve el disfrute de un generoso espacio exterior de expansión aun tratándose de vivienda social en altura no había sido ensayada con anterioridad y la presentación de la primera propuesta en 1922 así lo destaca en el texto escrito para su difusión pública:

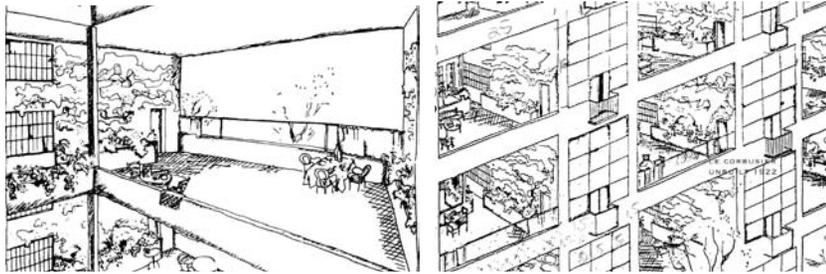
Para construir las viviendas de la gran ciudad es imprescindible revisar la idea de la célula habitacional, del apartamento... La producción en serie transforma los siglos en décadas. Es necesario construir en serie para consolidar el tipo y alcanzar la perfección.⁶³

En esta versión inicial las 120 unidades se organizan en un bloque de cinco niveles estructurado a partir de dos crujías paralelas de 12 células cada una, que liberan un patio común con circulación perimetral pública en el área central y cierran sus testeros con circulaciones verticales comunes. La estructura en peine libera la relación de los patios a doble altura hacia la calle [EP-128,129].

⁶¹ Le Corbusier, "1922", *Le Corbusier lui-même*, Editorial Jean Petit, Ginebra, 1970 citado en Le Corbusier, *Le Corbusier Le Grand*, Phaidon, Londres, 2008, [TA].

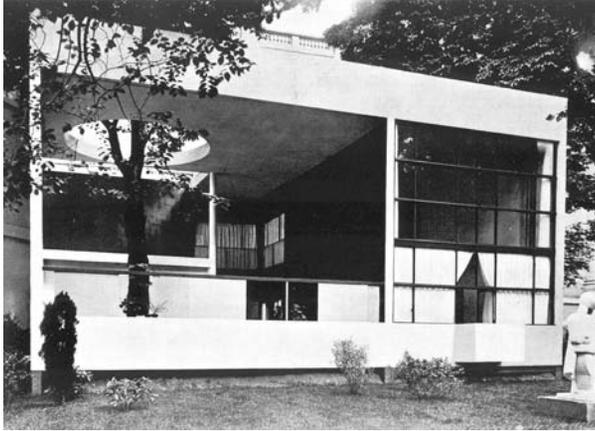
⁶² Capitel, Anton, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais ediciones S.A., Madrid, 2004, p. 90..

⁶³ Recorte de prensa, Le Corbusier, *Le Corbusier Le Grand*, Phaidon, Londres, 2008, p. 125, [TA].



[EP-131]

[EP-132]



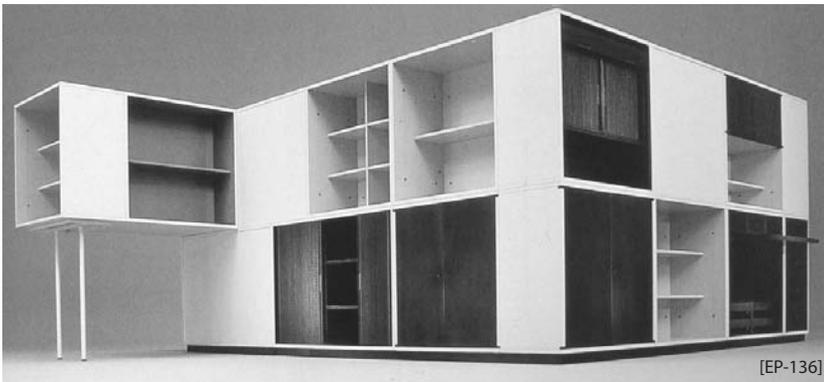
[EP-135]



[EP-134]



[EP-133]



[EP-136]

LE CORBUSIER, *Immuable-Villas*, 1922:

[EP-131] Croquis de las terrazas-jardín.

[EP-132] "Lotissement fermés à alvéolos", el módulo de las fachadas actuales se lleva de 3,50 m a 6 m, confiriendo a la calle un carácter de amplitud totalmente nuevo. Según el pie de imagen de las *Obras Completas 1910-1929*.

[EP-134] Planta baja tipo de las unidades de vivienda.

[EP-135] Le Corbusier: *Pabellón L'Esprit Nouveau*, Exposición Internacional de París, 1925.

[EP-133,136] Le Corbusier, Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret: *Casiers Standard*. Versiones contemporáneas de los modelos desarrollados a partir de los primeros ejemplares incluidos en el *Pabellón L'Esprit Nouveau* de 1925.

Tres años más tarde en la Exposición internacional de París de 1925; Le Corbusier encuentra la oportunidad ideal para la promoción de su propuesta y decide construir un modelo a escala natural de una de las unidades como componente protagónico del Pabellón de *L'Esprit Nouveau* [EP-134,135]. El bloque original ha sido sustituido por una macro-manzana que organiza 30 unidades en sentido longitudinal y cierra sus testeros con crujías secundarias de 8 unidades cada una. La estructura interna del *Inmueble* se ha invertido y ahora las tipologías se cierran a la calle y abren sus patios al generoso espacio verde del corazón de la gran manzana.

El pabellón fue con el tiempo el único fragmento testimonial construido del proyecto de *Inmueble-Villas*. Pensado optimistamente como realidad efímera debió ser reconstruido (trasplantado a Bologna) en 1977 para que las generaciones siguientes pudieran compartir la experiencia "original".

Esta unidad promocional del proyecto tipo de vivienda colectiva era naturalmente visitable y dentro de sus novedades presentaba al público por primera vez una pieza de mobiliario estándar diseñado para la ocasión por el estudio del maestro con la colaboración decisiva de Charlotte Perriand: los *Casiers Standard*.

Los "*Casiers*" eran precisamente eso: cajas. Contenedores estandarizados diseñados teniendo en cuenta las dimensiones de todos los objetos cotidianos más habituales en una vivienda y pensados para resolver el problema de almacenamiento en todos sus ambientes. Los módulos eran tanto contenedores de almacenamiento como conformadores de espacio ya que "el hombre debía habitar 'en el espacio' y no 'entre los muebles'⁶⁴ [EP-133, 136].

Su expresión volumétrica y formal puede establecer paralelismos bastante directos con su obra arquitectónica. Algunos "*Casiers*" aparecen incluso como expresión reducida de escala de lo que serán propuestas futuras de vivienda colectiva: volúmenes prismáticos elevados sobre "*pilotis*" que dejan que el pavimento discorra en continuidad bajo ellos y que permiten sobre el plano superior de apoyo posicionar y exhibir objetos singulares.

Originalmente metálicos aunque finalmente construidos en madera, los *Casiers Standard* tenían un diseño flexible en el cual convivían áreas de almacenamiento de distinto carácter y tamaño. Alternaban en general zonas abiertas con nichos expuestos y zonas cerradas tras puertas batientes con estantes y cajones.

Tomando un poco de distancia no resulta extraño asumir que Le Corbusier manejó algunos conceptos similares para proyectar el mueble, la célula doméstica y su agrupamiento. Zonas densas y compartimentadas en diálogo con otras y fluidas, abiertas y unitarias. Repetición modular, producción en serie y estandarización impuesta por la máquina. Y, por encima de todo lo anterior, la presencia identitaria del "patio" sea este corazón de manzana de un "*lotissement fermés à alvéolos*",⁶⁵ una *terrace jardin*, o un nicho del aparador.

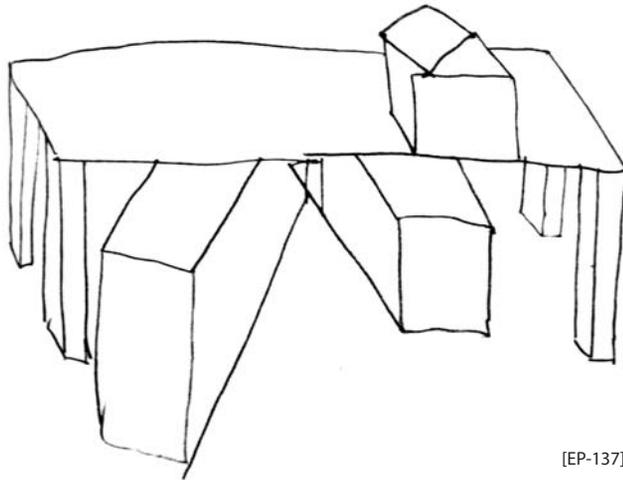
⁶⁴ Mang, Karl, *Storia del mobile moderno*, Editori Laterza, Roma, 1998, p. 113.

⁶⁵ Expresión utilizada por LC para referirse a los Inmueble-Villas, en Le Corbusier, *Urbanisme Crés*, París 1924, p. 205; citado en Suárez, María Candela, *Las Villas Meyer y Hutheesing-Shodan de Le Corbusier*, Dir. Tesis: Joseph Quetglas, Departamento de Proyectos, ETSAB-UPC, p. 244.

Sobrevuela una sensación de fractalidad en la idea de que a medida que vamos reduciendo nuestra escala nos volvemos a encontrar una y otra vez con el mismo germen proyectual. Sin embargo, sería tan arriesgado afirmar que estamos ante un proceso de analogía inconsciente como que estos resultados son producto de una manipulación escalar voluntaria. Tal vez solo se trate de una reverberación que ha permanecido en el aire el tiempo suficiente para retomarla más adelante y continuar el proceso de diseño.

LA ESCALA DEL RECUERDO:
ETTORE SOTTASS

LA ESCALA DEL RECUERDO



[EP-137]

Ilustración de *Sottsass 151 drawings*, editado en 1997. Puede apreciarse el carácter explícitamente ambiguo de la escala del objeto dibujado, a medio camino entre el objeto de diseño y el conjunto arquitectónico.

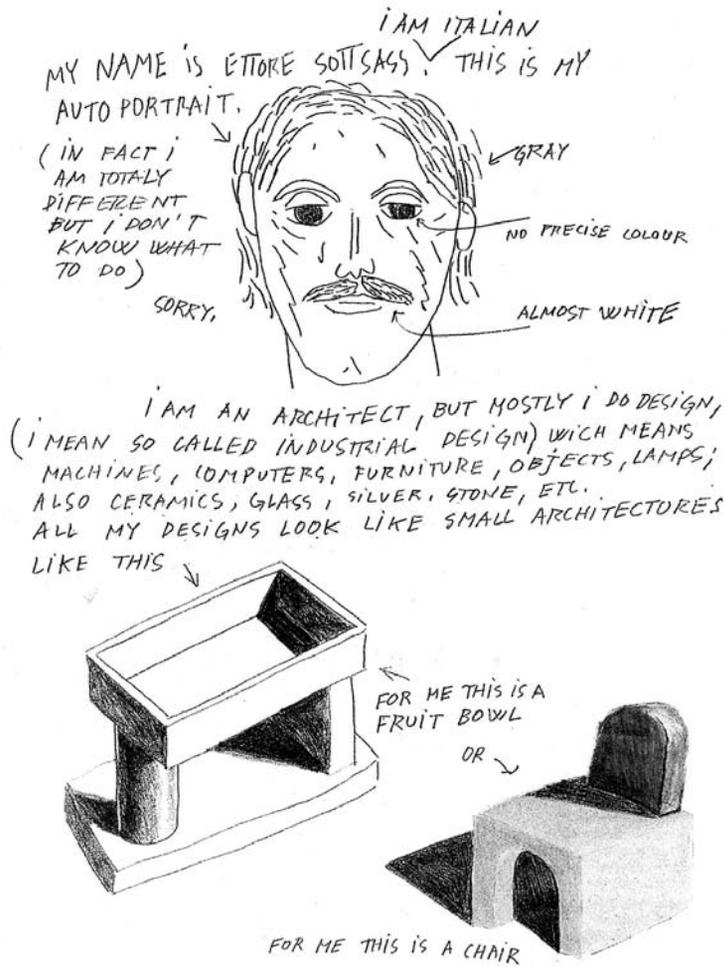
QUANDO ERO PICCOLISSIMO

No es difícil ni extraño interpretar un pórtico arquitectónico como una mesa fuera de escala. Los pórticos son pórticos, no importa a qué tamaño estén materializados. El mismo tipo de contención espacial, la misma envolvente esencial y una configuración recurrente, sin sobresaltos, respaldan este arquetipo formal cuya estructura es tan versátil como contundente.

El desafío se vuelve mucho más interesante cuando la exploración formal trasciende la asociación unívoca y directa, y conserva dosis similares de ambigüedad al abordar situaciones más complejas y variadas. Aun más cuando la propia metodología de trabajo parece rehuir voluntariamente a posicionarse en una escala específica.

La imaginaria utilizada por Ettore Sottsass no surge de la búsqueda de universos aescalares capaces de aterrizar con el mismo impacto sobre cualquier realidad. Tampoco persigue su consistencia compositiva desde la lógica implacable de lo esperable. Sottsass comulga, en primera persona, con los preceptos predicados por Robert Venturi en su *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* de 1966:

Prefiero los elementos híbridos a los 'puros'; los comprometidos a los 'limpios'; los distorsionados a los 'rectos'; los ambiguos a los 'articulados'; los convencionales a los 'diseñados'; los integradores a los 'excluyentes'; los redundantes a los sencillos; los reminiscentes que, a su vez, son innovadores; los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad.



MANY YEARS AGO I DESIGNED SOME FURNITURE THAT
 LOOKED LIKE TOWERS, MORE OR LESS.
 BUT THAT HAPPENED BECAUSE I WAS INFLUENCED BY THE POP ART.

[EP-138]

[EP-138] Ilustración del artículo *My name is Ettore Sottsass*, 2006, en el que declara su debilidad por la manipulación de escalas en su proceso de diseño. Revista Domus 892, pp. 84-87.

En esta huida de los preconceptos y prejuicios establecidos por el orden social, Sottsass intenta recuperar la mirada libre y la curiosidad espontánea del niño. El repertorio de sus proyectos es así, de algún modo, el de Ettore niño. Sus volúmenes, formas y colores tienen la escala de sus recuerdos de infancia.

Cuando era chiquito, un niño de cinco o seis años, no era por cierto un niño prodigio, pero hacía dibujos de casas, macetas y flores, con vagones gitanos, con calesitas y cementerios (tal vez porque hace poco había terminado la primera Guerra Mundial) y luego, cuando fui un poco más grande, fabriqué hermosos veleros, tallados con cortaplumas de la corteza blanda de los pinos del bosque de Bondone...⁶⁶

...Ahora estoy tan grande que acá adelante, sobre el pecho, estoy lleno de canas. No fabrico más ligeros barcos de corteza, no hago más teleféricos con cajas de zapatos y con las bobinas de la máquina de coser que le sacaba a mi madre inclinada sobre los rasgaduras de las camisas. Ahora, a veces, tal vez igual que entonces, hago grandes piezas cerámicas o muebles monumentales como tumbas u otros objetos, instrumentos para viajes más misteriosos y ciertamente más difíciles dentro del mar de la consciencia, a la búsqueda de un 'samadhi' privado y público, cuya blanca y adorada playa, no asoma todavía en el horizonte.⁶⁷

ME LLAMO ETTORE SOTTASS

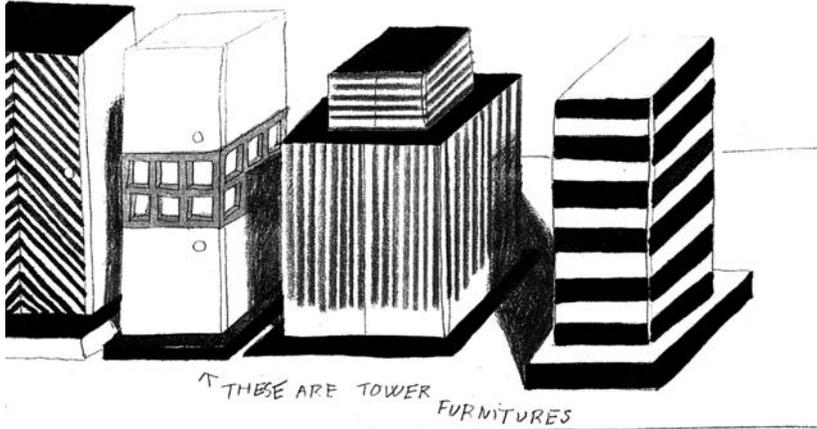
En el catálogo de la exposición inaugurada en el 29 de setiembre de 2008 (pocos meses después de su muerte) en el *Centre Georges Pompidou*, y como presentación personal aparece un pequeño autorretrato rodeado por anotaciones al margen⁶⁸ [EP-138,139]:

Mi nombre es Ettore Sottsass, soy italiano. Este es mi
autorretrato
(de hecho soy absolutamente diferente, pero no sé bien cómo hacer)
disculpas
(pelo:) gris / (ojos:) sin color definido / (Bigote:) casi blanco
Soy arquitecto, pero sobre todo diseño
(quiero decir eso que llamamos "diseño industrial") Es decir,
máquinas, computadora, muebles, objetos, lámparas;
y también cerámicas, objetos de cristal, de plata, de piedra, etc.
Todas mis creaciones se parecen a... pequeñas arquitecturas
como esta
para mí esto es un frutero
y esto es una silla

⁶⁶ Sottsass, Ettore, "Quando ero Piccolissimo", 1973, publicado en *Terrazzo*, n° 5, otoño 1990, [TA].

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Fechado en 1990 y publicado en: Zellner, Peter / "My name is Ettore Sottsass", en *Domus* 892, mayo 2006, p. 84, [TA].



THEN WHEN I WAS A VERY SMALL CHILD
 I LIKED TO DESIGN CEMETERIES.
 MAYBE THAT WAS BECAUSE THE TOMBS LOOKED
 TO ME LIKE SMALL ARCHITECTURES, VERY MUCH
 MY SIZE.
 BUT THAT HAPPENED MANY YEARS AGO. ↓

I LIKE GIRLS
 AND LADIES VERY
 MUCH.
 ONCE, IN A VERY, VERY
 BEAUTIFUL JUNE DAY IN
 TUSCANY
 I WAS LYING ON THE GRASS
 UNDER AN IMMENSE BEAUTIFUL
 TREE.
 THERE WAS A YOUNG GIRL
 WITH ME WITH A YELLOW
 DRESS AND I TRIED TO KISS
 HER, BUT THERE WAS A
 HOLE IN THE GROUND AND
 I FELL INTO THE HOLE, IT WAS
 A VERY RIDICULOUS EVENT.
 SHE SMILED VERY GENTLY.



[EP-139]

[EP-139] Ilustración del artículo *My name is Ettore Sottsass*, 2006, en el que declara su debilidad por la manipulación de escalas en su proceso de diseño y la vincula con experiencias de su infancia
 Revista *Domus* 892, pp. 84-87.

Hace mucho años diseñé muebles que
parecían torres, más o menos
Pero eso sucedió porque estaba influenciado por el Arte Pop

Estos son muebles -torre

Cuando era muy chiquito
me gustaba dibujar cementerios
Tal vez porque las tumbas me parecían
pequeñas arquitecturas, hechas a mi medida
Pero eso sucedió hace muchos años.

Esta manera de presentarse a sí mismo (muy próxima a los grafismos conceptuales de Louis Kahn) es la de un niño, o la de alguien que, como Sottsass, quiere conservar, hasta donde su honestidad adulta se lo permita, esa visión llana, sabia y directa con la que los niños describen el mundo. Por eso, para explicarse a sí mismo, alterna su ser adulto con el Ettore niño. Por eso, aunque hable de su actividad actual, el relato sigue el modo y la cadencia de la anécdota de infancia.

ARQUETIPOS

Sottsass comienza trabajando como arquitecto pero casi desde el comienzo su actividad como diseñador resulta dominante. Primero como diseñador industrial y luego, cada vez más próximo a los espacios del arte, como diseñador a secas, según una precisión que el mismo se encarga de señalar:

...no creo que sea un problema que el Arte y el Diseño deban concebirse como campos separados. La clave es diferenciar entre diseñadores y diseñadores industriales. Hoy en día yo no soy un diseñador industrial. He sido uno, hace mucho tiempo, como en esos años en los cuales trabajé para Olivetti y los demás, pero eventualmente encontré mi espacio en el mundo de las galerías porque ya no logro encontrar empresas que me permitan hacer lo que quiero y cuyos principios respete.⁶⁹

Ç internacionales luego de su deceso fuera bautizada precisamente así: "Arquetipos".⁷⁰

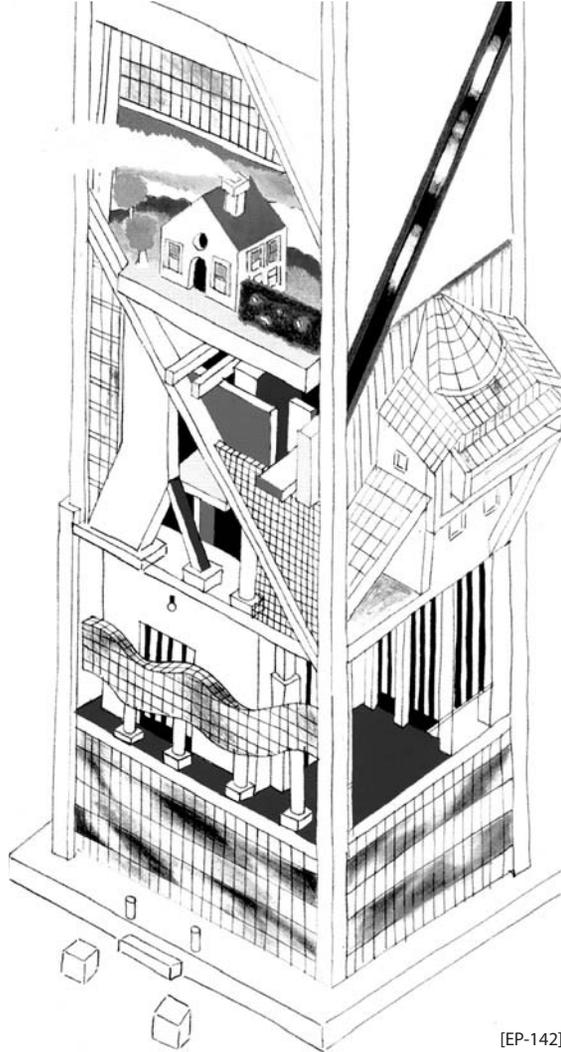
Sottsass trabaja a partir de signos gráficos primarios. Sus formas geoméricamente simples, nítidas, rituales, están al servicio de la consolidación de un lenguaje que utiliza los arquetipos formales como si se tratara de un lenguaje cifrado por jeroglíficos. Es así que el conjunto de su obra, sin importar su escala, sin distinguir entre pequeños objetos y grandes arquitecturas, utiliza sistemáticamente una serie de signos e ideogramas arquitectónicos recurrentes que consolidan un universo formal propio, al tiempo que materializan los recuerdos colectivos de la cultura arquitectónica a lo largo de la historia: la casa (de volumetría compacta y cubierta a dos aguas), el rascacielos, la torre, el zigurat,

⁶⁹ Muñoz-Alonso, Lorena, "Meeting Mr Sottsass", entrevista disponible [en línea] en <<http://selfselector.co.uk/2007/03/>>

⁷⁰ "Archetypes", exposición de obras de Ettore Sottsass poco conocidas o de edición limitada, Galería Friedman Benda, Nueva York, Mayo-Junio de 2008.



[EP-141]



[EP-142]

ETTORE STTSASS:

[EP-141] *Valentina*, Máquina de escribir rojo brillante, 1969, para *Olivetti*.

[EP-140] Imagen publicitaria aparecida en la revista *Domus* en 1969, que establece la analogía entre la máquina y la presencia roja y escalonada de la *Villa Malaparte* de Adalberto Libera en Capri (1937).

[EP-142] *Non sense archittonico*, 1976.
Témpera sobre papel, 34 x 46 cm

el templo, la ruina, la ventana, el muro, el *triage* de rombos, el tótem, la columna, la viga, el pórtico primigenio (mesa), la bóveda, la cúpula, el podio, el basamento.

Toda la obra de Ettore Sottsass sugiere la idea de inmenso *collage*; sus muebles, sus objetos y sus espacios —impregnados de elementos de la vida cotidiana, surgidos de toda una serie de fragmentos de imágenes, de recuerdos de viaje, de culturas lejanas y guiados por un trazo casi infantil— son el fruto de una búsqueda casi incesante y de una gran sensibilidad artística.⁷¹

En 1976 Sottsass realiza un dibujo verdaderamente elocuente, titulado *Nonsense archittónico*, en el cual podemos ver el nacimiento de una estructura vertical en la cual se almacenan muchos de los componentes de su lenguaje personal [EP-142]. Casi como si se tratase de un acopio de materia prima para sus proyectos, la casa, la villa, el edificio institucional, la columnata y toda una serie de fragmentos arquitectónicos se organizan por estratos en una estantería-rascacielos sin fin.⁷²

Esta exploración paciente que lleva adelante Ettore Sottsass, componiendo a partir de versiones modélicas y simplificadas de la realidad tiene su punto de contacto con la síntesis selectiva del recuerdo lejano y con el mundo simbólico de los juegos de bloques fröbelianos de la infancia.

El manejo del color proviene también de un rincón arquetípico y optimista en que todo es luminoso: el techo de la casa es rojo, el cielo azul, los árboles verdes y el sol amarillo. Los colores brillantes son, en su opinión, propios de sociedades felices y sin temores.

El color es algo fundamental para mí, y mi paleta es muy pero muy luminosa... son los colores que usaba cuando era niño y estaba aprendiendo a dibujar, fuertes y puros. ¿Por qué los uso? Porque simbolizan la libertad y el rechazo a los prejuicios. Es una pena, pero sí, el color es todavía algo impopular.⁷³

Sottsass considera que el compromiso con el color es trabajoso e implica asumir riesgos, y resume su credo a la perfección en un pequeño dibujo que realiza para la tapa de abril de 2007 de la revista *Icon* que reza así: “No salvarás tu alma tan solo con pintar todo de blanco”.

EJERCICIOS DE ARQUITECTURA

Sus muebles y buen aparte de sus objetos de diseño son verdaderos ejercicios de composición arquitectónica o, al menos, de composición de elementos arquitectónicos. Se reconoce en ellos la herencia explícita de los *cabinets de curiosité* del Renacimiento, muebles en los cuales la estructura

71 Fitoussi, Brigitte, *Memphis*, Ediciones H.Kliczkowski-Onlybook, SL, Madrid.

72 La imagen recuerda una exposición itinerante (1981-2005) denominada *Highrise of homes* realizado por el grupo SITE pocos años más tarde. En él, una macro-retícula espacial de acero y hormigón, de 15 a 20 pisos de altura, alberga una comunidad de viviendas privadas que, “trasplantadas” de una en una desde el suelo a su nicho en la torre, ostentan con orgullo un lenguaje y expresión propios. El proyecto es consultable [en línea] en <<http://sitewyork.com/frame/index.htm>>

73 Muñoz-Alonso, Lorena, *Loc.Cit.*



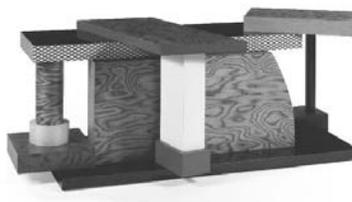
[EP-143]



[EP-144]



[EP-145]



[EP-146]



[EP-147]



[EP-148]



[EP-149]



[EP-150]

ETTORE SOTTASS:

[EP-143] *Acropoli*, consola 1988, Colección *Bharata*.
Madera natural, laqueada, metal, mármol, 228 x 59 x 184

[EP-144] *Vanity N°9*, Tocador, 1995.
Contrachapado laminado, aluminio anodizado, espejo, 130 x 55 x 210 cm

[EP-145] *Demistella*, Pequeña consola.
Mármol, madera natural, contrachapado laqueado, 60 x 38 x 79,5 cm

[EP-146] *Tartar*, Consola, 1985.
Mármol, madera natural, contrachapado laqueado, 188 x 88 x 81 cm

[EP-147] *Tetera Lapislazuli*, 1987. Para *Alessio Sarri Ceramiche*

[EP-148] *Frutero Bianco e Rosa*, 2001. Para *Cerámica Gatti*

[EP-149,150] Anillos artículo n° 23 y n° 3, 2002, Colección *La Seduzione*.
Para Cleto Munari. <<http://www.cletomunari.com/jewelry.htm>>

y la decoración eran verdaderos concentrados de piezas arquitectónicas.⁷⁴ Marco Zanini, integrante de Sottsass y asociados, solía definir al estudio como la “*boutique del renacimiento florentino del siglo XX*”.

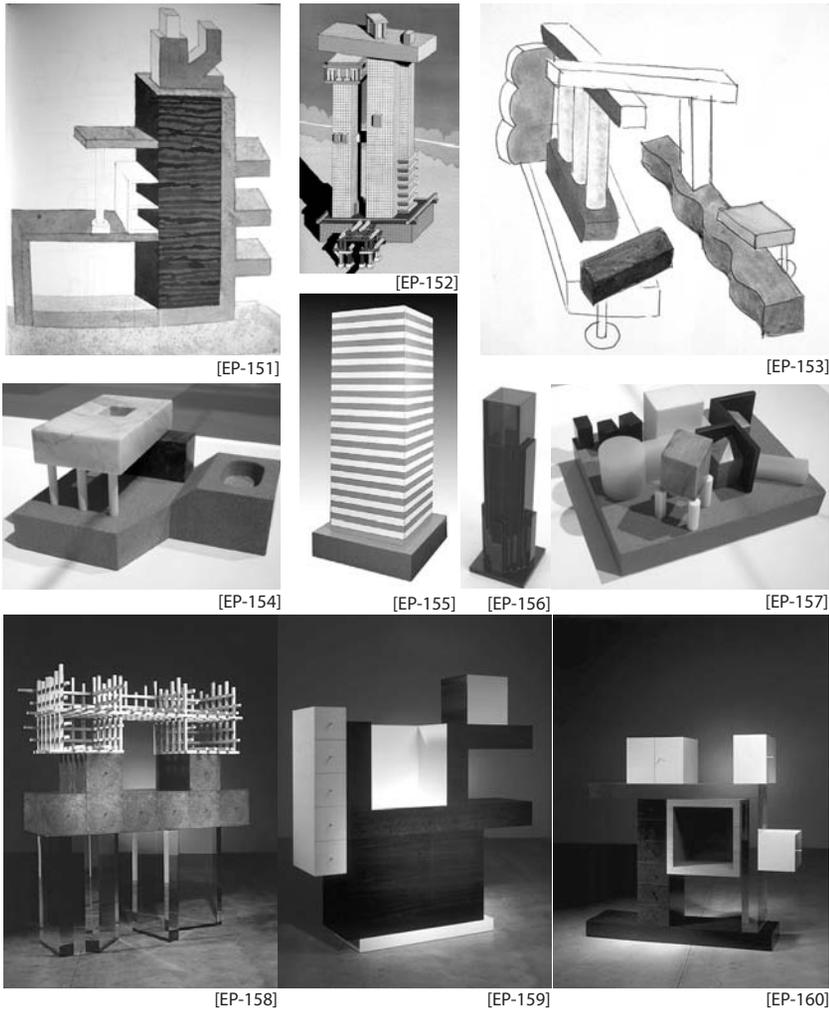
Al igual que muchos otros arquitectos y diseñadores, Sottsass ha ensayado todas las variantes posibles de integración de su vocabulario personal. Su sistema de signos es interpretado en un amplio rango de escalas de proyecto que van desde una casa a una pieza de joyería. Las relaciones establecidas entre estos arquetipos son, sin embargo, absolutamente nuevas. Las piezas dialogan desde relaciones ambiguas y poco convencionales. Se perciben las manos del niño-adulto manejando los hilos de la composición a voluntad, habilitando el renacimiento contemporáneo de viejos *capricci*.⁷⁵ Se alude reiteradamente a la idea de inestabilidad. Los distintos componentes aparecen en busca del equilibrio, apoyados en aristas, vértices o mensulando misteriosamente. Inestabilidad que representa la aceptación de la ausencia de una verdad que, para Sottsass, se vuelve cada vez más violenta con el paso del tiempo: “Uno vive pero sabe ya que puede morir, no sé, existe siempre este pensamiento doble que conduce a imaginar que todo es inestable; que no hay nada definitivo”.⁷⁶ Consecuentemente, en sus composiciones existirá siempre una aproximación desafiante hacia las estructuras estables a través de un distanciamiento de lo esperable. Alteraciones de la costumbre cromática, estabilidad física, previsibilidad material o convencionalidad escalar. Pequeños pórticos, templos, casas arquetípicas o series de columnas, aparecen habitando rincones de piezas de mobiliario, al tiempo que esos propios muebles contenedores exhiben atributos arquitectónicos. Arquitecturas dentro de arquitecturas: *matrioskas* arquitectónicas.

Las obras de Sottsass se parecen mucho a sus dibujos. Esto es, que ambas comparten la misma expresión primaria y esencial, la misma espontaneidad infantil, el mismo carácter de eslabón de un manifiesto continuo que consolida su identidad en la medida que sigue girando sobre su propio eje. Sottsass utiliza con frecuencia el sistema perspectivo paralelo para bocetar sus ideas. El punto de vista en este sistema está conceptualmente colocado a una distancia infinita. Como tal, es un punto de vista tan real como improbable, ya que desde esa distancia difícilmente podamos distinguir algo. Un ojo objetivo crea una distancia para apreciar objetivamente la realidad desde el exterior. Por lo tanto lo que percibe son objetos cuya escala es referenciable solamente de mediar figuraciones convencionales reconocibles dentro o fuera del mismo. Pero rara vez los objetos representados revelan sus verdaderas dimensiones. El universo formal se deja voluntariamente abierto a la especulación dimensional. Tanto la elección del sistema de representación como la opción expresiva adoptada, coinciden entonces en afirmar la ambigüedad escalar de la composición, que puede ser interpretada, alternativamente, como pequeño objeto, mueble o arquitectura.

74 En “Objet, mobilier, architecture” dentro del Catálogo de la Exposición “Ettore Sottsass et le design italien”, Centro Georges Pompidou, setiembre 2008-marzo 2009.

75 Según el Diccionario de la Real Academia Española: Obra de arte en que el ingenio o la fantasía rompen la observancia de las reglas.

76 Vargas, Davide, “Conversazione con Ettore Sottsass”, disponible [en línea] en <<http://www.archimagazine.com/asott.htm>>



ETTORE SOTTASS:

[EP-151,153] Ilustraciones de *Sottsass 151 drawings*, editado en 1997.

[EP-152] *Design for skyscraper in Texas*, 1983.

[EP-154,157] Modelos arquitectónicos, *Exposición vorrei sapere perche*, Trieste, 2007.

[EP-155] *Orange and white Superbox*, 1968.

[EP-156] Florero de vidrio, 1980.

Exposición de piezas singulares y ediciones limitadas diseñadas por Ettore Sottsass, *Galería Friedman Benda*, Nueva York, 2007:

[EP-158] *Cabinet 71*, 2006.

[EP-159] *Cabinet 67*, 2006.

[EP-160] *Cabinet 77*, 2006.

NUEVA VIDA

“La idea de ‘Memphis’ me vino a la mente yendo al almacén una mañana. Dos viejitos vendían, bizcochos y leche; todo estaba hecho de laminado plástico y tenía esa inocencia plena de gracia que me hizo pensar que se podía hacer poesía hasta con el laminado, no solo con madera de nogal”, comentaba Sottsass en un coloquio informal organizado por la revista *s* en marzo de 2004.⁷⁷

Este interés por el contraste expresivo y la contradicción estará siempre presente en sus proyectos. “Siempre pensé que la utilización de dos lenguajes engendra una nueva vida”,⁷⁸ afirma Sottsass. La fecundidad probada de este recurso se extiende también al campo de la identidad escalar, donde Sottsass juega explícitamente con la trasgresión de la imagen colectiva y por lo tanto esperable de lo que debe ser un mueble, un edificio o un objeto de diseño.

El resultado son ejercicios compositivos que rehúsan a perpetuarse en un lugar único, firme y establecido. Proyectos con identidad múltiple, que pertenecen simultáneamente a varios universos, que contemplan en su lógica compositiva la convivencia pacífica —y fértil— de varias escalas y que operan como objetos y, a la vez, como modelos a escala de otros objetos.

ESCALAS IMBRICADAS (MICRO-MACRO-MICRO)

Los objetos de diseño y las piezas de mobiliario que proyecta Ettore Sottsass son, en sus propias palabras, “pequeñas arquitecturas”. Al mismo tiempo, parecería que el devenir natural de su actividad profesional —que hizo que paulatinamente su carrera como diseñador prevaleciera frente a su labor como arquitecto—, hubiera incidido en el hecho que al abordar el proyecto de arquitectura, Sottsass lo haga desde la misma dinámica y con las mismas lógicas que cuando diseña en rangos dimensionales menores. En consecuencia sus arquitecturas terminan por asemejarse a versiones ampliadas de sus propios muebles.

Ahora bien, si es razonable afirmar que sus muebles y objetos son micro-arquitecturas, entonces sus edificios vienen a ser algo así como macro-[micro-arquitecturas]. Y si tenemos además en cuenta que, como es frecuente, los proyectos de arquitectura son presentados mediante modelos, podemos concluir que esas maquetas se convierten entonces de forma automática en ulteriores eslabones en la esquizofrénica cadena de escalas imbricadas, pasando a ser algo así como: micro-[macro-[micro-arquitecturas]]

Este trabalenguas revela la manipulación absolutamente libre y despreocupada por la convencionalidad —entre otras— de los rangos escalares. Los proyectos de Ettore Sottsass poseen resortes internos que permiten que la escala se transforme en un atributo de diseño interpretable. Cuando, con motivo de una exposición se confrontan cara a cara, objetos de diseño, muebles y arquitecturas —presentadas en doble versión: como pabellones y como modelos a escala—, los ecos y resonancias internas hacen combustión. Francesca Balena, por ejemplo, describe de este modo la experiencia de la Exposición llevada adelante en el año 2005 en el MART de Rovereto:

⁷⁷ Coloquio “En el mundo de los objetos”, organizado por la revista *Domus*, con la participación de veteranos diseñadores como: Mari, Branzi, Magistretti, Mendini y Sottsass, en *Domus* 869 n° Marzo, 2004.

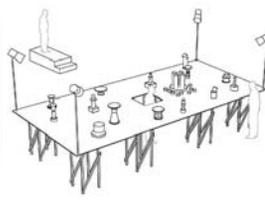
⁷⁸ Muñoz-Alonso, Lorena, *Loc.Cit.*



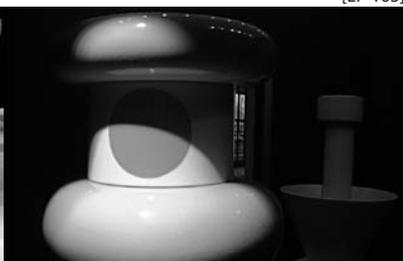
[EP-161]



[EP-162]



[EP-163]



[EP-164]

ETTORE SOTTASS

[EP-161] De izquierda a derecha:

Totem Menta, 201 cm

Totem, para *Bitossi*, h 57 cm

Florero *Juliette*, 2006, h 56 cm

Centro de mesa *Mumansk*, 1982, h 20,3 cm

2 *Totems*, para *Bitossi*, h 57 cm Florero *Malide*, h 47 cm

Florero *Ombrella di Buddha*, h 41,6 cm

[EP-162] Exposición *Vorrei Sapere Perché*, Trieste, 2007.

[EP-163,164] Exposición *Chants et paysages*, Sottsass à Sèvres, 1993-2006.

Después de haber visto en la sección dedicada al 'design' tantos objetos fuera de escala, grandes objetos de cristal e inmensas cerámicas, el espacio dedicado a la arquitectura [dentro de un pabellón que toma la forma de una gran casa arquetípica], ejemplificada como es normal a través de maquetas, fotos y dibujos de proyecto, parece un pueblo en miniatura.⁷⁹

PAPEL

Sottsass habla de sí mismo como de un fanático del papel, que vuelve a los mismos comercios, de Nueva York a Madras, para comprar hojas de todo tipo: "hechas a mano, rugosas, todas torcidas, especiales para acuarela y ténpera, a las que se agregan papeles de todo tipo que encuentro aquí y allá"⁸⁰.

Papel que, en el desarrollo de su obra, representa el soporte indispensable sobre el cual todo confluye y se unifica. Aun menos que en sus objetos, en el mundo gráfico de Sottsass ninguna interpretación es unívoca, toda lectura y todo encuentro son posibles. Es el espacio del juego libre. Sin tiempo, sin lugar y sin más escala que la de la hoja. El papel es probablemente el espacio en el cual sus proyectos —y sobre todo las relaciones que entre estos se establecen— se perciben con mayor integridad. La consistencia de la investigación proyectual se pone de manifiesto intensamente en dos de las publicaciones más interesantes sobre el trabajo de Ettore Sottsass: *151 drawings* y *700 drawings*.

El papel del dibujo vuelve transparentes las intenciones y convicciones detrás de cada diseño y recupera el conjunto de su obra, con un sentido de unidad absoluta, como si de un solo proyecto se tratase. Tal vez, así sea.

⁷⁹ Balena Arista, Francesca, "Sottsass al MART", reseña de la exposición "Sottsass. Progetti 1946-2005", MART, Museo di Arte Moderna di Trento e Rovereto, febrero-mayo 2005, disponible [en línea] en <<http://architettura.supereva.com/sopralluoghi/20050309/index.htm> / 9 marzo 2005.

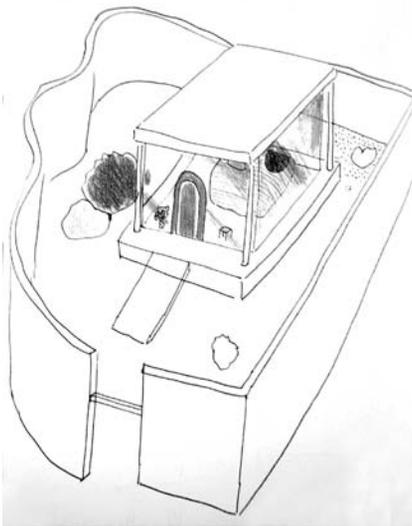
⁸⁰ en Recensión del libro: *Ettore Sottsass: Esercizi*, Editorial Alberico Cetti Serbelloni, Milán, 2001, en *Domus* Febrero, 2002.



[EP-165]



[EP-166]



[EP-167]



[EP-168]

ETTORE SOTTASS:

[EP-165] *Casa Nanon*, 1995-98, Lanaken Bélgica.

[EP-166] *Casa Olabuenaga*, 1989-97, Maui, Hawaii.

[EP-167] Ilustración de *Sottsass 151 Drawings*, publicado en 1997.

[EP-168] Ettore Sottsass dibujando.
Foto Luca Fregoso, 1973.

LA ILUSIONISTA:
KASUYO SEJIMA Y SANAA

LA ILUSIONISTA



[EP-169]

Reflejo sobre el cielorraso del *Serpentine Gallery Pavillion*, Sanaa, Londres, 2009.

KASUYO Y ANNIE

Las dos mujeres caminan juntas hacia el mar. Se llevan un par de cabezas de diferencia e intentan acompasar el ritmo de sus pies. Sejima es una persona muy menuda y junto al metro con ochenta y tres centímetros de Annie Leibovitz, sus mundos parecen estar a escalas diferentes. Con su silueta nítida, frágil y oscura, la propia Kasuyo, parece sacada de entre la multitud de diminutos personajes que habitan sus maquetas.

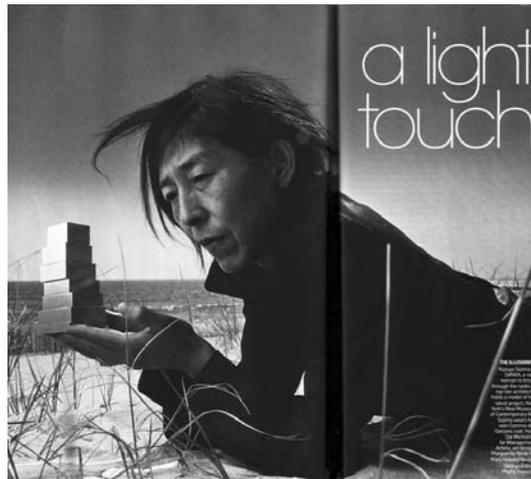
En la playa las espera un equipo de 17 personas y el *set* armado para la sesión de fotos de la revista *Vogue* en la cual se publicará una entrevista a la arquitecta con motivo de la inminente inauguración del "*New Museum of Contemporary Art*" de Nueva York. Sejima está vestida totalmente de negro, recostada boca abajo y acodada en la arena. Sus manos sostienen delicadamente una miniatura del museo y su mirada está fija en él mientras que, a poca distancia, la brisa de un ventilador (con la intensidad y la dirección adecuadas a la toma) mueve suavemente su pelo oscuro. Annie Leibovitz realiza varias pruebas, ajustando la altura de horizonte. Finalmente se concentra en las tomas bajas con el lente casi a ras del suelo.⁸¹

En la imagen elegida para abrir la nota a doble página [EP-171], las raleadas hierbas de playa parecen un pequeño bosque de cuyo seno ha sido arrancado el edificio por una inexperienced Gulliver recién desembarcada en Liliput. El punto de vista de ojo de hormiga colabora activamente con la ilusión.

⁸¹ El registro fílmico de este momento consta en el documental de la BBC de Londres "*Annie Leibovitz: life through a lens*", 2007, disponible en fragmentos [en línea] en <<http://www.youtube.com>>



[EP-173]



[EP-170]

[EP-171]

KASUYO SEJIMA:

[EP-173] *New Museum of Contemporary Art*, Nueva York, 2007.
Foto Dean Kaufman.

Sesión fotográfica con Annie Leibovitz para la revista Vogue:

[EP-170,171] Secuencia de fotogramas detrás de cámaras, página de apertura del artículo en Vogue e imagen principal seleccionada en la cual Sejima contempla un pequeño modelo de su *Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York*.

Aislados del resto del mundo, la creadora y su creación se miran a los ojos. La toma pone en relación el primer plano, ocupado por Sejima y el mar en el fondo, evitando la mediación de planos medios y con ella la continuidad de la progresión perspectiva. Este recurso, que fue aplicado en la pintura por Georgia O'Keeffe y en la arquitectura por Le Corbusier,⁸² es retomado por Annie Leibovitz para enfatizar la ambigüedad de escalas en el proyecto de la imagen fotográfica.⁸³

CAJAS DE EMBALAJE

... cuando tenía unos 10 años, solía jugar con mis amigos en los solares que había cerca de mi casa. Utilizábamos cajas de embalaje para hacer casitas. Por ese entonces todas las familias estaban comprando televisores y lavadoras porque la economía japonesa estaba en crecimiento. Utilizábamos los embalajes de todos esos electrodomésticos para hacer casas en el parque. También hacía casas de muñecas. Me crié en este ambiente. Algunas veces también hacía mesitas para las muñecas con libros, cosas para la casa, no solo la casa. Luego, crecí y me deshice de todo esto, pero conservo las muñecas, que son muy importantes para mí (se ríe).⁸⁴

Para los arquitectos el trabajo con modelos es algo habitual. Sostener un proyecto de arquitectura en la mano no es, consecuentemente, una experiencia extraña para un diseñador.

El edificio que antes de ser fue una pequeña maqueta, fue también otras más grandes y más grandes aun, y de nuevo más pequeñas. La pila de cajas ensayó escalas, mudó de materialidad, fue acomodada por el tiempo, el programa, la normativa, la intuición, la luz, la geometría, la estabilidad y el equilibrio, la historia del rascacielos neoyorquino y el perfil de escalonamiento, el gesto, la impronta, la pregnancia signica, la casualidad y la causalidad. Pero siempre fue “una pila de cajas desfasándose, que fue la misma definición que me dio mi hija de seis años al instante de mostrárselo”.⁸⁵ Rowan Moore apunta que el museo, apareciendo como un bloque pero siendo a la vez escalonado, evoca intencionalmente el perfil tradicional de las torres de Manhattan, de modo que el perfil del Rockefeller Center o el Empire State pueden traducirse en algo que un niño pequeño puede imaginarse construyendo, y que al mismo tiempo se convertirá en un sofisticado museo de arte contemporáneo.⁸⁶

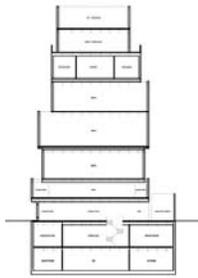
82 Ver “Georgia y Charles, construyendo horizontes” en capítulo Le Corbusier.

83 Moore, Rowan, “A light touch: Kasuyo Sejima, the illusionist”, en *Vogue*, noviembre de 2006. Pie de foto de imagen de representación: Kasuyo Sejima de SANAA una mujer poco común que irrumpe en el ranking de los 10 mejores arquitectos, sostiene un modelo de su último proyecto, el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York. Sejima usa su propio abrigo de Commes des garçons; Peinado, Dai Michishita para Management Artists; Diseño del Set, Marguerite Wade para Mary Howard Studio; Editor, Phylis Patrick, [TA].

84 Pérez Rubio, Agustín, “Uno más en casa de los Sanaa. Una conversación de Agustín Pérez Rubio con Kasuyo Sejima y Ryue Nishizawa”, en *‘Housing’*, Catálogo Exposición “Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA”, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2007.

85 Palabras de Lisa Philips directora del Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva Cork, en Moore, Rowan, *Loc. Cit.*, [TA].

86 Moore, Rowan, *Loc. Cit.*, [TA].



[EP-174]



[EP-175]



[EP-176]



[EP-177]

KASUYO SEJIMA:

New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 2007.

[EP-174] Corte longitudinal.

[EP-175] El museo en el barrio, visión de escorzo.

[EP-176] Serie de modelos de estudio.

[EP-177] Sherwood Forlee: Lámpara de mesa *New Lamp*, 2008.

La facilidad de aprehensión formal contrasta con sus dimensiones reales. Las “cajas” no son tales solo desde el punto de vista geométrico, también su textura visual regularísima colabora con esta lectura. Precisamente el silencio de las grandes cajas exalta su escala. Sin ser un edificio de gran altura sus superficies mudas contrastan con la vibración tectónica de la estructura porticada y regular de pisos, cornisas y ventanas de sus vecinos [EP-173,175].

Las construcciones linderas revelan su escala precisa, su número de niveles y de ambientes a la calle. Poseen una figuración arquitectónica esperable que nos permite entender su presencia y sus dimensiones, y relacionarlas previsiblemente con nosotros. Los volúmenes del museo, en cambio, neutralizan toda comunicación de este tipo, mediatizan información y adoptan un carácter radicalmente abstracto, propio de los objetos. De los objetos geoméricamente puros y expresivamente abstractos. Entonces, los tamaños esperables de unas y otras realidades se intercambian (algunas de las cajas apiladas son incluso bastante más grandes que las construcciones vecinas) e instalan una sensación de extrañamiento, de transplante de una realidad de un universo escalar a otro diferente.

Tanto es así que no se requirió demasiado tiempo para que alguien buscara devolver al Nuevo Museo de Arte Contemporáneo a su universo escalar natural. El diseñador neoyorquino Sherwood Forlee propone a un año de la inauguración del “*New Museum*” su *New Lamp*, una lámpara de mesa de noche que reproduce a escala la volumetría del museo [EP-177]. Construida artesanalmente en acrílico blanco con luz fluorescente interna, la luminaria invierte la condición luminosa del objeto original ya que las cajas del museo son opacas. Si bien el estímulo puede haber estado localizado en parte en la típica fiebre estadounidense de *marketing* que contamina toda producción social y cultural y fortalece la industria del *souvenir*, no deja de ser un comentario apropiado sobre la escala expresiva con la cual es naturalmente percibido el edificio. Discurriendo un trayecto escalar iterativo, hemos pasado de las maquetas de estudio al edificio del Nuevo Museo de Arte Contemporáneo para detenernos luego en una nueva versión reducida, esta vez como luminaria de mesa para a dar paso a continuación a una luminaria a escala urbana: la casa S.

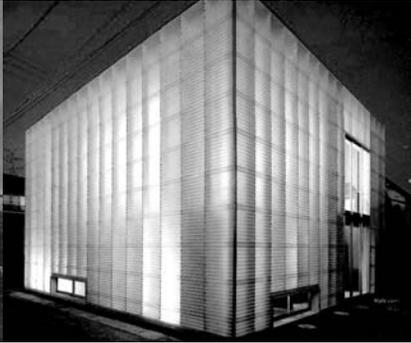
FANALES

Como un gigantesco fanal cúbico, la casa ilumina una pequeña esquina de la ciudad japonesa de Okayama [EP-178,179]. Su desafiante abstracción geométrica y material la transforma en una obra fácilmente aprehensible pero, al mismo tiempo, de lenta asimilación. La lógica compositiva subyacente está ciertamente mucho más próxima al diseño objetual que arquitectónico. La *S-house* ocupa una frontera particular en la cual las escalas precisas se desdibujan y le permiten ser valorada alternativamente como una micro-arquitectura o un macro-objeto.

El tratamiento geométrico es absolutamente preciso. Sin embargo, su razón de ser es simplemente brindar un orden cómodo, práctico y lejano de todo idealismo universalista. La casa es un prisma de base cuadrada de 9,5 m de lado y 6 de altura (máxima superficie edificable permitida), recostado sobre una única medianera y abierto sobre una calle de cierto tránsito y un callejón sin salida. Hacia la calle tan solo el signo arquetípico de la puerta de acceso bajo un brevísimo alero altera la uniformidad, hermética y silenciosa, del revestimiento metálico. Hacia el callejón, en cambio, la casa



[EP-178]



[EP-179]



[EP-180]



[EP-181]



[EP-182]



[EP-183]



[EP-184]

KASUYO SEJIMA:

Casa S, Okayama, Japón, 1995-1996.

[EP-178,179] Vistas diurna y nocturna.

[EP-181] La galería anular.

[EP-182] El espacio de estar en la planta superior.

[EP-180] Isamu Noguchi: Lámpara de pie Serie *Akari*, modelo UF4-L10, 1951.

[EP-183] Kaori Shimanaka: Lámpara de mesa *Open Light*, 1987.

[EP-184] Fanales tradicionales japoneses en piedra.

ofrece el rostro cálido y cambiante del policarbonato traslúcido. Todo el conjunto es tamizado por una textura ondulada y regular, eco expresivo de algunas construcciones vecinas.

Como en una cebolla, varias son las pieles que se superponen para brindar protección al núcleo íntimo de la familia (padres, hijos y abuelos). Una primera envolvente, íntegramente resuelta de madera, abraza el corazón privado de la casa. Sobre un nivel compartimentado y estable, una corona de lamas verticales móviles envuelve la planta superior, libre y flexible. Entre esta envolvente y la piel exterior, un corredor estrecho y a doble altura oficia de distribución natural hacia todos los ambientes de la vivienda. El espacio anular y cíclico protege en su eterno girar la verdadera casa, oculta y “embalada” dentro de estuche interior de madera [EP-181]. A pesar de no cumplir otra función que la de circulación, la expansión de la frontera exterior resulta un recurso clave e insustituible del proyecto. Todas las mediaciones tienen lugar en este espacio: reino intermedio, clausura permeable, colchón térmico, filtro y fuente luminosa, preanuncio y sorpresa de la vida doméstica que abraza.

Probablemente, la principal habilidad del proyecto sea la “espacialización” de la envolvente, sumada a una adecuada elección de los materiales. Dos cajas habitables se organizan así una dentro de la otra. Hacia la ciudad, el cerramiento exterior se perfora de modo convencional con aberturas puntuales que responden en forma y tamaño a las diferentes funciones internas. Mientras, el prisma opaco de madera, protegido dentro de su “capullo” traslúcido, se abre a requerimiento fluctuando entre la clausura y la apertura total [EP-182]. La casa S propone sin duda alguna una nueva *domus*, una casa estuche, próxima a su usuario, y tan cambiante como los estados de ánimo o la luz del sol. Fanal, capullo, estuche, caja, son todos términos que describen ajustadamente la *S-house*, y todos ellos provienen del universo objetual. No hay casualidad alguna en la intención de protección de la intimidad tras gestos de contención expresiva derivados del mundo de los objetos cotidianos. Existe sí una cuidadosa manipulación expresiva que involucra sincrónicamente la percepción de escala.

Poco tiempo después, Nishizawa —esta vez en solitario— continúa la experimentación con estos “fanales orientales” cuya escala ha sido súbitamente alterada. En la “Casa de Fin de Semana”, reaparecen en el interior del recinto cuadrado transformados en patios. Envueltos en cajas de cristal a las que, oportunamente, se suman láminas metálicas microperforadas, pérgolas de madera y cortinados blancos, estructuran nuevamente un sistema flexible y cambiante de control espacial y luminoso. Al cerrar las cortinas, se materializan una serie de inmensos fanales que crean un laberinto espacial suavemente bañado por la luz difusa proveniente día y noche desde los patios.

En ambas casas la ejercitación atenta de la abstracción formal y la limitación intencionada de los recursos formales y materiales, produce cierta indeterminación y ambigüedad escalar que cimientan buena parte de las intenciones expresivas.

DEBAJO DE LA MESA

En el momento de identificar elementos procedentes de la arquitectura tradicional japonesa en su obra, tanto Sejima como Nishizawa derivan en cuestiones dimensionales. Mencionan, por ejemplo, el espesor de los cerramientos y el peso de las puertas, y refieren en particular al sistema modular tradicional:

Nuestra postura con relación a las dimensiones tal vez sea diferente. Nosotros usamos paneles de 1,8 x 0,9 metros como modulación tradicional. Todas las casas son pensadas en relación con esta medida, que es levemente menor a 2 x 1 metros. Hay un buen arquitecto japonés de nombre Ishii que creo está usando módulos en metros para crear la sensación de ámbitos más espaciosos, diferentes del *standard* dimensional japonés.⁸⁷

Identidad dimensional, pragmatismo o supervivencia del espíritu lúdico de la infancia. Sea lo que sea, lo cierto es que la interpretación arquitectónica y espacial de un proyectista sin prejuicios pero con “la visión afilada como el láser”;⁸⁸ hace que hasta el espacio debajo de la mesa resulte digno de atención... y de uso.

- AZ: Corre la leyenda de que la gente de su oficina duerme debajo de la mesa.
- KS: ¡Es verdad! [Se ríe]. Nos agotamos. Yo también me meto después de cenar. Treinta minutos y como nueva.
- AZ: ¿Debajo de la mesa?
- KS: Sí. Es como un cuartito. Tengo una colchoneta y la despliego.⁸⁹

⁸⁷ Pérez Rubio, Agustín, *Loc.Cit.*, [TA].

⁸⁸ Palabras de Lisa Philips directora del Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, en Moore, Rowan, *Loc. Cit.*, [TA].

⁸⁹ (Fragmento extraído de: “Camino hacia la extrema sencillez”, entrevista a Kazuyo Sejima realizada por Anatxu Zabalbeascoa y publicada en *El País* de Madrid el 16/11/2008).

MATRIZ:
JOSEF HOFFMANN

MATRIZ



[EP-185]

JOSEF HOFFMANN: Caja con tapa, c. 1910
Colección Leopold Museum, Viena

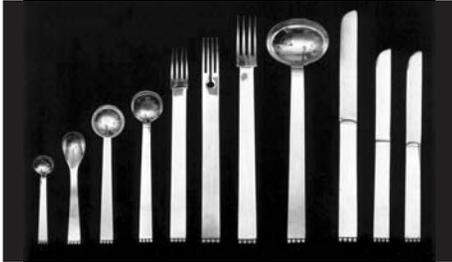
GESAMTKUNSTWERK

Como sucedió en gran parte de los movimientos de vanguardia de inicios del siglo pasado, el espíritu de la *Gesamtkunstwerk* estuvo fuertemente presente en el pensamiento y la producción de la *Wiener Werkstätte*. Consistente con esta filosofía, el trabajo de la empresa incluía naturalmente todas las dimensiones y todas las escalas de diseño involucradas en el proyecto del espacio habitable. De Fusco menciona como algunos críticos de la época aludían con sentido del humor al tema al subrayar el hecho de que una sola persona desaliñada hubiera puesto en crisis el orden impecable de los interiores producidos; o que para vivir en ellos se necesitaba un manual de instrucciones de uso; o aun más, que para habitarlos era imprescindible el control permanente de un director artístico.⁹⁰ Los Moritz-Gallia, los Skywa-Primavesi, y un selecto grupo de la alta sociedad vienesa, retratada por Gustav Klimt, habitaba espacios proyectados por Koloman Moser y Josef Hoffman, se sentaba en sus sillas, comía en sus mesas, utilizaba sus juegos de té y a veces, vestido con indumentaria diseñada por la *Wiener Werkstätte* y adornado con sus joyas, completaba la "obra de arte total".

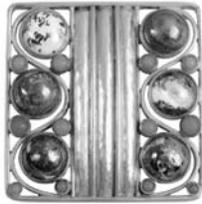
QUADRATL-HOFFMANN

Josef Hoffmann, cofundador del movimiento, fue un proyectista cuyas dinámicas de investigación formal fueron particularmente obsesivas. Su rutina estaba guiada siempre por ensayos exhaustivos de alternativas de aplicación de los distintos motivos geométrico-expresivos puestos a prueba. No en

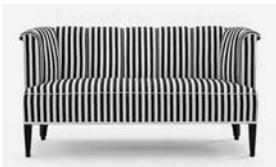
⁹⁰ De Fusco, Renato, *Storia del design*, Editorial Laterza, Roma, 1998, p. 122 [TA].



[EP-186]



[EP-187]



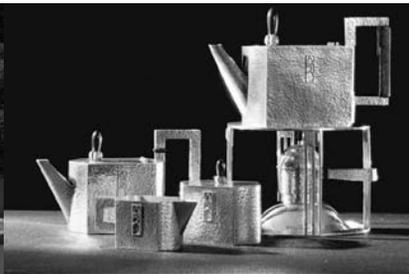
[EP-188]



[EP-189]



[EP-190]



[EP-191]

JOSEF HOFFMANN:

[EP-186] Juego de cubiertos, modelo plano, c.1903-1904.

[EP-187] Prendedor, 1908-1910.

[EP-188] Sillón de dos cuerpos *Alleegasse*, para el salón de música del apartamento del Dr. Hugo Koller, 1912.

[EP-189] Remate de la torre del Palacio Stoclet, Bruselas, 1905-1911.

[EP-190] *Pabellón de Austria*, *Bienal de Venecia*, 1934-1954.

[EP-191] Juego de Té, 1903.

vano llegaron a apodarlo “cuadrado” Hoffmann, apelativo fiel al enamoramiento por la abstracción geométrica del cuadrado, heredado de Mackintosh. Consecuentemente, se volvió habitual que la misma fórmula compositiva dialogara consigo misma, resonando en las múltiples versiones que podían encontrarse integradas al diseño de cualquiera de sus ambientes.

Para Úbeda Blanco,

Hoffmann no establece ninguna diferencia a la hora de proyectar arquitectura o de diseñar muebles y objetos de uso cotidiano. En su trabajo utiliza lo que J. A. Cortés define como indiferencia dimensional, consistente en utilizar el mismo lenguaje arquitectónico en el diseño de edificios, muebles y objetos, en el intento de llevar el arte a todas las facetas de la vida.⁹¹

Según D’Auria,

la clave de este arquitecto, incansable investigador formal, parece ser la *variatio* permanente, el desvío infinitesimal: la variedad ilimitada que, sin embargo, no cancela el sentido de la repetición y de la continuidad que, por sí solas, representan la esencia económica de la marca de fábrica. La obra de Hoffmann resulta de este modo, bajo una óptica sincrónica, siempre idéntica y siempre diferente a sí misma. De una misma entidad formal, por ejemplo, es capaz de producir constelaciones [de proyectos] que giran alrededor de la matriz, familias de repeticiones no necesariamente pertenecientes a series homogéneas de objetos: incluso, en esta perspectiva, puede suceder que las arquitecturas sean ampliaciones desmesuradas de los objetos y que, viceversa, un mueble, una caja, un cofre sean arquitecturas miniaturizadas.⁹²

Para que todo esto fuera posible, la extraordinaria habilidad gráfica de Hoffmann jugó un rol determinante,

el dibujo fue la herramienta de la que se sirvió en su voluntad de diluir las diferencias entre artes mayores y menores. Sobre el tablero desaparecía la autonomía disciplinar y los mecanismos compositivos y creativos se hacían intercambiables; los motivos modificaban su escala y servían tanto para una esquina de una mesa como para un remate de un edificio. Las similitudes con la formulación clásico-renacentista resultan obvias, en lógica coherencia con idea de regeneración que alentaba la propuesta de la Secesión.⁹³

LEITMOTIV

Esta aproximación metodológica al proyecto puede apreciarse nítidamente en todas sus experimentaciones formales, cada una de las cuales gira en torno a motivos diferentes y claramente identificables. En algunas oportunidades corresponden a series desarrolladas en un período

91 Cortés, J. A., *La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea*, Editorial Universidad de Valladolid, 1991, p. 61, citado en Úbeda Blanco, Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Secretariado de Publicaciones de Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 2002, p. 102.

92 D’Auria A., “Il Fantasma del nuovo, Hoffmann dal 1897 al 1910”, en Baroni D., D’Auria A., *Josef Hoffmann e la Wiener Werkstätte*, Editorial Electa, Milano, 1981, citado en De Fusco Renato, *Loc.Cit.*

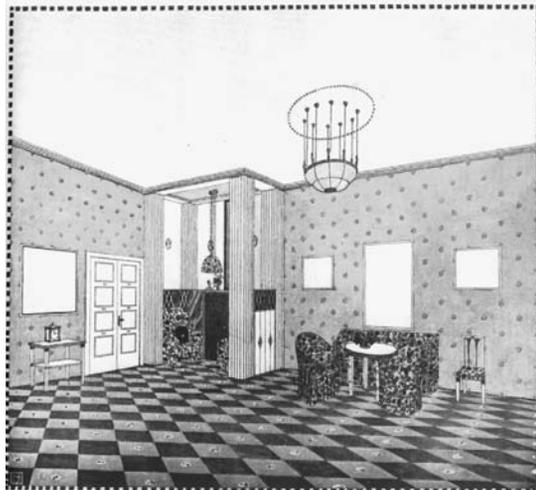
93 González Presencio, Mariano, “Dibujo versus arquitectura moderna. El dibujo en el debate sobre el ornamento en Viena” en RA, *Revista de Arquitectura*, Universidad de Navarra, Diciembre 2000, p. 10.



[EP-193]



[EP-194]



[EP-192]



[EP-195]



[EP-196]

JOSEF HOFFMANN: Estriado

[EP-192] *Residencia Moritz-Gallia*, sala femenina, edículo del rincón de conversación.

[EP-193] *Mesa auxiliar Villa Skywa-Primavesi*, Viena, c.1915.

[EP-194] Frontón y orden de pilastras acanaladas de la *Villa Skywa-Primavesi*, Viena, 1913-1915.

[EP-195] Pabellón de Austria en la Exposición del Werkbund de Colonia, 1914.

[EP-196] Pórtico de acceso, *Haus der Wehrmacht*.

determinado, y en otras ocasiones aparecen en continuidad a lo largo de toda su actividad como proyectista. El proceso proyectual, espontáneamente iterativo, hace que por lo general cada motivo sea detonado por experiencias pasadas y desencadene a su vez otras futuras, pudiendo establecerse un sinnúmero de asociaciones cruzadas.

Sin pretensión alguna de ser exhaustivos analizaremos la manipulación escalar presente en la investigación proyectual específica de algunos motivos formales recurrentes.

Estriado

En la década de 1910-1920, Hoffmann ensaya una nueva abstracción del vocabulario clásico, despojándolo de su figuración más directa. Si bien sobreviven algunos frontones, las columnas quedan reducidas a paños altos y rectangulares, regularmente estriados, huella sutil y personal de la tradición neoclásica. Esta vibración ornamental define buena parte de la identidad formal de, por ejemplo, la Villa Ast (1909-1911), la Villa Skywa-Primavesi (1913-1915) [EP-194], o el Pabellón de Austria en la Exposición del *Deutsche Werkbund* de Colonia en 1914 [EP-195]. El mismo motivo que encontramos en estas fachadas exteriores, aparecerá también contemporáneamente en el diseño de las piezas de mobiliario y la envolvente de sus interiores.

La mesa de comedor del apartamento Moritz-Gallia (1913) reaparece, aumentada de escala, en la habitación de la señora como edículo protector del ángulo de conversación [EP-192] y puede reconocerse en una escala aun mayor, en el porche de ingreso a doble altura de la *Haus der Wehrmacht* [EP-196]. El mismo plano delgado sobre “patas” (o pilares, o pilastras) estriadas de sección cuadrada, el mismo edículo arquitectónico esencial, puede ser identificado en las tres situaciones como adaptaciones de un proyecto unitario.

Offset

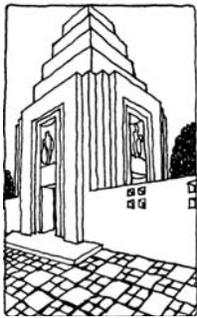
En sus trabajos de inicios de siglo, se reconoce el uso frecuente de escalonamientos breves y regulares de sección cuadrada, configurando series concéntricas de figuras rectangulares rehundidas en lo que hoy día podríamos definir, desde la representación, como una experimentación expresiva a partir de la utilización del comando *offset* de los sistemas CAD.

Estos motivos plásticos, que anticipan en prácticamente dos décadas la estética Decó —y a través de ella la primera modernidad—, aparecen tanto en piezas de mobiliario como en la modulación de fachadas interiores y exteriores de edificios. Los paneles de la fachada de la Casa para el escritor Richard Beer-Hoffmann (1905-1906) resuenan en la articulación de los cerramientos interiores del salón de exposición de la *Wiener Werkstätte* en Viena (1903) [EP-198], en la delicada vibración superficial del respaldo de las butacas diseñadas para el Dr. Hermann Wittgenstein (1905) [EP-197], o de las puertas de los armarios del Apartamento Stonborough (1905) en Berlín [EP-200], y reaparecen en versión monumental en el Pabellón de Austria para la Exposición Internacional de Arte de Roma en 1911 [EP-201].

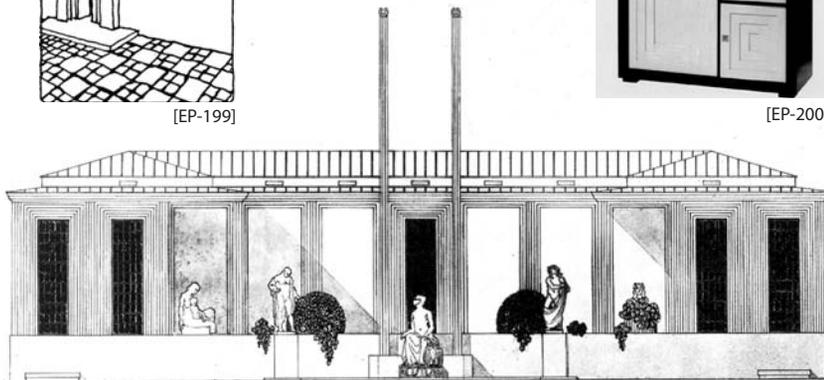
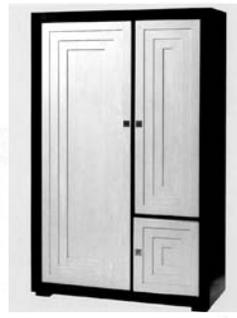
Rayas

Los dos motivos anteriores, acanaladuras y escalonamientos, tienen su correspondencia y paralelismo en los motivos bidimensionales de rayados paralelos y “*offset*” rectangular.

Los rayados aparecen puros en algunos elementos textiles, como los tapizados de las butacas



ÖSTERREICH
KUNST-AUSSTELLUNG ROM 1911.
FACADE.



JOSEF HOFFMANN: "Offset"

[EP-197] Silla con posabrazos, *Apartamento Dr. Hemann Wittgenstein*, c.1905

[EP-198] Recepción del *Salón de exposición de Wiener Werkstate*, Viena, 1903

[EP-199] Pabellón monumental, 1903, proyecto.

[EP-200] Armario habitación de servicio, *Apartamento Stonborough*, Berlín, 1905.

[EP-201] *Pabellón de Austria en la Exposición de Arte de Roma*, 1911.

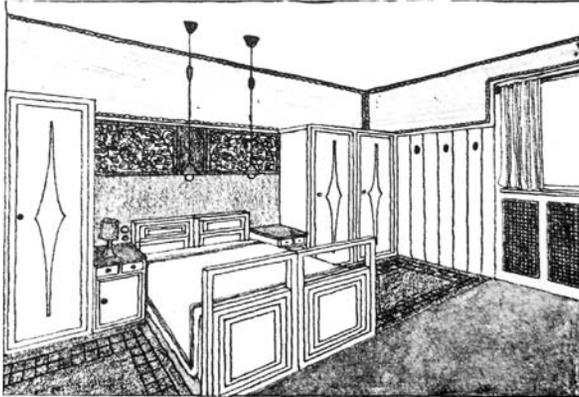
del vestidor femenino del Palacio Stoclet, o configurando dameros irregulares que entrelazan direcciones ortogonales, como en la cristalería diseñada para Lobmeyr, que incluye decantador, copas de champagne, copas de vino y vasos [EP-205]. Mientras, los rectángulos concéntricos aparecen como motivo del respaldo de algunas sillas diseñada por Hoffmann para el Salón de moda de las Hermanas Flöge (ca. 1903) y, fundamentalmente, como patrón ornamental gráfico (impreso o tejido) aplicado a la vestimenta y sus complementos [EP-202,204,207], la cristalería [EP-206] o el papel de pared [EP-203]. En muchas oportunidades, la textura visual de estos rectángulos se alterna con espacios de silencio fijados en su centro por la presencia de rombos de dimensión variable. El patrón geométrico-decorativo, como un manto, se posa indistintamente sobre objetos, piezas de mobiliario y cerramientos. Cuando este motivo aparece combinado con los escalonados tridimensionales, se produce un encuentro singular y deliciosamente ambiguo entre la realidad y su representación. En este caso, el juego escalar no reside tanto en la distorsión de las dimensiones esperables como en la distorsión perceptiva del número de dimensiones realmente involucradas. Más que escalas alteradas, dimensiones imbricadas [EP-208, 209].

Perfiles

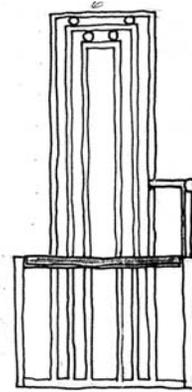
Durante el proceso de diseño Josef Hoffman solía dibujar sobre papel milimetrado. Su afán obsesivo de control geométrico quedaba anclado en el soporte, mientras que la mano alzada de su grafito trabajaba libre y segura sobre él. Su proceso creativo ha quedado documentado en innumerables croquis. La mayor parte de ellos son conjuntos de geométrales con visiones en correspondencia de planta y alzado, con ocasionales apuntes perspectivas al margen. Dentro de la serie de dibujos preparatorios para el diseño de recipientes metálicos y cristalería encontramos algunos exquisitamente sugerentes en los que Hoffmann ensaya con plenos de colores vivos que definen las siluetas simétricas y reconocibles de cálices, floreros, vasos, copas, botellas, etc [EP-210]. La propia técnica de representación desplaza la tensión hacia el exterior, hacia el proyecto cuidadoso de la silueta, del perfil de revolución. Precisamente de su interés por los perfiles (perfiles de simple, doble y múltiple curvatura ritmados por inflexiones angulares como en un trabajo de tornería), nace toda otra serie completa de experiencias proyectuales.

El mismo perfil cóncavo-convexo que al rotar en torno a un eje vertical da vida a las superficies de revolución de las cristalerías que diseña Hoffmann [EP-211,212], al ser utilizado como guía de extrusión produce cintas de vibración cambiante. Luego, cuando estas se agrupan repetidas una junto a otra, surge una entera superficie moldurada por gajos paralelos. Apoyado en este recurso, Hoffmann investiga en la configuración de láminas, planos y cerramientos pasibles de ser utilizados a diferentes escalas.

La búsqueda da inicio, probablemente, con el diseño del sillón Wittman en 1910 [EP-213]. Sus gajos geométricos verticales, henchidos por el relleno del tapizado configuran su identidad estética y anticipan la naturaleza expresiva de proyectos futuros. Durante la década de los veinte, Hoffmann diseña toda una serie de jarras, teteras y objetos metálicos que reformulan sus pieles con una fina molduración vertical [EP-215]. La textura regular producto de una sección perpendicular a la superficie siempre constante envuelve el cuerpo principal de las piezas diseñadas como si se tratase de una estilizadísima cáscara de zapallo.



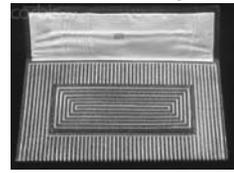
[EP-208]



[EP-209]



[EP-206]



[EP-207]



[EP-205]



[EP-202]

[EP-204]



[EP-203]

JOSEF HOFFMANN: Rayas

[EP-202] Vestido diseñado por Hoffmann en 1910.

[EP-203] Diseño textil *Bachus*, 1929.

[EP-204] Emilie Flöge en el jardín del estudio de Gustav Klimt, c.1905.
Foto Moritz Nähr.

[EP-205] Cristalería *Lobmeyr*, 1911.

[EP-206] Florero, 1914.

[EP-207] Cartera sobre, c. 1910.

[EP-208] Dormitorio *Apartamento A. Brauner*.

[EP-209] Diseño de silla, 1904, probablemente para el salón de las hermanas Flöge.

El mismo motivo, pero dispuesto horizontalmente, se cristaliza más tarde en el Pabellón Nacional de Austria en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París en 1925 [EP-216]. Dentro del pabellón, como muñecas rusas, un mostrador y un pequeño cofre-joyero reflejan cada uno a su escala la misma impronta formal [EP-214].

Según la tradición técnica, la molduración de superficies está mucho más ligada al trabajo de carpintería o al repujado o modelado de los objetos de metal que a la arquitectura. Sekler reafirma esta idea al mencionar que el tratamiento de la fachada del Pabellón de París parece retomar el estilo de los muebles que Hoffmann había presentado recientemente en la *Galerie des Invalides*.⁹⁴ Más adelante, en el mismo texto, nos recuerda como L. W. Rochowanski, contemporáneo de Hoffman, comparó en la oportunidad al edificio con un “baúl con cajones y compartimentos, en los cuales guardar hongos aromáticos o atractivas joyas”.

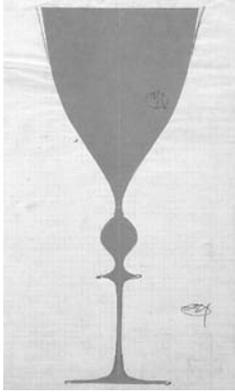
Si en el trabajo artesanal con metales se opta por una velada referencia vegetal (calabazas), en el caso de la arquitectura el vínculo podría quedar establecido con los perfiles ondulantes de las *commode au tombeau*. Se invierte entonces la analogía que asocia el mueble contenedor con el contenedor arquitectónico: es la estética de la cómoda la que se amplifica a escala edilicia. El pabellón diseñado por Josef Hoffmann es como un gigantesco mueble. Sin basamento ni remate y con sus anchas molduras horizontales (de la altura de un hombre promedio) repetidas apenas tres veces y media recibe, casi como si se tratara de un injerto, los pocos componentes arquitectónicos reconocibles: ventanas, pórtico de acceso, claraboya. No sería extraño entonces que la experiencia de enfrentarse a él haya supuesto para muchos una suerte de fantasía de empequeñecimiento hecha realidad.

Circunstancialmente el círculo se completa y la percepción de la arista vibrante en el encuentro de muros nos devuelve la evidencia del motivo primario y recurso expresivo esencial de esta serie de proyectos: el diseño del perfil.

Alambre

El recurso gráfico de la línea aplicado al diseño tridimensional se refleja en varios de los proyectos de Josef Hoffmann. Además de reconocerlo, como ya vimos, en los rayados paralelos o en las texturas tipo *offset*, la línea como énfasis en el reconocimiento de los límites de la forma se hace visible de modo protagónico en el proyecto del Palacio para el banquero y mecenas Adolphe Stoclet en Bruselas (1905-1911)[EP-218 A 221]. La articulación volumétrica del edificio viene religiosamente acompañada por un reforzamiento expresivo de todos sus cambios de plano, de todas sus aristas. El palacio se presenta ante nosotros casi como una versión a escala natural de su representación lineal en perspectiva. El mismo gesto de la línea de borde separando el edificio de su entorno en el dibujo sobre papel, reaparece bajo la forma de guirnaldas de cobre oxidado con motivos de hexágonos concéntricos (un nuevo *offset*) en la construcción real [EP-220]. Las aristas físicamente diferenciadas del Palacio Stoclet, configuran en el espacio una estructura de alambre similar a la que nos devuelve la pantalla de la computadora al construir un 3D del edificio. Dos representaciones de una misma realidad a escalas bien diferentes, la del dibujo (manual o digital) y la edilicia, se evocan mutuamente por intermedio de este recurso.

94 Sekler, Eduard F, *Josef Hoffmann, 1870-1956*, Electa, Milán, 1991.

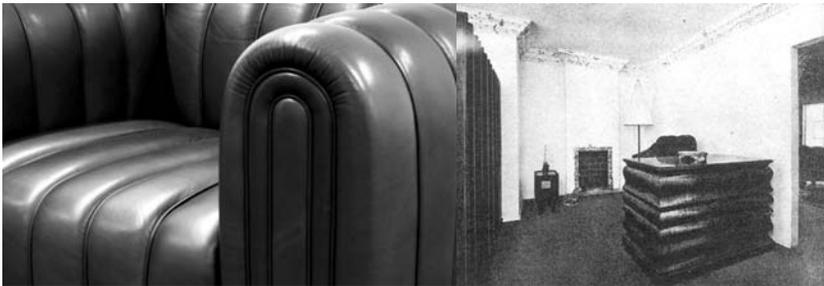


[EP-210]



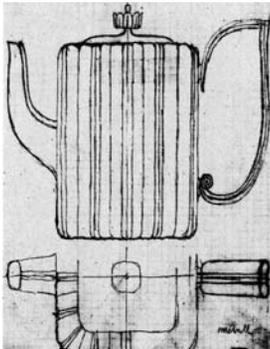
[EP-211]

[EP-212]



[EP-213]

[EP-214]



[EP-215]



[EP-216]

JOSEF HOFFMANN: Perfiles

[EP-210] Copón, t mpera sobre papel, c.1928.

[EP-211] Vaso soplado artesanalmente en vidrio iridiscente, c.1920.

[EP-212] *Juego de cristalería Royal Blue*, 1915.

[EP-213] Sill n-Club Wittmann, 1910, detalle.

[EP-214] Mostrador en el interior del *Pabellón de Austria en la Exposición Internacional de París de 1925*.

[EP-215] Tetera en plata con textura "en gajos", proyecto, c. 1920.
La superficie anticipa la molduración del Pabellón Austr ico de París, 1925.

[EP-216] *Pabellón de Austria en la Exposición Internacional de París de 1925*



[EP-217]



[EP-219]



[EP-218]



[EP-220]

[EP-221]

JOSEF HOFFMANN: Alambre

[EP-217] *Butaca Dr Salzer*, Viena, 1903.

Palacio Stoclet, Bruselas, 1905-11.

[EP-218] Fachada a la calle.

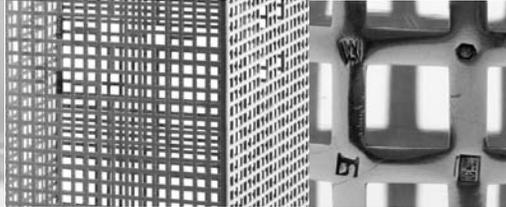
[EP-219] Terraza lateral y torre escalonada.

[EP-220] Detalle de bandas metáicas decoradas que enfatizan todas las aristas de la composición volumétrica.

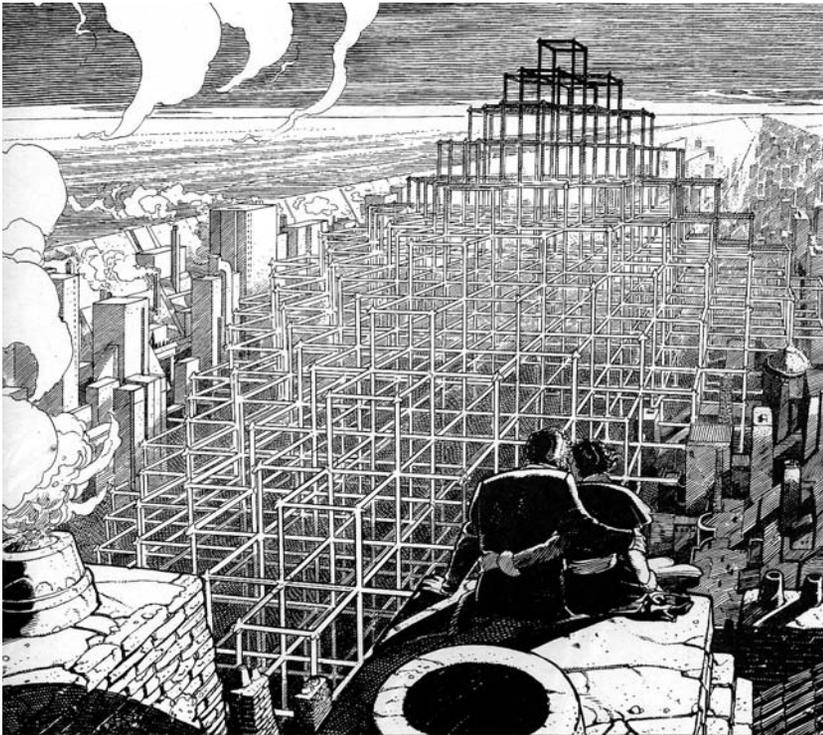
[EP-221] Fachada hacia el estanque y el jardín posterior.



[EP-222]



[EP-223]



[EP-224]

JOSEF HOFFMANN: Cuadrícula

[EP-222] Escalera plegable, cerrada y abierta, 1905.

[EP 223] Dos grados de acercamiento a la grilla metálica cuadrículada que utilizó Hoffmann para diseñar un sinnúmero de objetos.

[EP-224] François Schuitein y Benoît Peeters: ilustración de *La fièvre d'Urbicande*, 1985.

La misma ecuación se repite, como ya es habitual en el proceso de proyecto de Josef Hoffmann, en el diseño contemporáneo de piezas de mobiliario. Un fiel testimonio de ello es el juego de sillones y mesa de café diseñados para el apartamento del Dr. Salzer en Viena (1903) [EP-217]. La estructura de madera lacada en negro dibuja en el aire el trazo espacial de las aristas de cada pieza liberando mediante huecos o superficies tapizadas en blanco la expresión de las caras.

Cuadrícula

El uso de la cuadrícula plana y la grilla espacial de base cúbica forma parte de un ritual de diseño profesado con idéntica devoción por Josef Hoffmann y Koloman Moser, y es reconocido como uno de gestos ornamentales y expresivos más difundidos de la *Wiener Werkstätte*.

El módulo espacial cúbico estaba representado, como en el dibujo, por sus aristas. Su rol seminal recuerda al de las estructuras reticulares que mucho tiempo después identificarán la obra plástica de Sol Lewitt. Su férreo control geométrico, capaz de contagiar todas las escalas del proyecto, evoca la omnipresencia amenazante de la grilla de *La fièvre d'Urbicande* de François Schuitein y Benoît Peeters [EP-224].

El sillón "cubo" (ca.1910) no es más que la versión matérica de esa retícula [EP-227]. Su volumen cúbico es, ante todo, la sumatoria de muchos otros cubos, cuyo contacto con el suelo es minimizado por la mediación de cuatro esferas de madera. Paralelamente y en conjunto con Moser, Hoffmann diseña una extensa y exhaustiva serie de objetos fabricados con láminas metálicas perforadas por una apretada grilla de pequeños cuadrados: candelabros, bandejas, pinzas y pala de repostería, juegos de aceitera y vinagrera, maceteros, jardineras-pedestal, cestas, juegos de escritorio con portaplumas y tinteros, papeleras, buzones, y todo cuanto pueda imaginarse [EP-229, 230]. La propuesta decorativa lleva hasta sus últimas consecuencias el proceso de abstracción geométrica iniciado por Charles R. Mackintosh en Escocia, al tiempo que ejercita nuevas alternativas en el uso de materiales. La radicalidad de la expresión formal obliga a apreciar la experiencia desde cierta distancia, como una reflexión conceptual desvinculada de una escala precisa. Una composición volumétrica conformada por delgadas láminas, permeables y ligeras, con una impronta geométrica que explícitamente evita privilegiar cualquiera de las tres direcciones principales del sistema de coordenadas cartesianas.

Lo que la arquitectura moderna adeuda a Hoffmann no es tan solo el hecho de dar la espalda a un repertorio histórico de formas carentes de vida que habían obstaculizado hasta entonces los nuevos desarrollos, sino también su reclamo de ligereza y transparencia, que hoy día aparece como su característica esencial" dice Josef Frank en 1930⁹⁵

Si confrontamos la imagen del pequeño buzón diseñado por "*Quadrat-Hoffmann*" (en 1904!) [EP-228] con las palabras de su colega Josef Frank cuando Hoffmann cumplía 60 años, no podemos menos que maravillarnos por la fecunda y profética sugerencia arquitectónica que encierra su trabajo como diseñador. El buzón será, para quien sepa apreciarlo, una visión nítida y violentamente anticipada de las torres de Mies van der Rohe.

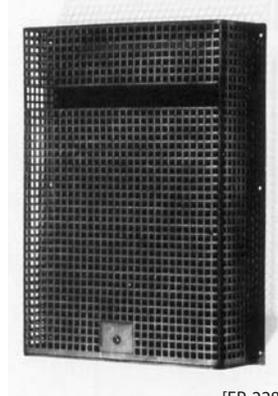
95 Far-Becker, Gabriele, *Wiener Werkstätte, 1903-1932*, Editorial Taschen, Colonia, Alemania, 1995, p. 220).



[EP-225]



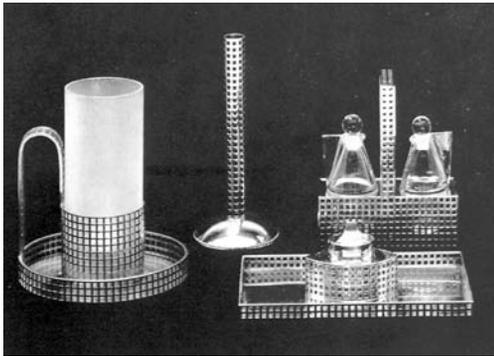
[EP-226]



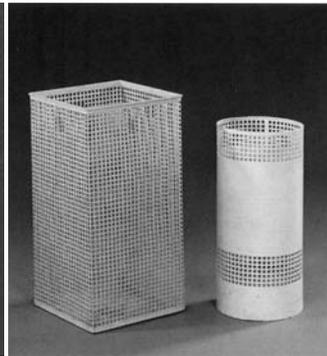
[EP-228]



[EP-227]



[EP-229]



[EP-230]

JOSEF HOFFMANN: Cuadrícula

[EP-225] Cesta para flores en plata, 1905.

[EP-226] Silla para *Wittmann Furniture*, 1908.
Colección Museo del Mueble, Viena.

[EP-228] Buzón, c.1904-06, lámina de hierro perforada, pintada de blanco.

[EP-227] Sillón Cubo, c.1910.

[EP-229] Candelabro, c.1904.

El Florero individual, Juego de aceitera y vinagrera y Bandeja con tintero, c.1904, pertenecen a Koloman Moser quién trabajo en equipo con Hoffmann en muchas oportunidades. Todas las piezas están fabricadas con láminas metálicas perforadas.

[EP-230] Papeleras, c.1913-1914 a la izquierda, y c.1905-1906 a la derecha.

LA ESCALA DEL DETALLE:
CARLO SCARPA

LA ESCALA DEL DETALLE



[EP-231]

Carlo Scarpa, Banca Popolare di Verona, 1973.
Detalle de fachada

QUERINI-STAMPALIA

En los jardines de la *Fundación Querini Stampalia*, Venecia (1961-1963), el agua discurre a través de delicados desbordes y trasvases por una larga serie de contenedores que finalizan en un canal que, en ambos extremos, configura diminutas y exquisitas arquitecturas. En el extremo más alto, una pieza de mármol claro y vetas violetas —contenida en una envolvente prismática bastante plana—, obliga al agua a deslizarse por un pequeñísimo laberinto de plataformas articuladas y levemente escalonadas que desbordan luego en una minúscula cascada sobre el canal terminal. La asociación con la *Casa de la Cascada* de Frank Lloyd Wright, antojadiza y seguramente refutable, no mina en absoluto los evidentes ecos presentes en este pequeño fragmento-universo y que no pueden ser más que un reflejo de la devoción expresa de Scarpa por su maestro [EP-234].

En el extremo opuesto y luego de pasar bajo un león veneciano, una gárgola metálica permite que el agua caiga, petrifica sus ondas en una pieza que recoge una de formas preferidas de Scarpa, el círculo, y la combina con una de las articulaciones más recurrentes en su obra, el escalonado, para perderse luego bajo el brocal de un pozo [EP-237, 238].

Carlo Scarpa proyecta con frecuencia utilizando patrones expresivos, tanto ornamentales como espaciales, que luego reformula a todas las escalas posibles, desde la obra de arquitectura en su conjunto, hasta el detalle de una baranda o incluso de un herraje. Sus obras son, en cierto sentido, un gran concierto de ecos y resonancias de un mismo *leitmotiv*.



[EP-232]

[EP-234]



[EP-236]

[EP-235]



[EP-237]

[EP-238]

CARLO SCARPA, *Fundación Querini Stampalia*, Venecia, 1961-1963.

Detalles del diseño del jardín posterior:

[EP-233,235] Pieza escultórica en mármol blanco desde la cual una diminuta cascada alimenta el canal de agua.

[EP-236] El canal de agua que opera como límite entre la zona verde y la pavimentada del patio.

[EP-237,238] El diseño de la pieza que recibe el flujo de agua del canal y lo desvía por debajo brocal de piedra.

[EP-234] Frank Lloyd Wright, *Casa de la Cascada*, 1939.

CANOVA

En la *Gipsoteca Canoviana* (Possagno, Treviso, 1955-1957) la lógica espacial, la iluminación y el modo en el cual los yesos de Canova son expuestos dentro de la ampliación que proyecta Carlo Scarpa junto a la casa del artista, encuentran eco en las propias vitrinas diseñadas por el maestro para exhibir las figurillas más pequeñas. Como salas de exposición en miniatura dentro de la gran sala, las vitrinas, elevadas sobre soportes metálicos, navegan la sala entre Gracias, Emperadores y Dioses del Olimpo [EP-241, 243].

PIXELADO PÉTREO

Los escalones cúbicos y modulares (aunque con pequeñas variaciones) del basamento del *Monumento alla Partigiana* (1968), frente al ingreso al predio de la *Bienal de Venecia* [EP-245, 246] o del *hall* de la *Fundación Querini Stampalia*, son eco volumétrico de los patrones de “pixelado pétreo” que podemos encontrar conformando el pavimento del ingreso a la fundación, o el revestimiento exterior del gabinete de pequeñas piezas (*Sacello*) del *Museo Castelvecchio* (1956-1964) de Verona [EP-244].

TUMBA

La modulación expresiva y la lógica de articulación compositiva de los volúmenes principales de la monumental *Tumba de la Familia Brion* (1969-1978) en el cementerio de San Vito d'Altivole, reaparecen en el proyecto de sus lucernarios, cornisas, altares, estanques, barandas, pavimentos, y se miniaturizan hasta configurar inclusive pernos y bisagras.

Una fotografía de época muestra el catálogo de los herrajes artesanales fabricados para la obra de la Tumba Brion [EP-255]. Es increíble comprobar como todos y cada uno de los motivos, cada una de las iconografías abstractas diseñadas por Scarpa para esta obra —o arrastradas desde otros tiempos y otras arquitecturas—, dan identidad simultánea a un extenso rango escalar de entidades, desde “objetos” habitables, hasta piezas de unos pocos centímetros. Las superficies escalonadas, los cuadrados girados, los binoculares círculos encadenados, las cruces, las retículas, las medias cañas macizas, los perfiles dentados, las diagonales, todos los signos son obsesivamente reformulados en todas las escalas imaginables. Estas series formales, en su insistente colonización de nuevas escalas vitales del diseño, en sus ecos visuales que no llegan nunca a extinguirse por completo, se vuelven incluso redundantes. La sobreabundancia de capas de información, de mundos paralelos, provoca saciedad al tiempo que anuncia la fe de Carlo Scarpa en los procesos recursivos que con una dinámica casi fractal parecen prolongarse indefinidamente.

El proyecto en su conjunto fue concebido como una obra sin final [abierta y eternamente inconclusa], destinada a interpretar el tiempo de maduración, la alquimia, los experimentos, las fuentes de las que su lenguaje compositivo se alimentaba. No fue casual que Scarpa deseara ser enterrado aquí, en este cementerio, cerca de su obra. Solo la muerte de su artífice podía poner punto final a la construcción de esta narrativa autobiográfica.⁹⁶

⁹⁶ Dal Co, Francesco, “Carlo Scarpa” en *Carlo Scarpa*, Architecture and Urbanism Extra Edition. A + U, A + U Publishing Co, Tokio, E8510 October, 1985.



CARLO SCARPA

Gipsoteca Canoviana, Possagno, Treviso, 1955-1957:

[EP-239,240] Lucernario angular, vista exterior e interior

[EP-241a243] La nueva sala proyectada por Scarpa y las réplicas a escala en las pequeñas vitrinas distribuidas entre los grandes yesos.

Museo Castelvecchio, Verona, 1956-1964:

[EP-244] Revestimiento exterior del *Gabinete de pequeñas piezas* (Sacello).

Soporte para el *Monumento alla Partigiana*, Venecia, 1968:

[EP-245] Planta general, croquis de estudio.

[EP-246] El soporte y la escultura adentrándose en el agua.

PROYECTO Y REPRESENTACIÓN

Scarpa proyecta utilizando excepcionalmente la representación en perspectiva, al menos en perspectiva real. Evadiendo la integridad de la visión que esta supone, sus dibujos recurren siempre a la abstracción inherente a la representación en geométrales, que define con precisión una solución determinada al tiempo que habilita fácilmente su interpretación escalar abierta. Nunca es posible afirmar con tanta rapidez como certeza a qué escala pertenecen los apuntes de proyecto de Scarpa. Muchos de ellos pueden perfectamente ser interpretados como la resolución de problemas de rangos escalares distintos y aun contrastantes. Un croquis de estudio de la implantación general de los distintos volúmenes de la *Tumba Brion*, podría perfectamente describir también alguno de los intrincados herrajes hechos especialmente para dicha obra. Lo mismo puede decirse de los dibujos realizados para el diseño de los sarcófagos o las fachadas de la capilla. Cada escala materializada parece operar como modelo tridimensional de alguna de las subsiguientes y, en oportunidades, indistintamente de cualquiera de ellas. La intensidad poética con que las referencias históricas son abstraídas y reformuladas es siempre la misma, sin importar las dimensiones de la pieza a diseñar. La expresión rigurosamente abstracta que evita la asociación convencional denotativa entre forma y significado, preserva un ámbito de pensamiento que trasciende voluntariamente la escala y se ubica en un plano de reflexión más universal y comprehensivo.

Sus hojas, llenas hasta el último rincón del papel con obsesivas alternativas de solución al problema planteado, son testigos implacables de la dinámica de su pensamiento.

Este *horror vacui* que encontramos en sus croquis de estudio, es el resultado de una rígida disciplina analítica, la única vía efectiva para acceder a la sutil configuración del fragmento⁹⁷ que, a la postre, se convertiría en su marca de fábrica.

DETALLES ENSIMISMADOS

Cada acercamiento a un trabajo de Scarpa nos abre una nueva realidad, igualmente compleja y completa, eco de la anterior y fuente de la siguiente. Cada parte es un nuevo todo. El maestro disfruta de la conciencia de la infinitud del Universo y le hace honor en lo que a su profesión atañe, abordando con idéntico compromiso y seducción todas las escalas que su visión le habilita. Reverbera en nuestro interior la inquietante sensación de que este proceso de encadenamiento de universos análogos encapsulados uno dentro del otro, al igual que en la naturaleza, continúa produciéndose por fuera de nuestro alcance visual. Uno está tentado incluso de auxiliarse con “lupas tecnológicas”, para verificar si esto es así. Del mismo modo en que sus detalles pueden concebirse como microarquitecturas, sus obras pueden a su vez entenderse como detalles de improbables arquitecturas faraónicas.

Volviendo al ejemplo del inicio, los jardines de la *Fundación Querini Stampalia*, es interesante mencionar el trabajo de otros creadores, como los arquitectos Antonio Rossetti y Elviro Di Meo que, reconociendo y ejercitando esta forma particular de Scarpa de aproximarse al proyecto como una serie continua de realidades semejantes, transfieren la sutil impronta compositiva scarpiana al diseño de joyas [EP-256 A 258]. Continuando una tradición histórica que contemporáneamente

97 Dal Co, Franceso, *O. cit.*



[EP-247]



[EP-248]



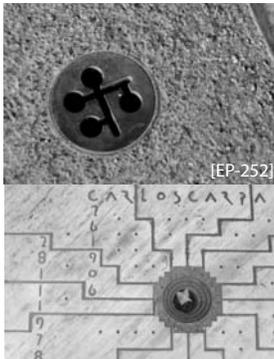
[EP-249]



[EP-250]



[EP-251]



[EP-252]



[EP-254]

[EP-253]

CARLO SCARPA, *Cimiterio Brion*, San Vito Altivole, 1969-1978:

[EP-247] La Tumba de la Familia Brion.

[EP-248] Ventana Binocular.

[EP-249] El Pabellón de acceso desde el viejo cementerio.

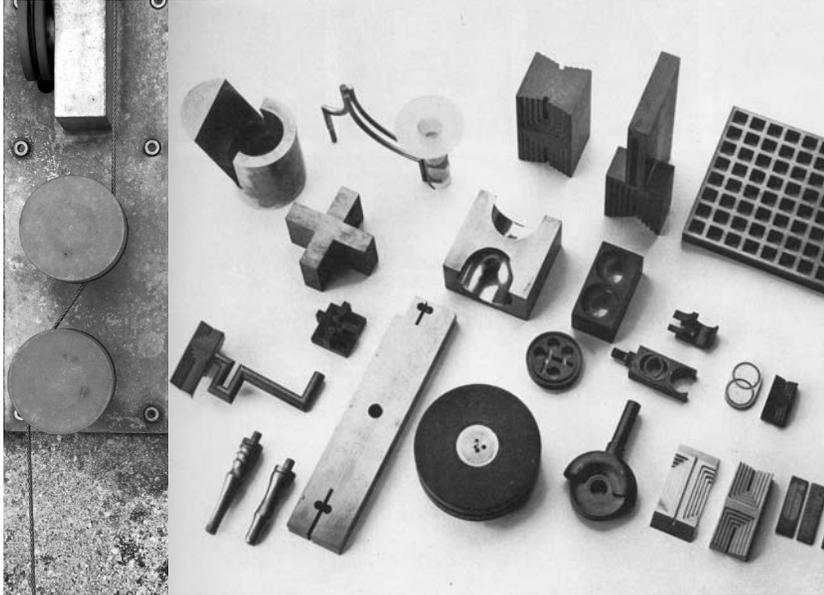
[EP-250 a253] Detalles / modelados, articulaciones, desagües y tensores.

[EP-254] Tumba de Carlo Scarpa (1906-1978), diseñada por el mismo.

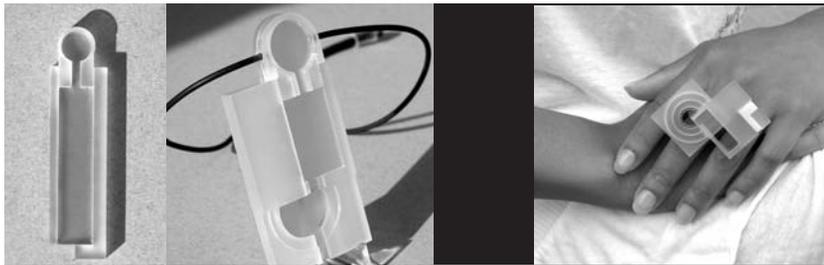
ha sido retomada por Cleto Munari (como empresario y diseñador), desarrollan en primer término una pieza emblemática, el anillo "Homenaje a Scarpa",⁹⁸ para posteriormente diseñar una toda una colección de piezas inspiradas en la fuente, titulada "Scarpa, más allá del signo".

Cuando enfrentados a alguna página web que nos presenta imágenes del catálogo de esta serie de joyas "pobres" fabricadas en acrílico, nos encontramos con la leyenda "hacer *click* sobre las miniaturas para agrandarlas", crece dentro de nosotros la tentación irresistible de deshacer el hechizo y devolver las joyas a su escala arquitectónica original.

98 Del cual producen tan solo 50 ejemplares numerados, destinados a la venta en exclusividad en la tienda de la *Fundación Querini Stampalia*, en Venecia, con motivo de la apertura al público de toda el área reestructurada por Carlo Scarpa..



[EP-255]



[EP-256]

[EP-257]

[EP-258]

[EP-255] Carlo Scarpa: Herrajes y piezas especiales diseñadas para el *Cementerio Brion*, 1969-1978.

[EP-256,258] Antonio Rossetti + Elviro Di Meo: Joyas *Scarpa más allá del signo*, inspiradas en las fuentes del jardín de la *Fundación Querini Stampalia*.

SAVOY:
ALVAR AALTO

SAVOY



[EP-259]

ALVAR AALTO: *Florero Savoy*, 1936

[...] el espacio arquetípico aaltiano en el cual la yuxtaposición de un estricto plano liso con una superficie rítmicamente ondulada parece transformar el aire del espacio como el azote de un viento gigante [...], parece estar siempre en el argumento del proceso de edificación como una complementariedad entre el plano riguroso de análisis y el surgimiento turbulento y ondulado de la fantasía.⁹⁹

JARRONES Y PABELLONES

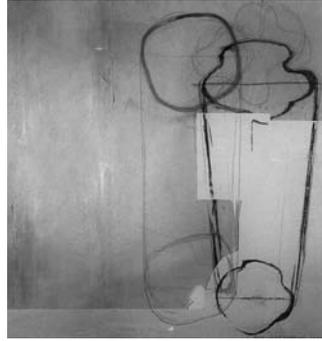
Eskimoerindens Skinnbuxa

El exquisito objeto de diseño que muy pronto sería conocido como el florero *Savoy*, nace integrado a una serie de floreros, bandejas y platos con los que Alvar Aalto gana un concurso de diseño organizado por las cristalerías Karhula e Iittala en 1936 para seleccionar nuevas piezas a exponerse en el Pabellón de Finlandia en la Exposición Internacional de París del siguiente año. La serie presentada por Aalto consistía en variaciones dimensionales y proporcionales de una misma matriz formal. El mismo patrón geométrico podía hacerse más grande o más pequeño, pero también más o menos esbelto, dando vida a piezas que fluctúan entre los altísimos floreros y los bajísimos platos-bandeja [EP-264].

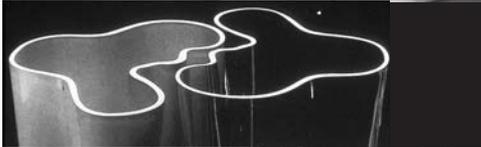
⁹⁹ St. John Wilson, Colin, *Alvar Aalto and the State of Modernism*, Editorial Butterworth Architecture, Londres, 1992, p. 91. Citado por Suau Ibáñez, Cristián, "El Pabellón Forestal para la Exposición Agrícola de Lapua" en Muntañola I Thornberg, Joseph; Ramírez Boscán, Beatriz, *Arquitectura y cultura: Nuevos paradigmas*. Khôra, Edicions UPC (Universitat Politècnica de Catalunya Nueva York), 2001, p. 68.



[EP-260]



[EP-261]



[EP-262]



[EP-263]

ALVAR AALTO, *Florero Savoy*, 1936:

[EP-260] La colección de floreros *Savoy* en exhibición en un salón de la firma *Iittala*.

[EP-261] Dibujo incluido por Aalto en la presentación al concurso de las cristalerías Karhula e Iittala en 1936.

[EP-262] Fotografía de mujer esquimal vistiendo un par de *Eskimoerindens Skinnbuxa* (Pantalones de cuero de la mujer esquimal), seudónimo con el cual Aalto se presenta al concurso.

[EP-263] *Restaurante Savoy*, cuyo interior diseña Aalto en 1937 y en honor del cual el florero es finalmente bautizado.

La serie, en su conjunto, encuentra su identidad en el inconfundible perfil ondulante de su sección, reafirmada por los dibujos de presentación en los cuales la línea exhibe una gran presencia expresiva [EP-260,261]. El seudónimo con el cual Aalto se presenta al concurso, *Eskimoerindens Skinnbuxa*, puede traducirse como ‘pantalones de cuero de la mujer esquimal’ y remiten a la ondulación del grueso cuero en la prenda tradicional de abrigo de dicha etnia.

Savoy

En 1937 abre al público el *Restaurante Savoy* para el cual Alvar y Aino Aalto habían realizado el diseño integral de su interior, incluyendo equipamiento, mobiliario y luminarias e incorporando los hoy famosos floreros [EP-263]. Su ondulación característica formaba parte del paisaje de cada mesa al tiempo que encontraba su contrapunto a escala de todo el restaurante en una mesa curvilínea ubicada en el centro del salón comedor. De ahora en adelante serán internacionalmente conocidos como los floreros *Savoy*.

Pabellón 1: Exposición Internacional de París

El mismo año que gana el concurso Karhula-littala (1936), Aalto se presenta y vence el concurso para el diseño del Pabellón Nacional de Finlandia para la *Exposición Internacional de París de 1937*, donde finalmente serán exhibidos sus jarrones, floreros y bandejas de cristal. El estudio de Alvar y Aino Aalto participa con dos propuestas: *Tsit Tsit Pum* y *El bosque está en marcha* —que gana el concurso. Ambos proyectos, bastante diferentes entre sí compartían el uso extensivo de la madera como tema de identidad nacional. En el interior del primero,

una gran tribuna curva invadía la zona central y, a modo de pista de despegue inclinada, completaba la escenografía con tres biplanos de madera suspendidos del techo, situados allí donde la altura del pabellón tomaba su máxima magnitud. [...] El balcón curvo era allí por primera vez la *interpretación* de la *aurora boreal* que se puede observar en los cielos del norte de Finlandia y que posteriormente enfatizaría con acierto en el interior del Pabellón de Nueva York de 1939.¹⁰⁰

La misma búsqueda, la misma dinámica formal del plano libremente ondulado nace entonces de manera simultánea en dos proyectos pertenecientes a rangos escalares bien distintos: un pabellón de exposiciones y un jarrón de cristal, un espacio experimentable y un objeto habitable tan solo con la imaginación.

Pabellón 2: Exposición Agrícola de Lapua

Entre el diseño del pabellón parisino y el de Nueva York, el estudio de Aalto proyecta y construye —por encargo directo— otro pabellón, en esta oportunidad para una exposición nacional agrícola en una población del centro de Finlandia: Lapua. Es una construcción pequeña (18 x 14,5 m, h variable: 4,75 a 2,75 m) y de bajo presupuesto, construida enteramente en madera dentro de un entorno natural boscoso. Un único volumen escultórico ciego y un espacio interior unitario

¹⁰⁰ Domínguez, Luis Angel, *Alvar Aalto: una arquitectura dialógica*, Edicions UPC, Barcelona, 2003, p. 72.



[EP-265]



[EP-266]



[EP-267]



[EP-268]



[EP-269]



[EP-270]

[EP-265 a 267] Pabellón Agrícola de Lapua, 1938: Vista exterior y dibujo de fachada.

Pabellón de Finlandia en la Exposición Internacional de Nueva York, 1939.

[EP-268] Vista interior desde el ingreso.

[EP-269] Vitrinas en las que se exhibe la colección de cristales de Alvar Aalto.

[EP-270] Modelo del pabellón.

interrumpido solamente por varios grupos de soportes conformados con troncos naturales —algunos incluso sin descortezar— agrupados de a 3 o 4. El cerramiento vertical es continuo y ondula libremente rodeando los pilares agrupados y eludiendo algunos árboles cercanos [EP-265]. Su única perforación es la puerta principal de ingreso. El pabellón se reviste en ambas caras listones verticales de madera rústica al igual que el de París. Esta unidad material y de textura, juntamente con sus discretas dimensiones, refuerzan el carácter objetual y de aprehensión directa del pabellón. La iluminación cenital proviene de una serie de cortes lineales y angostos realizados en la cubierta.

Con independencia de la escala y los materiales utilizados en cada caso, el florero *Savoy* y el Pabellón de Lapua desarrollan una misma idea, un mismo concepto, se informan mutuamente. Teniendo en cuenta la cronología de los eventos, la primera lectura del motivo formal fue objetual (florero y balcón interior de la propuesta desechada para París, ambas de 1936) y recién al año siguiente manifiesta en Lapua en toda su potencial espacial, como si mágicamente hubiéramos sido capaces de empequeñecernos hasta poder ingresar a los cristales *Savoy*.

Se manifiesta de esta manera la demostración de la transmisión conceptual a través de las obras de Aalto, al margen del procedimiento artístico utilizado: pintura, escultura, diseño industrial, expresión gráfica o arquitectura. Tentador, egoísta e injusto sería pensar que las diversas artes eran meros campos de experimentación para poder realizar sus obras de arquitectura; ellas, creemos, que eran por igual complementarias.¹⁰¹

Pabellón 3: Exposición Internacional de Nueva York

De los pabellones que Aalto realizó, indudablemente este es el que ha merecido mayor difusión. La toma del orgánico interior desde el acceso al recinto, realizada por el propio Aalto, ha sido reproducida en incontables publicaciones dedicadas tanto al conjunto como a aspectos específicos de su obra [EP-268].

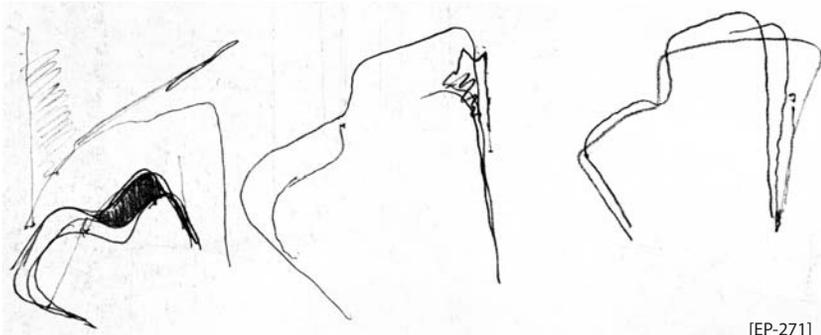
Dando continuidad al apretado encadenamiento de trabajos que desarrollan variantes del cerramiento vertical ondulante,¹⁰² Aalto proyecta en simultáneo con el diseño y la construcción del pabellón de Lapua, el pabellón de Finlandia para la *Exposición Internacional de Nueva York de 1939*. La propuesta se desarrolla a partir de un desdoblamiento de la envolvente del pabellón. La envolvente exterior del pabellón¹⁰³ es un prisma regular mientras que en su corazón se despliega un segundo cerramiento múltiple y ondulante. Entre ambos se desarrollan las áreas de servicio y una sala destinada a proyecciones y conferencias.

La relación dialéctica entre regularidad externa y singularidad interior recuerda los propios moldes de madera en los que los jarrones *Savoy* son soplados durante su proceso de producción [EP-274].

¹⁰¹ Domínguez, Luis Angel, *O. cit.*, p. 87.

¹⁰² El cerramiento horizontal ondulante había ya aparecido en el cielorraso del auditorio de la Biblioteca de Viipuri bajo excusa técnico-acústica.

¹⁰³ El espacio Finlandés si bien tenía acceso desde el exterior, compartía con otros países un pabellón multinacional.



[EP-271]



[EP-272]



[EP-273]

[EP-271] Croquis de ideación del Sillón de madera curvada para el Hospital de Paimio.

[EP-272] Meandros congelados:
El paisaje natural de Finlandia como evocación y detonante formal.
<<http://www.flickr.com/photos/p-e-t-r-i/363422939/>>

[EP-273] Villa Mairea. Detalle de la Estufa a leña del salón principal.

El cerramiento curvo estaba además inclinado hacia dentro y se desdoblaba en tres cintas paralelas y solapadas, como si hubiéramos invertido una serie de floreros de distintas dimensiones, encajados uno dentro de otro (tal y como habitualmente son presentados).

Remolinos

Tanto en el pabellón de Nueva York, como en el de Lapua o París las vibraciones curvas remiten a fuerzas dinámicas fluidas como la luz, el viento, o el agua. La aurora boreal es un fenómeno atmosférico-luminoso de apariencia muy cambiante, que es posible observar algunas noches entre septiembre y octubre al norte de Finlandia. A veces el arco de luz es visualizado como una fina trama de rayos luminosos verticales, debido a lo cual los delicados cerramientos ondulantes de listones realizados por Aalto son percibidos como una interpretación de este fenómeno tan singular como local. Pero están también los remolinos del viento y el agua, del viento en el agua. Está la delicada e intrincada filigrana que dibuja la frontera entre la tierra y el agua en un país que, como Finlandia, es geográficamente rico en archipiélagos y lagos. La misma impronta formal del fluir de la materia se refleja en todas las escalas del paisaje y se transforma con facilidad en un signo de identidad en un país eminentemente rural como Finlandia. Importa poco si es un pequeño charco o un lago el detonante formal de los jarrones *Savoy* porque, al igual que en la naturaleza, las referencias internas a este gesto seminal, formal y geométrico, serán incontables en la obra de Aalto y abarcarán todas las disciplinas y todas las escalas imaginables: viviendas, pabellones, edificios religiosos, óperas, vajilla, biombo, mobiliario, luminarias, tiradores de puerta, esculturas y pinturas. La geometría libre y fluida de curvas y contracurvas parecería confirmar la teoría de Cristian Suau Ibáñez según la cual “la obra aaltiana está definida por *vórtices*, no *vértices*”.¹⁰⁴

ÍCONO

Cubitos de hielo

Con el paso del tiempo, a esta altura casi 75 años, la serie de cristales *Savoy* (todavía en producción) se ha transformado en un objeto de culto y en ícono del diseño finlandés. Su perfil ondulado y su inconfundible sección aparecen hoy apadrinando una gran cantidad de objetos de diseño derivados de su impronta. El estudio *Pentagon Design*, en el año 2006 y con motivo de cumplirse 70 años del diseño original, presenta una completa serie de productos domésticos basados en su iconografía: posafuentes de madera, *bowls* metálicos, anillos para servilletas, moldes para galletitas y cubeteras de hielo [EP-278, 279]. Al menos esta última alternativa, el “cubito de hielo *Savoy*”, en su adaptación escalar, conserva intacta la modulada transparencia del modelo original y la referencia directa al universo de los fluidos.

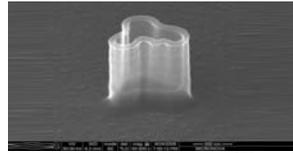
NanoSavoy

Nikolai Cherukov, investigador del Departamento de Micro y Nanotecnología de la Universidad de Tecnología de Helsinki (Micronova, TKK), fabricó el florero *Savoy* más pequeño del mundo [EP-273].

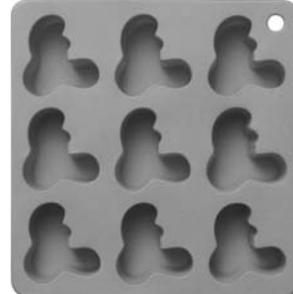
¹⁰⁴ Suau Ibáñez, Cristián, “El Pabellón Forestal para la Exposición Agrícola de Lapua” en Muntañola I Thornberg, Joseph; Ramírez Boscán, Beatriz, *Arquitectura y cultura: Nuevos paradigmas*. Khôra, Edicions UPC (Universitat Politècnica de Catalunya Nueva York), 2001, p. 69.



[EP-274]



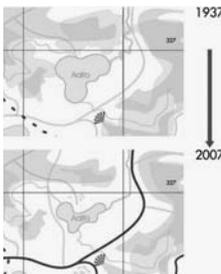
[EP-275]



[EP-278]



[EP-276]



[EP-277]



[EP-279]

[EP-274] 70 años del *Florero Savoy*, Poster promocional de la firma *Iittala*.

[EP-275] Nikolai Cherukov: El *Florero Savoy* más pequeño del mundo, h=600 nanómetros, 2008. Departamento de Micro y Nanotecnología de la Universidad de tecnología de Helsinki.

[EP-276] El molde de madera maciza dentro del cual el vidrio es soplado artesanalmente.

[EP-277] Jan Čtvrtník, Nueva versión del *Florero Savoy*, 2007.

Propuesta ganadora del concurso de diseño impulsado por *Droogdesign* sobre el calentamiento global. Los perfiles del "lago Savoy" antes y después de un período de 70 años, se funden en la nueva pieza.

[EP-278,279] Pentagon Design: El signo *Savoy* en la vida cotidiana.

Serie de productos domésticos basados en la iconografía del *Florero Savoy*: posafuentes de madera, *bowls* metálicos, anillos para servilletas, moldes para galletitas y cubeteras de hielo.

Con una altura total de apenas 600 nanómetros, serían necesarios 10 millones de billones de estos floreros de silicona para contener un litro de agua, aunque uno solo de ellos pueda albergar cerca de 4 billones de moléculas de agua. El minúsculo florero fue terminado a tiempo para celebrar la fecha de proyecto fundacional de la nueva Universidad Aalto a la cual TKK se integra (2008).¹⁰⁵

Calentamiento global

El estudio holandés *Droogdesign*, lanzó en el año 2007 un concurso abierto de ideas relacionadas con el calentamiento global del planeta. Mediante una votación pública en línea los visitantes del su sitio *web* decidieron premiar la propuesta de Jan Čtvrtník [EP-277], diseñador checoslovaco que, basándose en la mentada analogía entre la silueta del florero *Savoy* y los lagos finlandeses, propone una nueva versión del mismo, cuya envolvente adopta un nuevo espesor variable, resultado de superponer el perfil “antes y después” del *lago Savoy*, considerando un intervalo de 70 años.

Savoys arquitectónicos

Son varios los proyectos arquitectónicos que de uno u otro modo aparecen emparentados con la imagen de los jarrones *Savoy*.

Por ejemplo, el *Parador Ariston* de Mar del Plata, un trébol cuatrilobado y acristalado levitando sobre la playa serena de Mar del Plata desde 1948, proyecto de Marcel Breuer con los argentinos Eduardo Catalano y Carlos Coire [EP-283].

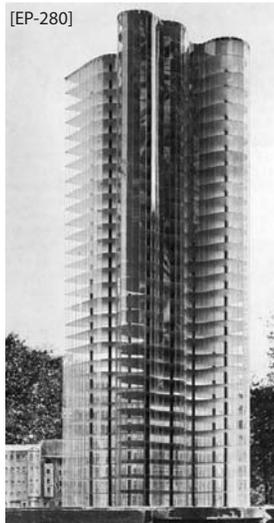
La torre *Lake Point* (Schipporeit-Heinrich, 1965-1968) sobre Lake Shore Drive en Chicago [EP-284], recurre también a la superficie acristalada sobre una planimetría en forma de trébol. Sus proporciones se aproximan a las versiones más esbeltas de los cristales *Savoy*.

Alberto Campo Baeza se remonta a los orígenes del rascacielos de cristal y deteniéndose en la propuesta de Mies de 1922 [EP-280, 282], constata algunas correspondencias reveladoras con los floreros de Aalto, y ficciona algunas hipótesis que viajan en el tiempo y transcribimos a continuación.

Mies acababa de perder el concurso para la torre de la Friedrichstrasse. Allí había hecho, con el lema *Beehive* (colmena), un maravilloso proyecto en cristal (sigo prefiriendo el término cristal a vidrio) que nunca repetiría. Para resolver el solar triangular entre la Friedrichstrasse, la estación de trenes del mismo nombre y el río Spree, había inventado una planta foliforme con geometría triangular, de manera que la luz entrara en los intersticios y fuera capaz de traducir con su juego de reflejos en los vértices la verticalidad deseada.

[...] Y Mies, en vez de enfadarse por haber perdido, decidió seguir su investigación sobre lo que es y significa un edificio en altura con la transparencia del cristal. La torre de cristal, el *glass skyscraper*. Y su reflexión frente al Loos lleno de Riesling y al vacío Aalto cristalino tuvo sus frutos cuando, tras echarse al colete el tercer vaso de vino, lo vio todo claro. *In vino veritas*, o con palabras de Karen Blixen, ‘el vino es el mejor camino para llegar a la verdad’.

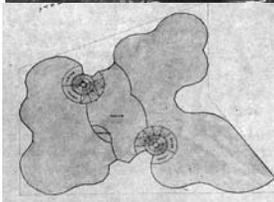
¹⁰⁵ Información recogida del artículo informativo de Ilkka Tittonen, profesor del Micronova, TKK, disponible [en línea] en <<http://www.micronova.fi/news/news/index.html>>



[EP-280]



[EP-281]



[EP-282]



[EP-284]



[EP-283]

[EP-280] Mies Van Der Rohe: Rascacielos de cristal, maqueta y planta.

[EP-281] Herzog y De Meuron: *Biblioteca del Universidad Técnica de Cottbus*.

[EP-282] Alberto Campo Baeza: Ilustraciones de una hipótesis interpretativa o relato de ficción que —alterando la secuencia temporal lógica— vincula el proyecto del *Rascacielos de Cristal* de Mies con el diseño del *Flojero Savoy* de Aalto.

[EP-283] Marcel Breuer, Eduardo Catalano, Carlos Coire: *Parador Ariston*, Mar del Plata, 1948.

[EP-284] Schiporeit-Heinrich: *Lake Point Tower*, Chicago, 1965-1968.

Tomó un papel blanco sobre el que puso boca abajo el vaso de Aalto, y con su grueso lápiz trazó el contorno. Y vio claro que la continuidad cristalina que en el vaso era patente, podía ser trasladada casi literalmente a la tan buscada planta. Hagan ustedes la prueba y quedarán sorprendidos. No es que el contorno del vaso de Aalto y el del rascacielos de Mies sean parecidos: son idénticos.

Yo mismo me he asustado al comprobarlo.¹⁰⁶

Por último, vale la pena referirse a un proyecto reciente de uno de los estudios con actividad internacional más intensa, la *Biblioteca de la Universidad Técnica de Cottbus* (IKMZ) de Herzog y de Meuron [EP-281]. El volumen acristalado de la biblioteca encuentra referencia en los rascacielos de Mies que recién mencionábamos. Sin embargo su envolvente, si bien es de vidrio, se encuentra serigrafiada en toda su superficie con una apretada textura de caracteres tipográficos. Por lo tanto la permeabilidad controlada del cerramiento ondulado, sumada a la escasa altura y proporciones del edificio hacen que la biblioteca sea percibida como una escultura, como un objeto. Más aun si tenemos en cuenta su emplazamiento sobre un alto montículo que, aunque esté motivado en distanciar la construcción de las crecidas del curso de agua cercano, no hace más que enfatizar su monumentalidad. La biblioteca universitaria de Cottbus se presenta al observador con un objeto colosal de impecable factura, como un gigantesco florero *Savoy* en su versión opalina.

Son particularmente interesantes algunos fotogramas (publicados en el libro *Herzog & de Meuron: Natural History*) de un corto de 15 minutos desarrollado en torno a un gran modelo de la biblioteca. La maqueta, alta como una persona en pie, conserva aun la transparencia que evidencia el entrepisado y los soportes estructurales. Puede ser percibido todavía como un fragmento de rascacielos miesiano... aunque tampoco sería descabellado pensar que se trata del florero de Aalto que ha comenzado a leudar.

106 Campo Baeza, Alberto, "¿Mies sin columnas? del sueño de una noche de verano de 1922" en *Minerva*, Publicación cuatrimestral del Círculo de Bellas artes de Madrid, nº7, 2008: *El Futuro del rascacielos*, disponible [en línea] en <<http://www.circulobellasartes.com/>>

URBANISMO DE MESA:
ALESSI-MENDINI

URBANISMO DE MESA



[EP-287]

Toyo Ito: Juego de café diseñado para la convocatoria *Tea & Coffee Towers* de la firma Alessi en el año 2000

...Siempre me ha gustado mirar la escala de las cosas de forma 'errónea'... cosas grandes que se vuelven pequeñas y cosas pequeñas que parecen grandes... y después poner cosas pequeñas convertidas en grandes junto a cosas grandes hechas pequeñas... y luego ponerlas junto al hombre... así incluso él pierde la proporción y las referencias resultan insólitas... y no se entiende bien que pasa... si somos grandes o pequeños...¹⁰⁷

TEA & COFFEE

En los años 1983 y 2003, la firma Alessi y Alessandro Mendini proponen a grupos de arquitectos representativos del quehacer proyectual de cada momento el mismo desafío: diseñar juegos de té y café compuestos por cinco piezas básicas: cafetera, tetera, lechera, azucarero y una bandeja que presente el conjunto y sirva para su transporte. El emprendimiento conjuga una interesante dosis de trabajo experimental con un descontado objetivo comercial.

Con la convicción de que el discurso arquitectónico refleja de modo más comprensivo el pensamiento de un momento histórico determinado,¹⁰⁸ Alessi apuesta a traducir sus métodos, que

¹⁰⁷ Palabras de Alessandro Mendini citadas en Capella, Juli, *Arquitecturas diminutas: diseños de arquitecto en el siglo XX*, Edicions UPC, Barcelona, 2001.

¹⁰⁸ "Creo que los arquitectos hoy día poseen más talento que los diseñadores para enfrentar los desafíos de la contemporaneidad. Un hermoso edificio se transforma en un polo de energía positiva, integra y atrae cualidades, revitalizando el sistema social que lo rodea. Por el contrario, el juego estético que muchos diseñadores llevan a delante parece ser meramente auto-hedonista, y conlleva una actitud más acrítica", Alberto Alessi.



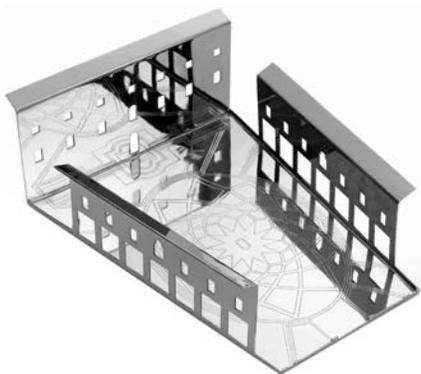
[EP-288]



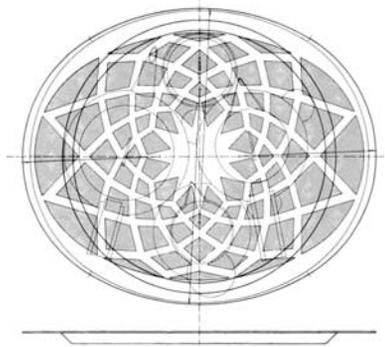
[EP-289]



[EP-291]



[EP-290]



[EP-292]

ALDO ROSSI:

[EP-288] Teatrino Científico, como escenario para la representación de la arquitectura, 1978.

[EP-289] Juego de té y café para *Tea & Coffee Piazza*, 1980 (imagen-espejo).

FABIO NOVEMBRE:

[EP-290] Bandeja *Piazza del Campidoglio*, Serie 100 piazze, para *Driade*, 2008.

La serie 100 Piazze reproduce a escala el recinto de 8 plazas italianas y las transforma en bandejas.

ROBERT VENTURI:

[EP-291] Juego de té y café para *Tea & Coffee Piazza*, 1980.

[EP-292] Geometrales de la *Bandeja Campidoglio* que integra el servicio

normalmente son aplicados a grandes estructuras contenedoras, a pequeños objetos íntimos que forman parte de nuestra vida cotidiana, y confía en la contaminación como “el medio para obtener resultados inesperados y frescos de disciplinas que normalmente buscan inspiración dentro de sus propios límites”¹⁰⁹

Alessandro Mendini, organizador, arquitecto y único participante presente en ambas ediciones, tiene una idea bastante precisa de los posibles resultados que, basado en tradiciones históricas y actuales, no duda en bautizar como “urbanismos de mesa”¹¹⁰

El juego de té o café es uno de los arquetipos tipológicos del universo de utensilios domésticos y tradicionalmente representa y revela el estatus del anfitrión. Al igual que la fachada de la residencia, la “fachada” del paisaje de la mesa está signada por la imagen del servicio de Té y Café.

PLAZAS

Strada novíssima

A inicios de la década de los ochenta y en su primera edición, *Tea & Coffee Piazza* fue un proyecto innovador en varios planos. Si bien no faltaban antecedentes de arquitectos diseñando objetos cotidianos, juegos de té incluidos (basta pensar en el trabajo de la Bauhaus y en su herencia), tampoco era por ese entonces, tal como se consolidó poco después, una política extendida en el mundo de las empresas dedicadas a la producción de piezas de diseño. Y, aunque hoy parezca historia antigua, tampoco era frecuente el hecho de recibir diseñadores extranjeros en el mundo del diseño italiano que, hasta los setenta, no solo se caracterizaba por ser producido en Italia, sino incluso por ser proyectado casi exclusivamente por diseñadores italianos.

Esta tendencia a convocar superestrellas del diseño está hoy cómodamente instalada en el campo de la arquitectura, con el *star system* en pleno reconstruyendo la identidad de ciudades que en su origen tuvieron una historia proyectual preponderantemente local.

Alessi inaugura esta experiencia cuando el postmodernismo entraba en su apogeo y ostentaba una presencia cultural hegemónica (con la arquitectura como carta de presentación) luego de la presentación de la “*Strada Novíssima*” en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 1980.

La arquitectura, como forma cultural predominante, tenía el poder y la cualidad de conferir representatividad a los productos industriales a través de su expresión, estilo y retórica. En este contexto, los once arquitectos convocados para el *Tea & Coffee Piazza*, en su mayoría, redujeron proporcionalmente las lógicas formales de la disciplina arquitectónica para hacer posible su transferencia expresiva y semántica a la escala del objeto de diseño. La lección de la historia, tan cara y esencial para el posmodernismo, proporcionó su instrumento preferido: el repertorio formal y tipológico.

109 Alessandro Mendini, 1997 durante la planificación del proyecto Tea & Coffee Towers.

110 “Desde el período neoclásico, muchos han utilizado los juegos de té y café para crear arquitecturas miniaturizadas, con la bandeja como campo de exploración de micro-urbanismos” (A.Mendini).



[EP-294] Eero Saarinen: Servicio de té con samovar, 1934.
 Diseñado para la Exposición *Contemporary American Industrial Design del Metropolitan Museum of Art* en 1934. Un joven Harry Bertoia fue quien realizó los prototipos para la lechera y el azucarero. Colección Metropolitan Museum of Art.

Tea & Coffee Piazza, 1980, propuestas

[EP-293] Alessandro Mendini.

[EP-295] Richard Meier.

[EP-296] Michael Graves.

[EP-297] Kasumaza Yamashita.

[EP-298] Paolo Portoghesi.

[EP-299] Stanley Tigerman: cafetera del servicio diseñado para Alessi.

[EP-300] Hans Hollein.

[EP-301] Charles Jencks.

[EP-302] Oscar Tusquets Blanca.

De este modo,

se aplicó una representación, una imagen arquitectónica sobre los distintos elementos constitutivos de un juego de té o café (picos, asas, cuerpos) como un *kit* de componentes. Aceptando sin cuestionar la tipología del producto, los arquitectos simplemente aplicaron una estética aditiva en la cual los elementos arquitectónicos eran sobrepuestos en los distintos componentes funcionales, logrando una arquitecturización del producto a través de la referencia y el patrón sígnico.¹¹¹

Relativizando el comentario anterior, debemos decir que honestamente esto fue así solo en algunos casos, y que si bien la atmósfera expresiva de la colección rezumaba una estética derivada más o menos directamente de la arquitectura, el conjunto integraba una cierta variedad de aproximaciones metodológicas al problema planteado.

Servicios

La referencia más directa, paradigmática y difundida, debido a su gran aceptación, la encontramos en el proyecto de Aldo Rossi, uno de los pocos arquitectos que continuaron trabajando con éxito comercial para la empresa. Dentro de un delicado edículo con cubierta a dos aguas y frontón, los cuatro personajes invitados al servicio de té delinear una nueva referencia arquitectónica, esta vez en forma de torres levemente antropomórficas rematadas por cúpulas cónicas. El desafío de Alessi fue para Rossi una oportunidad insoslayable para volver a materializar, esta vez bajo la forma de un producto de consumo, su famoso *Teatrino Científico* de 1978 [EP-288, 289].¹¹²

El Teatro supone representación y el diminutivo *teatrino* refiere por un lado al tamaño pero por otro al carácter mucho más íntimo y provisional de las escenas que en él tienen lugar. Para Rossi, el proyecto, conceptual y material del *Teatrino Científico* concebido como una máquina para realizar experimentos arquitectónicos, supuso la intervención de un universo arquitectónico ideal capaz de representar el drama de la ciudad. En el reducido espacio de la caja, toda la acción se desarrolla a escala, con Rossi moviendo los hilos que determinan los encuentros y despedidas que en él tienen lugar. Aparecen, estratificados en la profundidad escénica de los sucesivos telones, el Gallaratese, el urnario y la chimenea del cementerio de San Cataldo en Módena, anticipaciones del Teatro del Mundo, la torre poligonal escalonada para el centro cívico de Pesaro, la fuente monumental de Segarte, las casetas de playa de Elba y por supuesto su fantasía de infancia: las cafeteras, que en ese entonces, ya había representado repetidamente en sus dibujos como arquitecturas.

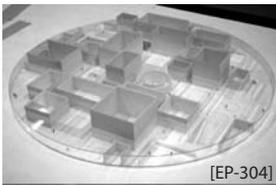
Robert Venturi presenta un servicio cuyo único comentario arquitectónico se restringe a la expresión de la bandeja en la cual se imprime el patrón geométrico de la Plaza del Campidoglio en Roma [EP-291,292]. La bandeja “Campidoglio” —como inevitablemente fue bautizada— sirvió, con el correr de

111 Dean, Penélope, “Blow up”, en Hunch n°11, Rethinking Representations, Febrero, 2007, p. 79.

112 Proyecto compartido con Gianni Braghieri y Roberto Freno.



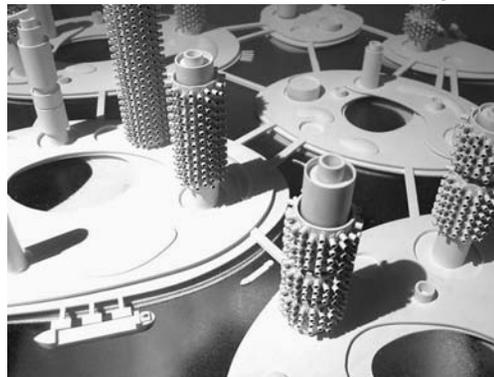
[EP-303]



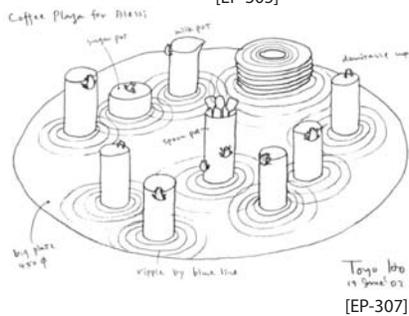
[EP-304]



[EP-305]



[EP-306]



[EP-307]

[EP-303] *City of Towers*, Bienal de Venecia, 2002. Propuestas de Denton-Corker-Marshall, Future Systems, MVRDV y Zaha Hadid.

[EP-306] Kiyunori Kikutake: *Marin City*, Tokio, 1963, proyecto.

[EP-304, 305] Sanaa: Maqueta del *Museo de arte contemporaneo del siglo XXI*, Kanazawa, Japón, 2004.

Toyo Ito, Servicio *Tea & Coffee Towers*, 2003:
 [EP-307] Croquis de estudio.

los años, de inspiración para toda una serie de plazas urbanas italianas en miniatura, diseñadas por Fabio Novembre y destinadas al mismo uso doméstico [EP-290].¹¹³

Alessandro Mendini convoca y participa con una propuesta que evita la referencia arquitectónica pero que recoge el espíritu formal del juego de Té diseñado por Eiel Saarinen en 1934, cuyas esferas y ovoides perfectos solo podrían evocar las utopías fantásticas de Boullé [EP-293,294].

Kasumaza Yamashita parte de la abstracción radical de una serie de prismas perfectos de altura decreciente para, a continuación, dar nacimiento desde ellos a delgados tubos que ondulan como si fueran “miembros” materializando picos y asas en un juego compositivo de síntesis casi gráfica [EP-297].

Stanley Tigerman trabaja también de volúmenes puros, tres cilindros y una esfera sobre los cuales desarrolla un juego surreal en el cual trenzas-serpiente sirven de asas y bocas carnosas de picos [EP-299].

Richard Meier propone un juego de piezas duales, en el que cada una exhibe una metamorfosis (de estética neo-suprematista) entre los sólidos platónicos contenedores y los perfiles tradicionales de las piezas de un servicio de té [EP-295].

Hans Hollein reelabora, como Rossi, una obsesión que lo acompaña desde hace mucho tiempo y que viene reinterpretando en diferentes escalas de intervención:¹¹⁴ el portaviones [EP-300]. Sobre la bandeja de su proyecto aterrizan esta vez las distintas piezas del servicio de té.

Paolo Portoghesi, con mayor superficialidad y con mucho menos humor que Rossi proyecta una agrupamiento de pequeños “baptisterios florentinos”, ecos del Teatro del Mundo [EP-298].

Oscar Tusquets Blanca no busca referencias dentro del repertorio arquitectónico, se desdobra y opera dentro de los códigos específicos de la disciplina del diseño de objetos [EP-302].

Michael Graves, reitera una vez más el recurso de eterna recomposición en base a un vocabulario personal de fragmentos arquitectónicos [EP-296]. Estriados que recuerdan la modulación de columnas, tapas cónicas que remedan cúpula con linternas en forma de minúsculos temples incluidas. Y un aire antrozo-zoo-mórfico en los cuerpos apoyados sobre pequeñas patas con pezuñas-zócalo.

Charles Jencks reduce de escala la propuesta de Hollein para la “*Strada Novíssima*” y la sirve en bandeja [EP-301]. Una columna de orden jónico, otra compuesta y una dórica y media (la mitad complementaria a la faltante en la instalación de Venecia) dan vida a los componentes fundamentales del servicio de té y café.

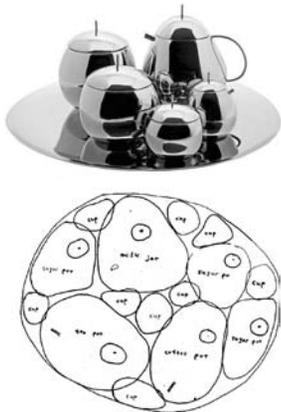
TORRES

Veinte años después

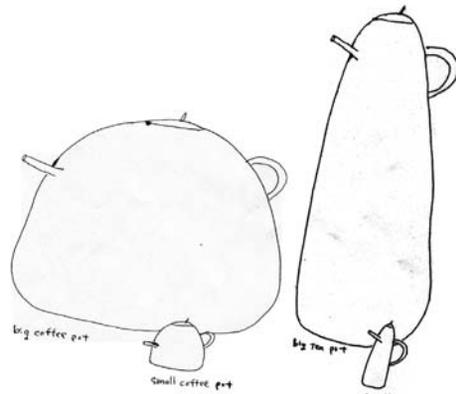
Coincidiendo con el nuevo milenio, Alessi relanza su convocatoria, esta vez como *Tea & Coffee Towers*, *aggiornando* la sugerencia del título a los tiempos que corren. El planteo urbano-

¹¹³ La colección denominada “100 piazze” realizada para la empresa Driade en el 2008, está conformada por 8 bandejas-plaza de Roma, Florencia, Lucca, Vigevano, Palmanova, Turín y Venaria Reale, realizadas en bronce plateado.

¹¹⁴ Basta recordar la conocida perspectiva de la *Ciudad-Portaviones posada sobre el paisaje*, 1964, que integra hoy día la colección del MOMA.



[EP-310]



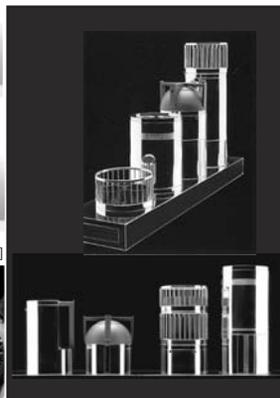
[EP-311]



[EP-313]



[EP-315]



[EP-316]

TEA & COFFEE TOWERS, 2000-03, propuestas.

[EP-308 a311] Sanaa: piezas de producción, prototipos y croquis de estudio.

[EP-312] Deszo Ekler.

[EP-313] David Chipperfield.

Gary Chang:

[EP-314] diagramas conceptuales.

[EP-316] piezas de producción.

[EP-315] referencia morfológico-cultural de los recipientes apilables de bambú para cocción al vapor.

posmoderno contextual y rossiano parecería estar dando paso a posturas más objetuales, icónicas y autorreferentes, propias de nuestra contemporaneidad disciplinar. Esta vez la convocatoria es más amplia y son 22 los estudios que participan de la experiencia (exactamente el doble). 21 más Mendini que vuelve a participar y es el único que repite el proceso inaugurado con “Piazza”. El criterio de selección, veinte años después, es similar. Se buscaron estudios y rúbricas capaces de representar el panorama cultural de la disciplina, de la forma más exhaustiva posible, a saber y a juicio de la empresa: Vito Acconci, Will Alsop, Wiel Arets, Shigeru Ban, Gary Chang, David Chipperfield, Denton Corker & Marshall, Dezso Ekler, Massimiliano Fuksas, Future Systems, Toyo Ito, Tom Kovac, Greg Lynn, Morphosis, MVRDV, Juan Navarro Baldeweg, Jean Nouvel, Dominique Perrault, Sanaa, UN Studio, Zaha Hadid y Alessandro Mendini.

El grupo, debido al número de estudios involucrados y a la ausencia de un consenso tan fuerte como el que significó el postmodernismo para la década de los ochenta, resultó mucho más ecléctico y heterogéneo que en la edición anterior, y este hecho se vio naturalmente reflejado tanto en los procesos y etapas intermedias —que en esta oportunidad fueron seguidos más de cerca— como en los productos finales.

City of Towers

La experiencia, que abarcó casi tres años hasta su prestación final en la Trienal de Milán y la Galería Max Protecht de Nueva York en abril de 2003, tuvo algunos eventos “promocionales” intermedios. En setiembre del año 2002 y con motivo de la Bienal de Arquitectura de Venecia, se exhibe el avance de los proyectos de servicios de té a través de gráficos y modelos no funcionales. La muestra se acompaña con una segunda exhibición —*City of Towers*— para la cual Deyan Sudjic, director de la bienal, pidió a ocho de los estudios participantes,¹¹⁵ que volvieran momentáneamente atrás hacia la dimensión arquitectónica y trasladaran las ideas que estaban conduciendo sus exploraciones a la propuesta de sus torres [EP-303]. Esta instancia, sin embargo no exhibió, más allá de algún caso puntual, continuidades productivas en el proceso de investigación proyectual en curso, apareciendo solamente como un desarrollo paralelo y autónomo.

Servicios

Sanaa proyecta el servicio inspirándose en la imagen doméstica del frutero y reinterpretando las frutas en “personajes” de distinto tamaño y jerarquía que, con cabo y todo, se agrupan amablemente como una familia completa de pequeñas arquitecturas-*Blob* [EP-308 a 311].

Dezso Ekler reproduce un abrazo igualmente apretado entre los componentes de su juego de Té al que bautiza como “*La familia*” [EP-312].

Toyo Ito bucea en sus intereses y obsesiones habituales esencias compositivas y evoca un paisaje Zen en el cual cada pieza deja, en su contacto con el estanque, representado en la bandeja circular, la huella viva de las ondas concéntricas en expansión [EP-287, 307]. La uniformidad blanca que unifica discos, cilindros y espacios intersticiales en perfecto equilibrio, solo es alterada por las pequeñas pinceladas verdes de las ranitas que hacen las veces de asas.

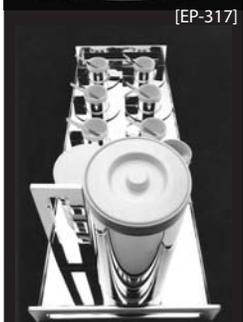
115 David Chipperfield, Denton Corker & Marshall, Future Systems, Toyo Ito, Morphosis, MVRDV, Jean Nouvel y Zaha Hadid.



[EP-317]



[EP-320]



[EP-318]



[EP-319]



[EP-322]



[EP-321]



[EP-323]

TEA & COFFEE TOWERS, 2000-2003, propuestas

[EP-317] Alessandro Mendini.

[EP-320] Jean Nouvel.

[EP-321] MVRDV.

[EP-318] Dominique Perrault.

[EP-319] Wiel Arets.

Denton, Corker, Marshall:

[EP-322] El servicio en piezas separadas.

[EP-323] Perspectiva conceptual que muestra el servicio como rascacielos.

David Chipperfield es el Tusquets de esta edición, siendo prácticamente el único que diseña el servicio en términos tradicionales, tanto tipológicos como expresivos [EP-313].

Alessandro Mendini, de algún modo, es el excéntrico del grupo: propone un juego de té y café, proyectado sin auxilio del dibujo digital y fabricado en madera tallada a mano [EP-317].

Dominique Perrault, Jean Nouvel y Wiel Arets proponen agrupamientos arquitectónicos de volúmenes abstractos (cilindros en los dos primeros casos y prismas de base cuadrada en el tercero) consistentes con la práctica expresiva de sus estudios [EP-318 a 320].

Denton Corker y Marshall (DCM), Gary Chang y MVRDV, toman de forma más literal el título de la convocatoria y diseñan altas torres conformadas por elementos apilables. DCM retoman, en versión miniaturizada, la imagen de una torre no construida proyectada para Abu Dabi en 1998 (la misma que presentan para la muestra *City of Towers*) [EP-322, 323]; Gary Chang evoca el apilado de las zarandas, vaporeras y coladores apilables en bambú de la cocina oriental [EP-314 A 316]; MVRDV enfatiza la imagen unitaria de la torre provocando una torsión en el conjunto que relativiza la presencia de las distintas piezas en la composición [EP-321].

Servicios digitales

Future Systems, Tom Kovac, Greg Lynn, Morphosis, Zaha Hadid, proponen servicios que, en casi todos los casos, integran todos los componentes dentro de una única forma madre que privilegia la sensación de descubrimiento, a través de una aproximación misteriosa a un objeto desconocido y sin antecedentes. Ninguno refiere a tipologías formales establecidas y todos ellos recurren centralmente al instrumento digital para desarrollar sus formas fluidas de raíz orgánica, generalmente consonantes con las experimentaciones expresivas de sus respectivos estudios.

Es en las propuestas de estos “arquitectos digitales” donde quizás se advierta la diferencia más significativa con la experiencia previa de *Tea & Coffee Piazza*. Diferencia que hace que, en el caso de sus proyectos, no sea tan fácil afirmar que se trate de arquitecturas miniaturizadas. Por más que el repertorio formal sea el mismo, por más que si redujéramos dimensionalmente algunos de sus proyectos de arquitectura nos encontraríamos con objetos bastante similares a los respectivos juegos de té, y por más que si aumentáramos de escala sus servicios podríamos imaginar el resultado como un proyecto presentado a algún concurso internacional de arquitectura, hay algo que ya no funciona de la misma manera. No es más la arquitectura la que, como disciplina autónoma, comanda los códigos de representación. Hay una nueva energía estética fruto de una era tecnológica.

Ahora son los micro procesos de los códigos digitales los que han comenzado a demandar y proporcionar un nuevo orden, tanto de representación de los productos como de producción de la representación... Son el nuevo punto de partida desde el cual el objeto, ahora entendido como un ‘genético primordial’ (indiscriminadamente producto, edificio o ciudad), puede crecer y desarrollarse.¹¹⁶

116 Dean, Penélope, *O. cit.* pp. 79-80.



[EP-325]



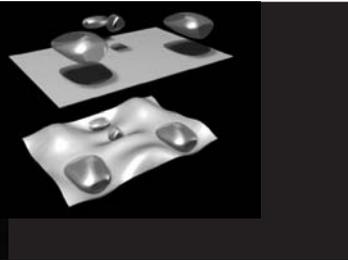
[EP-326]



[EP-327]



[EP-328]



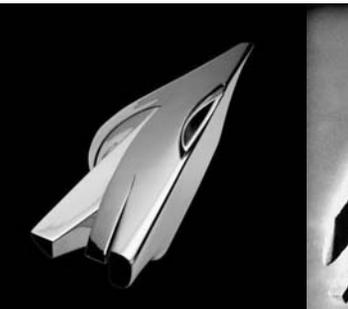
[EP-329]



[EP-330]



[EP-331]



[EP-332]



[EP-333]

ZAHA HADID:

[EP-326] Banca, 2003-2006.

[EP-327] Escultura *Dubai Opera House*, 2006.

TEA & COFFEE TOWERS, 2000-03, propuestas.

[EP-325] Zaha Hadid.

[EP-328a330] UN Studio.

[EP-331a333] Morphosis.

La ilusión de ausencia de escala y la facilidad extrema para su manipulación que poseen los medios digitales, genera una percepción de gradientes escalares continuos en los cuales la identificación de rangos precisos son casi una accidente. El “zoom”, comando o herramienta, es en realidad un arma silenciosa y real en manos del diseñador. Es tan fácil aproximarse y alejarse de una misma representación del proyecto, y son tantas las operaciones de miniaturización y agigantamiento enlazadas en lapsos de tiempo tan breves, que es muy sencillo (de modo consciente o no) perderse, olvidar cual es —si es que existe— la escala de observación a privilegiar. Los rangos escalares, al menos desde la lógica de generación de la forma, parecen estar en extinción.

Si a estos conceptos, ya experimentados en el estudio de arquitectura, agregamos todo el desarrollo tecnológico y las técnicas de industrialización específicas del diseño del producto, en particular las nuevas posibilidades de diseño de los procesos de producción a través de la automatización de máquinas de “Control Numérico Computarizado” (CNC), el mundo del diseño del producto se abre ante la disciplina arquitectónica como un campo fértil para nuevas investigaciones proyectuales. Es por ese motivo que, no la escala, sino las posibilidades técnicas específicas de un determinado espacio establecido de producción (el del objeto de diseño en este caso) son la responsables de la ambigüedad interpretativa de proyectos desarrollados en rangos escalares diferentes —o incluso muy diferentes— y de la consiguiente transferencia cruzada de enseñanzas que brindan sus recursos compositivos y productivos.

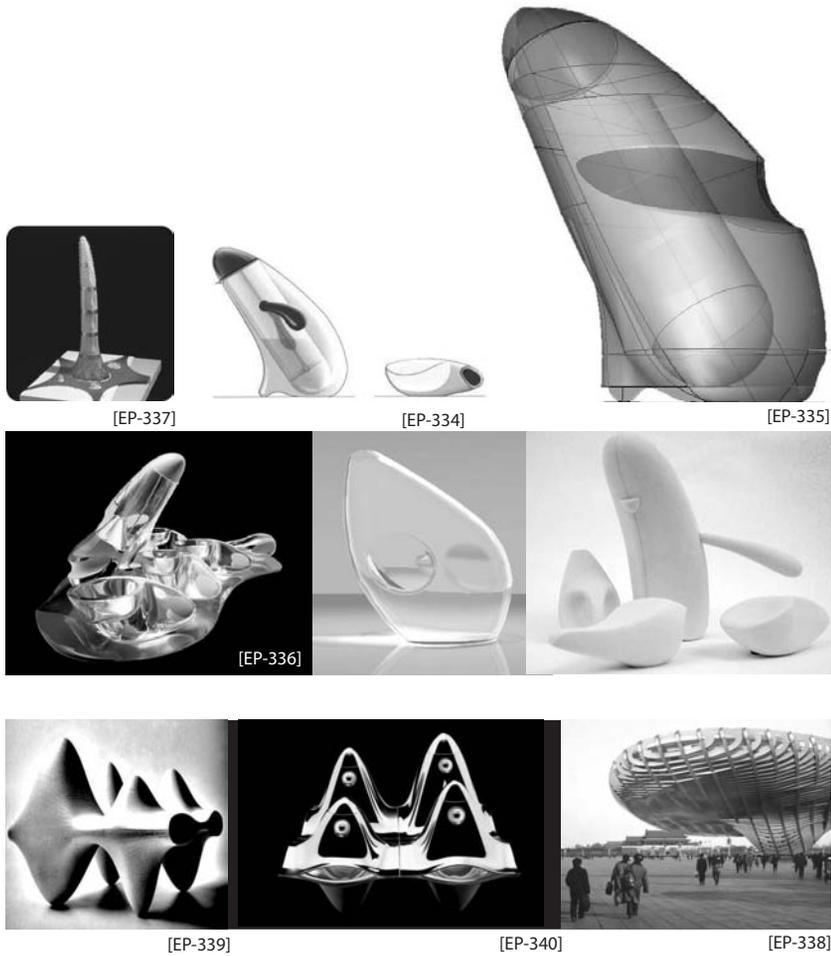
Zaha Hadid juega con uno de sus proyectos gestuales “estables”, que reaparece reformulado aquí y allá con distintas caras, funciones y escalas [EP-325], y que incluyen entre otros: la escultura habitable de la exposición *Dune Formations* (Venecia 2007), el proyecto para el Museo Guggenheim de Taichung (Taiwán), la Ópera de Dubai y la serie de muebles Z-scape (Sawaya y Moroni).

Un Studio proyecta cuatro gotas de mercurio de distinto tamaño [EP-328 a 330], flotando sobre un mar ondulante de color naranja metalizado.

Jan Kaplicky y Amanda Levete (Future Systems) proyectan un servicio que da continuidad a su experimentación con formas orgánicas encapsuladas en envolvente continuas y ondulantes [EP-334 a 336], como su proyecto *Blob* de 1985 para un edificio de oficinas en *Trafalgar Square*, como la torre *Green Bird* de 1990 (que comparte además con el juego de té un indisimulado carácter erótico), como su casa rodante diseñada en 1991, como su reciente propuesta para el *Concert Hall Budvar* de Praga.

Morphosis diseña una pieza escultórica compacta cuyo carácter plástico, sumado a una cualidad de forma compleja, compuesta y aun así unitaria, reaparece integralmente en un proyecto actual para China: el *Giant Group Campus* de Shangai: un ondulado edificio de oficinas que integra diversas funciones en un marco flexible de formas arquitectónicas que se desplazan dentro y fuera del paisaje esculpido (según una definición del propio estudio en su página web).

Podría decirse que el proyecto de Greg Lynn para *Tea & Coffee Towers*, se asemeja formalmente a una fruta, tal vez un gran higo cibernético. Su envolvente ondulado revela el ritmo de posibles gajos bajo la piel y esta primera lectura de la forma resulta clave para develar el misterio que nos permitirá a la larga disfrutar de una taza de té caliente. Cuatro contenedores-gajo, diferentes en tamaño y vibración superficial y contruidos cada uno por cuatro láminas metálicas que aseguran



TEA & COFFEE TOWERS, 2000-03, propuestas de:

FUTURE SYSTEMS:

[EP-334,336] Dibujos de ideación, prototipos tridimensionales digitales y analógicos.

[EP-337] Rascacielos ecológico *Green Bird*, 1990. proyecto.

TOM KOVAC:

[EP-338] Pabellón Di Stasio, Segunda Bienal de Beijing, 2006, proyecto

[EP-339,340] Servicio de té para Alessi, Piezas de producción y prototipo del 2002.

el aislamiento térmico, comparten la forma de las superficies de contacto de modo de poder combinarse libremente, generando en cada oportunidad una composición levemente distinta. Cuando los gajos de titanio iridiscente se separan, el servicio florece. Según el propio Lynn: el objeto más sofisticado en el que su estudio había trabajado hasta entonces.

La misma estructura de gajos orgánicos configura la propuesta inicial para su participación en el proyecto urbano Sociópolis¹¹⁷ en Valencia [EP-342], conocida como *Onion Blossom* (florecimiento de la cebolla), y la propuesta para el *Museo Arca del Mundo* en Costa Rica, ambos posteriores a la convocatoria de Alessi (y como la mayoría de su estudio aun sin construir). Pero el proyecto que podría trasladar con más fidelidad ese sentido de la variación propio del producto de diseño en tiempos informáticos, es su *Embriological House* [EP-347,348], desarrollada en paralelo al juego de té y café. Una investigación de larga data sobre una solución de vivienda masificada y a la vez hecha a medida,

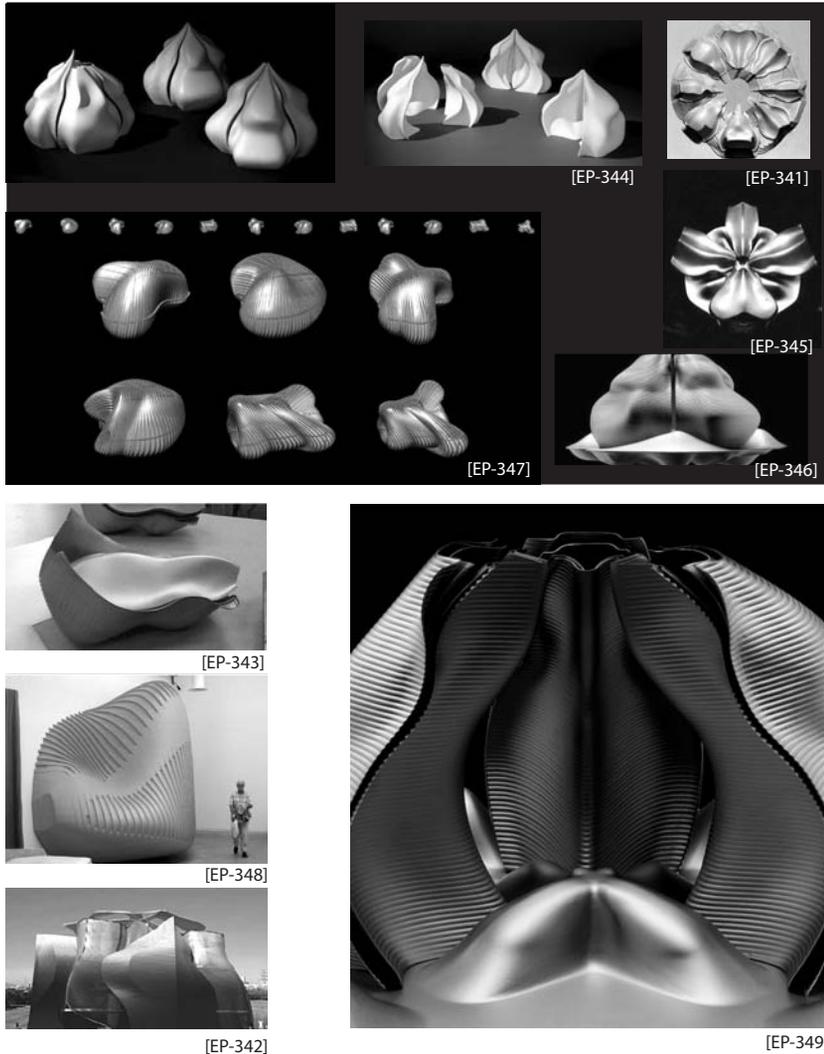
una tipología de habitación universal que como el ADN es capaz de adaptarse y responder a condiciones locales específicas, llevada adelante con software de animación y viabilizada por procesos de fabricación controlados digitalmente.¹¹⁸

El proyecto de Tom Kovac toma un plano horizontal de referencia y reproduce a uno y otro lado una lámina ondulante y pulida que modela cuatro altos picos de cumbres redondeadas hacia el hemisferio superior y “reflejos” de menor intensidad hacia el hemisferio inferior [EP-339,340]. Kovac considera, como Greg Lynn, que su propuesta para Alessi ha sido una de sus experiencias de proyecto más satisfactorias. También para él, el diseño del juego de té y café tendrá repercusiones internas en sus proyectos de arquitectura. Los primeros ecos formales pueden observarse poco tiempo después en la propuesta para el Penthouse Amatruda en Melbourne (2004) o el Pabellón “di Stasio” de la Bienal de Arquitectura de Beijing del 2006 [EP-338], cuya perspectiva parece transportarnos dimensionalmente y ubicarnos entre una multitud de diminutos visitantes que exploran el espacio inferior del servicio de té.

Para Greg Lynn (responsable de la utilización del término *Blob* aplicado a la arquitectura y el diseño: *Blobitecture*) y Tom Kovac, ambos fanáticos y obsesivos confesos del mundo digital, poco importa la escala en el momento de generar ideas. Sin embargo, los dos conocen bien y respetan el valor de difusión social que ostenta la arquitectura. Por este motivo, si bien algunos conceptos pueden parecer independientes de la escala, en el momento de su materialización cada rango dimensional saca a relucir sus condiciones específicas y, aunque tiendan a aproximarse, todavía se observan mutuamente desde cierta distancia.

117 Sociópolis es un proyecto en el que participaron 13 arquitectos internacionales, presentado en la Bienal de Valencia del año 2003. En él se proponía un nuevo modelo de desarrollo urbano en el que las viviendas y los equipamientos multifuncionales se integraban en un entorno agrícola, siguiendo el modelo del “hortulus” mediterráneo. Información disponible [en línea] en <<http://www.sociopolis.net/>>

118 Rappolt, Mark, Reseña de la exposición: *Greg Lynn, Intricate Surface*, MAK Gallery, Viena, en ICON magazine nº5, setiembre de 2003, disponible [en línea] en <<http://www.icon-magazine.co.uk/>>, [TA].



GREG LYNN

[EP-342] *Onion Blossom*: Conjunto habitacional para la convocatoria SocióPolis. Barrio de vivienda social impulsado por la Generalitat de Valencia

Servicio *Tea & Coffee Towers*, 2000-03:

[EP-341] Moldes de los gajos que conforman el servicio.

[EP-343] Prototipo de uno de los elementos modulares.

[EP-344 a346] Modelo tridimensional digital.

[EP-349] El servicio conformado por las piezas de producción.

Embryological House, 1997-2002, proyecto:

[EP-347] Rendering digital, 1998.

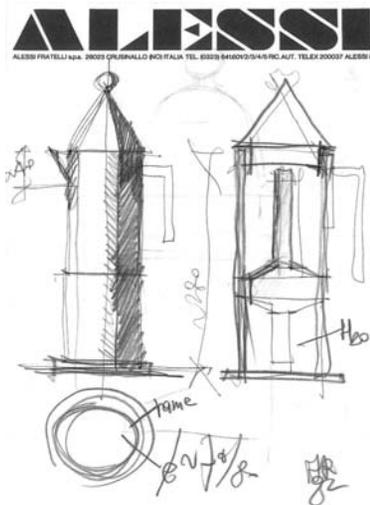
[EP-348] Maqueta de espuma modelada digitalmente, 2001.

SOUVENIR

En la actualidad Alessi integra a su interés por la manipulación de la escala, fundante del proyecto *Tea & Coffee Piazza* como arquitecturas “*shrink to fit*”¹¹⁹ y presente en *Towers* como ejercicio de un gradiente escalar continuo bajo el dominio del código digital, la edición de miniaturas de sus diseños más difundidos. Entre otros productos y junto a la caldera *9093M* de M. Graves (1985), el exprimidor *Juicy Salif* de Ph. Starck (1990), y el sacacorchos *Anna G* de A. Mendini (1994), Alessi edita una miniatura de la cafetera *La Cónica* de Aldo Rossi [EP-351]. De este modo las cafeteras de Rossi encuentran una nueva escala de materialización para la misma idea arquitectónica. A las interpretaciones gráficas iniciales de la década de los setenta, el museo Bonnefant en Maastricht (1996), el servicio para *Tea & Coffee Piazza* (1983) y las cafeteras *La Cónica* (1984) y *La Cupola* (1988) en sus tres tamaños, se agrega una versión en miniatura de esta última, de tan solo 8 cm. de altura (2008).

La cadena de miniaturización, una vez desembarcada en el *souvenir*, parece no detenerse, ya que el año pasado Alessi realizó la presentación social y comercial de las lapiceras *La Cupola* y *La Cónica* [EP-352], que no solo reducen aun más las dimensiones del objeto-fetiché, sino que en esta oportunidad juegan además con sus proporciones, operando un violento *stretch* sobre uno de sus ejes de coordenadas.

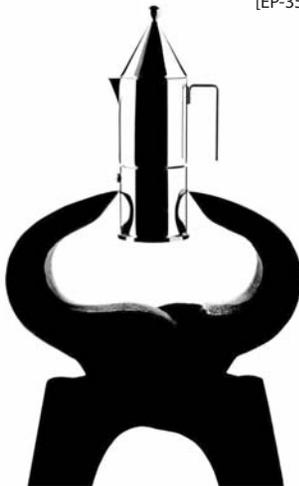
119 *Encoger hasta encajar*, término utilizado en Dean, Penelope, *O. cit.*p. 77.



[EP-350]



[EP-352]



[EP-351]



[EP-353]

ALDO ROSSI: *Cafetera La Conica*:

[EP-350] Croquis de proyecto.

[EP-351] Miniatura La Cónica, para Alessi.

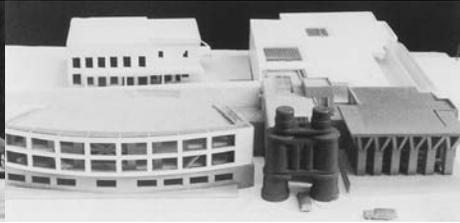
[EP-352] Lapiceras *La Cónica*, y *La Cupola*, para Alessi.

[EP-353] CHARLES Y RAY EAMES: La *Plywood chair* como soporte de su versión en miniatura, comercializada por Vitra.

SURREALISMO MANIFIESTO:
FRANK O. GEHRY



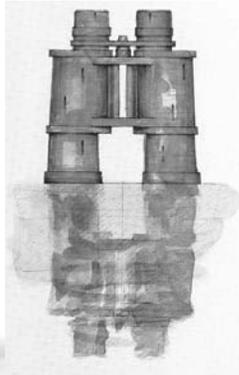
[EP-355]



[EP-356]



[EP-358]



[EP-357]



[EP-359]



[EP-360]



[EP-361]

FRANK O. GEHRY

[EP-355] Campamento de Verano Good Times, 1984-1985, maqueta.

Agencia de publicidad Chiat-Day-Mojo, Los Ángeles, 1991:

[EP-356] Maqueta del conjunto.

[EP-358] Modelo de estudio del arco de los binoculares.

Il Corso dell'Coltello, instalación y performance, Campo dell'Arsenale de Venezia, 1985. Con Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen:

[EP-357] Biblioteca en forma de binoculares, Acuarela de Claes Oldenburg.

[EP-359] *Eventos proyectados para "Il corso dell'Coltello"*, 1984

Litografía offset en cuatricromía. 26,7 x 26,7 cm

[EP-360] *Barco-Cuchillo*, anclado junto al Arsenal de Venecia, 1985

Cerrado y sin remos, 2,32 x 3,2 x 12,32 m

[EP-361] Frank O. Gehry caracterizado como *Frankie P. Toronto*, uno de los personajes de la performance.

puesta en escena con actores caracterizados [EP-359a361] y entre otras estructuras, una gigantesca navaja suiza-barco (8 x 9,6 x 25,26 metros, desplegada) que terminó por convertirse en el emblema del acontecimiento cultural, siendo exhibida como pieza autónoma desde entonces, en el *Museo Guggenheim de Nueva York* (1985), en el *Palacio de Cristal* del Parque del retiro, Madrid (1986), en el *Centre Georges Pompidou*, París (1987) y en el *MoCA* de Los Ángeles (1988). Es muy interesante comprobar como los distintos espacios arquitectónicos que han recibido esta obra han colaborado de distinto modo con el cimbronazo escalar que la colosal navaja-barco por sí sola ya provoca. Del taller dirigido a estudiantes quedó la idea de la *Coltello Island*, una pequeña ciudad flotante ubicada entre la parte posterior del Arsenal y el cementerio, donde los edificios que eran cortados y luego sus partes desplazadas, en consonancia con el tema de la embarcación-navaja, y dos propuestas arquitectónicas: una estación de bomberos en forma de serpiente proyectada por Gehry y una biblioteca de ladrillo rojo con forma de binoculares diseñada por Oldenburg [EP-357]. Desde entonces un pequeño modelo de los binoculares rojos, realizado por el propio Claes Oldenburg en Venecia, estuvo siempre sobre la mesa de trabajo de Frank Gehry en su estudio de Santa Mónica.

Cuando comencé a trabajar en el proyecto de las oficinas para la agencia de publicidad Chiat/Day/ Mojo (1989-1991), en Venice, algo sucedió. Estaba desarrollando una idea de Fachada en tres partes. Había diseñado una parte como árboles y otra como un bote, pero el centro permanecía en silencio, vacío. Tuvimos una reunión con nuestro cliente, Jay Chiat, un almuerzo de trabajo en mi oficina,

y el dijo	‘¿cuando vas a terminar la parte central?’
y yo respondí	‘Jay, siempre dejo lo mejor para el final. De todos modos no sé bien lo que voy a hacer’.
el dijo entonces,	‘Bueno, pero necesito saber hacia donde vamos con este tema’.
y yo respondí,	‘bueno, yo quiero hacer algo en ladrillo, unas torres, como si fuera la puerta de una fortificación, pero no tal cual un castillo’.

Estaba allí, buscando las palabras, y los binoculares de Oldenburg estaban frente a mí en el escritorio. No sé qué me pasó, pero los tomé y los puse en el medio, entre los otros dos cuerpos, y todo el mundo enmudeció.¹²²

Forster reconoce en este gesto “una especie de acto surrealista automático”.¹²³ Y tal vez así sea ya que parecen conjugarse todos los elementos referidos en el manifiesto surrealista. Sin embargo es oportuno complementar este comentario apuntando algunos elementos más de juicio. Elementos que derivan del entrelazamiento de un acto de estas características con otros aspectos que intervienen en el proceso proyectual de Frank Gehry.

¹²² Gehry, Frank O.; Forster, Kurt; Bechtler, Cristina, “Conversation between F.O Gehry and Kurt W. Foster with Cristina Bechtler” (realizada el 24 de agosto de 1997), *Frank O. Gehry, Kurt W. Forster*, Editorial Cantz Cosp. , Alemania, 1999, ISBN: 3-89322-963-9, [TA].

¹²³ *Ibid.*



[EP-361]



[EP-362]

[EP-361] Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen junto a Frank O. Gehry en su estudio, 1988.
Foto S.B.Felsen.

[EP-362] Escenografía para *Don Giovanni* de Mozart, Filarmónica de los Ángeles dirigida por Gustavo Dudamel, *Walt Disney Concert Hall*. Frank Gehry, Rodarte y Christopher Alden.
Foto: Mathew Imagin.

Gehry iconográfico

Gehry está habituado, casi desde sus inicios, al manejo de iconografías explícitas. Recordemos que, en el caso de la *Agencia Chiat-Day-Mojo*, los binoculares de Oldenburg-Van Bruggen aparecen cuando estaba intentando resolver una articulación formal entre un “bote” y un grupo de “árboles”, y su primera intuición le indicaba la necesidad formal de una “puerta fortificada”.

La expresión final de sus obras podrán reflejar de manera más explícita o velada su presencia pero siempre, detrás de cada una de sus arquitecturas, existe una voluntad iconográfica y figurativa, incorporada desde la óptica de la cita culta, desde la admiración artística, desde el juego o el humor o desde el guiño cómplice a sus propias obsesiones-fetichismo, ya públicas. Drapeados clásicos, Bellini, peces y escamas, serpientes, embarcaciones, catapultas leonardescas, cabezas de caballo y bichos bolita, *Ginger* y *Fred*.

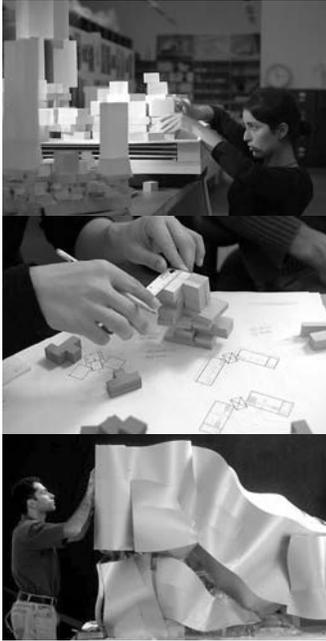
Gehry a escala

Gehry proyecta auxiliado permanentemente por modelos tridimensionales físicos —amén de los modelos digitales. Cuando se trabaja con maquetas, la mente oscila permanentemente entre la escala del modelo y la de la realidad en la cual este está siendo construido. En el proceso, todo cuando habita la mesa de trabajo puede y es interpretado como modelo. Por lo tanto no es de extrañar —ya que es una situación bastante natural en todos los proyectistas—, que Gehry haya recurrido instintivamente a lo que tenía a mano para suplir una ausencia física en la maqueta. Todos lo hemos hecho, todos lo hacemos. No es un mecanismo ajeno al proyecto. Es casi una deformación disciplinar gobernada por los instrumentos técnicos de representación a escala. Es interesante, sin embargo, que este impulso haya aflorado sin pudor en una reunión con el cliente, lo cual indica la confianza de Frank Gehry en este tipo de automatismos.

En el estudio de Gehry la maqueta, como instrumento de proyecto, es una pieza clave. Se construyen simultáneamente modelos de la misma obra a varias escalas diferentes, en el entendido que cada escala de representación —y de realidad física de la maqueta como objeto— nos proporciona información diferente. Desde el pequeño modelo apenas manipulable [EP-364] hasta las maquetas en las cuales se puede ingresar [EP-366] o los detalles a escala natural que permiten verificar encuentros y articulaciones constructivas.

Se construye un modelo volumétrico del programa y muchos modelos del sitio. Entonces trabajo a dos o más escalas al mismo tiempo. Busco así evitar el enamoramiento con una de ellas, con el objeto de mi deseo, como suelo llamarlo. Recuerdo cuando era niño, podía dibujar bastante bien y era de algún modo absorbido por mis propios dibujos. [...] focalizarse en el edificio real todo el tiempo mientras estás proyectando no es posible, porque te da pereza, entonces el cambio de escala te obliga a ser cuidadoso. Es la forma de prestar atención de un individuo naturalmente perezoso.¹²⁴

¹²⁴ Palabras de Frank O. Gehry en entrevista con Robert Ivy, editor de la revista *Architectural Record*, diciembre de 1998, disponible [en línea] en <<http://www.arcspace.com/>>, [TA].



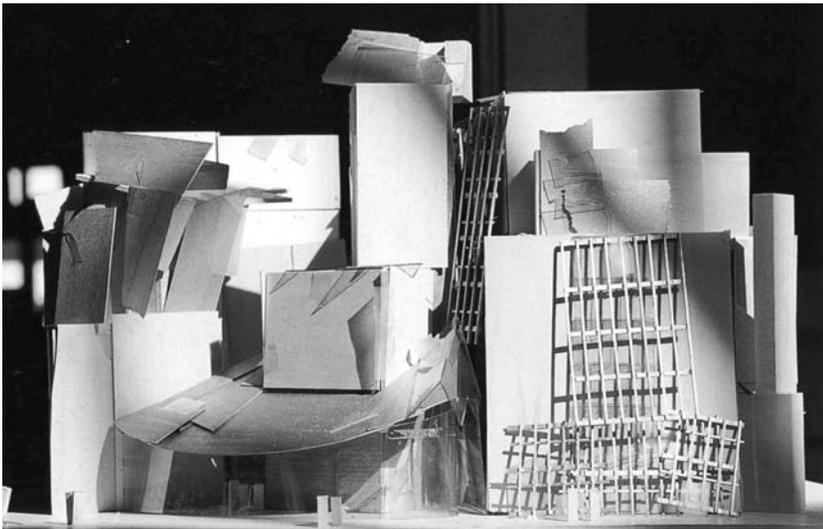
[EP-364]



[EP-365]



[EP-366]



[EP-367]

FRANK O- GEHRY:

[EP-364] Trabajo con modelos a diferentes escalas, estudio de Frank O. Gehry, Santa Mónica.
Fotos Archivo Thomas Mayer. <<http://thomasmayerarchive.de/>>

[EP-365] *Bodega y Hotel Marqués de Riscal*, El ciego, La Rioja, España, 2006.

[EP-366] *Disney Concert Hall*, Los Ángeles, 2003. Trabajando en la construcción de un modelo a escala 1:10 del auditorio. Foto J. White.

[EP-367] Maqueta de estudio para el *American Center*, París, 1994.

A cada escala la maqueta es “una realidad” paralela y complementaria. La proliferación de maquetas refleja la utilización extensiva del método de ensayo y error, pero también la confianza absoluta en el poder de sugerencia del espacio y la materia con la cual los modelos se construyen. Intervenir directamente sobre la maqueta le permite a Gehry emular, aunque más no sea momentáneamente, la inmediatez del trabajo del escultor con la arcilla o del pintor con el pincel sobre el lienzo.

Observar a Frank (Gehry) trabajando era fascinante porque una vez que sus primeros croquis eran traducidos a un modelo, el realmente comenzaba a esculpir, del mismo modo que nosotros lo hacemos, posicionando la maqueta del edificio en una base giratoria de forma de poder verla desde todos lados, por ejemplo. Y el modo en que percibía la experiencia urbana como una combinación de objetos más o menos autónomos, en correspondencia con nuestras ideas de objetos de forma fragmentada no explícita, parados uno junto a otro o cruzándose como por casualidad.¹²⁵

Muchos proyectos de Gehry, una vez construidos, emanan aun un aire de modelo aumentado de escala, fabricada con inmensos cartones, chapas y palitos maqueteros [EP-367].

Retienen parte de la atmósfera experimental de la pieza en proceso de transformación. Existe una intención expresa de que los edificios conserven la frescura del hallazgo formal de la maqueta. Las arquitecturas al materializarse reproducen la condición expresiva del modelo. Se destina mucho esfuerzo a que los edificios finalmente no pierdan esa condición objetual y en cierto modo efímera. Cuando es papel es papel; cuando es cartón, cartón; cuando es lámina metálica, lámina metálica: la condición expresivo-material está en el modelo del mismo modo que en la alteración de la escala que supone su transformación en arquitectura. Muchas decisiones técnicas y resoluciones de detalles constructivos apuntan en este sentido.

Resulta imperioso para Gehry que sus edificios, que por un lado se enlazan a diversos niveles con su contexto de una forma más o menos tradicional, sorprendan —además de por razones iconográficas— por un controlado desfasaje en su expresión de escala que nunca les permite liberarse totalmente de ser percibidos como gigantescas maquetas. Podría incluso afirmarse que las proporciones de determinados componentes y sus formas aparentes de articulación parodian el modelo de estudio.

Still life Gehry

La dinámica del trabajo “maquetero” obliga constantemente a contrastar elementos pertenecientes a universos escalares diferentes y, en ese juego, transforma el espacio de trabajo en un escenario de composición y recomposición de naturalezas muertas en clave arquitectónica.

Gehry desde sus inicios, y tal vez por su vinculación temprana con las disciplinas artísticas, está acostumbrado al ejercicio continuo de hipótesis encadenas de lectura de la realidad. Para él, los modelos más que instrumentos de representación de la realidad, son herramientas útiles para su interpretación escalar.

¹²⁵ Palabras de Coosje Van Bruggen tomadas de “Coosje van Bruggen, Germano Celant and Claes Oldenburg: A Conversation” del libro de Celant, Germano: *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen*, Skira, Milán, 1999, p. 82.



[EP-368]



[EP-369]



[EP-370]



[EP-373]



[EP-371]



[EP-372]



[EP-374]

[EP-368] Jean Baptiste Siméon Chardin: *Le gobelet d'argent*, Museo del Louvre.

Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm

[EP-369] Giorgio Morandi: Modelo para naturaleza muerta.

Fotografía tomada por el artista en su estudio de Grizzana.

[EP-370] Herbert List: Giorgio Morandi en su estudio, 1953.

FRANK O. GEHRY:

[EP-371] Conjunto *Neuer Zollhof*, Düsseldorf, 1994.

Foto Archivo Thomas Mayer. <<http://thomasmayerarchive.de/>>

Casa de invitados Winton, 1983-86:

[EP-372] El pabellón en invierno.

[EP-373] Croquis de proyecto, planta.

[EP-374] *The Ray and María Stata Center*, MIT, 2004, "cafeteras cubistas".

Gehry estuvo siempre interesado en las naturalezas muertas analizadas bajo la óptica de la composición arquitectónica: desde los caprichos de Canaletto, hasta las pinturas de Jean-Baptiste-Siméon Chardin [EP-368] (que también fueron estudiadas por Aldo Rossi) y Giorgio Morandi [EP-369], con cuya obra tuvo contacto directo por primera vez en 1981 a raíz de una gran exposición montada en el *Museo de Arte Moderno de San Francisco*.

Frank Gehry reconoce la influencia que tuvo, en este aspecto, el pensamiento y la obra contemporánea de Aldo Rossi: “el punto de quiebre fue ver el teatro [del mundo] en la balsa, entrando en el contexto de Venecia, con San Marco. Inmediatamente hizo de toda la ciudad una naturaleza muerta.”¹²⁶

La casa de invitados Winton (Wayzata, Minnesota, 1982-1987) [EP-372, 373], cuya residencia principal es un proyecto de Philip Johnson, inhibió a Frank Gehry de rivalizar con la preexistencia y, casi desde un inicio, sus maquetas fueron naturalezas muertas con aspiraciones de escultura, de obra de arte (como las que coleccionaban sus dueños). La experiencia dio como resultado “un Morandi, con tres botellas y dos ‘pots’, tres botellas grandes y tres pequeñas, de modo que cada elemento conserve su objetualidad.”¹²⁷

Si bien este pequeño proyecto es un caso emblemático y absolutamente explícito, la obra de Gehry no abandonaría más la impronta de la naturaleza muerta, especialmente eficiente para ensamblar componentes eclécticos con expresiones muchas veces contrastantes, producto de la metodología utilizada para incorporar las múltiples influencias formales que confluyen en cada una de sus obras.

Es posible repasar ejemplos como la *Casa Schnabel* (Brentwood, California, 1986-1989) que extiende el criterio a una casa configurada a partir de la articulación de un gran número de pabellones; o el conjunto de edificios en altura *Neuer Zollhof* (Düsseldorf, 1994-1999) [EP-371]; o el *Experience Music Project* (Seattle, 2000); o el *Fishdance Restaurant* (Kobe, Japan, 1986-1987) [EP-373], una naturaleza muerta con elementos orgánicos como en la tradición histórica, pero lo cierto es que tanto la metodología y los instrumentos proyectuales utilizados, como los intereses y obsesiones personales de Gehry y la forma de mirar el mundo que le rodea, confluyen de modo que la lógica compositiva de la naturaleza muerta esté ausente solo como excepción. Consecuentemente, siempre la obra de Frank Gehry desafiará de alguna manera la percepción de escala, sea esta intrínseca, del componente, contextual, del observador, o todas a la vez. Hay siempre algún tipo de extrañamiento escalar en el modo en el cual sus obras se presentan.

Gehry, arte y parte

Gehry nunca fue ajeno al mundo del arte y reconoce que sus procesos de diseño están influidos por su conocimiento del arte, por su relación personal con numerosos artistas y con cierta frecuencia detonados, en su estructura o figuración, por obras de arte específicas.

¹²⁶ Gehry, Frank O.; Forster, Kurt; Bechtler, Cristina, *O. cit.*, [TA].

¹²⁷ *Ibid.*



[EP-378]



[EP-379]



[EP-380]



[EP-381]



[EP-382]



[EP-383]



[EP-384]



[EP-385]

[EP-378] Claus Sluter (m 1406): *Mourner from the tomb of Philip the bold*.

Alabastro, 42 cm de altura, Cleveland Museum of Art.

[EP-379] Frank O. Gehry: *One Times Square*, maqueta.

Foto J. White.

[EP-380] Frank O. Gehry: *Maggie's Center*, Dundee, Escocia, 1999.

[EP-381] Johannes Vermeer: *Mujer joven con jarra*, c.1662.

Óleo sobre lienzo. 45,7 x 40,6 cm

[EP-382] Marcel Duchamp: *Desnudo bajando la escalera*, 1912.

[EP-383] Frank O. Gehry: *Casa Telluride*, Colorado, 1999, maqueta.

Foto J. White.

[EP-384] Frank O. Gehry: *Casa propia en Santa Mónica*, 1978.

[EP-385] John Chamberlain: *Blanco terciopelo (Chamberlain 108)*, 1962, escultura de chatarra.

Me ejercito y dedico tiempo a desarrollar mi inteligencia visual. Hace mucho tiempo me he mentalizado para apreciar toda clase de material. Observar las cosas. Dedicar mucho tiempo a observar. Apreciar el espacio entre los objetos. Solía sentarme y fantasear sobre hipotéticas ciudades. Hago lo mismo en el entorno construido. Es algo que puede hacerse a tiempo completo. Tengo una buena memoria visual. Y me encantan los objetos modelados. La pintura también es muy importante.¹²⁸

Entre artistas me sentía como en casa y aprendí mucho de ellos [...] Estaba intelectualmente intrigado por sus procesos, su lenguaje, sus actitudes, su habilidad para hacer cosas con sus propias manos.¹²⁹

La pintura y la escultura han influenciado mi trabajo. Por ejemplo, cuando me enfrenté a la pintura de Bellini, *'Madona con el niño'*, en principio pensé en ella como la estrategia arquitectónica *'Madona con el niño'*. Existe una gran cantidad de grandes edificios con muchos pequeños edificios, pequeños pabellones enfrente. Yo le atribuyo esto a la condición compositiva *'Madona con el niño'* [...] Volví a Bellini y me enganché con los pliegues de la vestimenta. Se puede apreciar este tipo de movimiento en el Giotto también. Todo ese drapeado me interesaba.¹³⁰

Todo es comparable, titula Oscar Tusquets Blanca un pequeño libro con historias sobre diseño y arquitecturas que se entrelazan como lo hacen las ideas en el proceso de creación. Así, Bellini, Giotto y Claus Sluter [EP-378] (escultor medieval, Siglo XIV) confluyen en el interés de Gehry por los pliegues textiles y el movimiento de los drapeados de la vestimenta, el mismo que admirará en tantas naturalezas muertas y que será reinterpretado a escalas improbables en muchas de sus obras. Con gran espectacularidad, inmensos mantos metálicos aparecerán ondeando movidos por el viento y la música en el *Experience Music Project* de Seattle (2000) o colonizando con colores vibrantes las últimas versiones de la Casa Lewis. El edificio *One Times Square* (1997) descansa su expresión en los pliegues textiles, tal y como queda documentado en los modelos de estudio y con su esbelta proporción no puede sino recordar algunos de los personajes monásticos de Sluter [EP-379]. El pequeño centro Maggie para pacientes oncológicos de Glasgow (2008) inspira su cubierta en los pliegues almidonados del tocado de la *Joven con jarra de agua* de Vermeer [EP-380,381].

La impronta textil está asociada según Gottfried Semper a los orígenes de la arquitectura. Los cerramientos fueron en un principio tejidos con ramas y mimbres y cubiertos por telas y alfombras. Esta teoría que, entre otras cosas y gracias al avance tecnológico, permitió concebir el muro cortina fue recuperada iconográficamente por otros autores. Basta mencionar dos o tres ejemplos paradigmáticos: el "pañuelo" de la *Roofless Church* de Philip Jonson (New Harmonía Nueva York, Indiana, 1960); los *Almacenes Selfridges* diseñados por Future Systems (Birmingham, 2003) inspirados en un

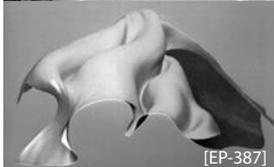
128 Palabras de Frank O. Gehry en entrevista con Robert Ivy, editor de la revista *Architectural Record*, diciembre de 1998, disponible [en línea] en <<http://www.arcspace.com/>>, [TA].

129 *Ibid.*

130 Friedman, Mildred; Sorkin, Michael, *Gehry talks: architecture + process*, Nueva York, Rizzoli, 1999, p. 43, [TA].



[EP-386]



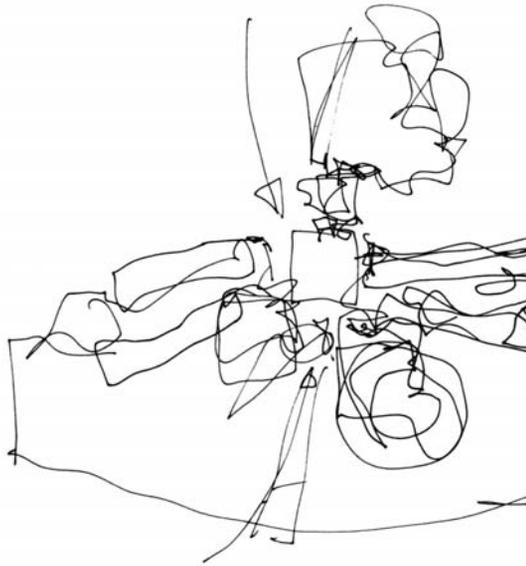
[EP-387]



[EP-388]



[EP-390]



[EP-389]



[EP-391]

FRANK O. GEHRY:

Casa Peter B. Lewis, proyecto, 1987-2002, Cleveland.

[EP-386] Maqueta de 1995.

Técnica mixta. Trabajo en colaboración con Richard Serra, Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen, Larry Bell y Maggie Keswich-Jencks. Foto J. Lewis.

[EP-387] Pliegues textiles, modelado 3D realizado con el programa Catia

[EP-388] Maqueta de 1992 con la proa del Pabellón-Pez avanzando sobre la pendiente del terreno.

Técnica mixta. Foto Gehry Partners.

[EP-389] Frank O- Gehry: Museo Guggenheim-Bilbao, croquis exploratorios.

Foto Gehry Partners.

[EP-391] Frank O. Gehry: Museo Guggenheim-Bilbao, 1997.

Foto David Heald.

[EP-390] Umberto Boccioni: *Despliegue de una botella en el espacio*, 1913.

vestido de Paco Rabanne de la década de los sesenta; o el proyecto de templo para la secta budista Shingon-Shu en Kagoshima, Japón (2005), desarrollado por el estudio de Thomas Heatherwick y que evoca al tejido ceremonial sobre el que se sienta Buda.

La utilización contemporánea de chatarra como materia plástica del arte en la obra de Rauschenberg, Jasper Johns y John Chamberlain [EP-385] se ve reflejada en el estética pobre del proyecto de su propia casa [EP-384].

La expresión de movimiento de la pintura *Desnudo bajando la escalera* (1912) de Marcel Duchamp [EP-382] sirvió a Gehry como punto de partida para el proyecto de la *Casa Telluride* [EP-383] (1995).¹³¹

La hiper-articulación y fragmentación de las volumetrías de Gehry es frecuentemente asociada con expresiones del cubismo pictórico. Pero también el futurismo con su búsqueda de registro de la dimensión temporal es reconocido en su obra. Según Richard Serra, "Bilbao es uno de los mayores logros de la arquitectura del siglo XX. Conceptualmente combina una colisión de espacios inéditos con un manto de antropomorfismo. Es tan sinuoso como un cardumen de peces, cubiertos por las curvas de una botella de Boccioni [EP-390]."¹³²

Esta cercanía con el mundo del arte fundó un universo experimental en el cual Gehry compartía eventualmente sus proyectos con distintos artistas.

El mecenazgo incondicional del coleccionista de arte y magnate Peter B. Lewis, resultó decisivo para su investigación arquitectónica. Entre los años 1987 y 2002 Gehry proyectó y re proyectó, desmanteló y volvió a rearmar una y otra vez lo que, de haberse construido, hubiera sido su mayor proyecto doméstico. La *Casa Lewis* fue diseñada en colaboración con un nutrido grupo de artistas entre los cuales estaban Richard Serra, Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen, Larry Bell y Maggie Keswich-Jencks. A cambio, Gehry y compañía tuvieron la oportunidad única de financiar y llevar a delante durante más de una década un taller experimental que a la larga resultó decisivo para sus carreras y cuyos resultados emergieron aquí y allá dentro de los proyectos que en paralelo estaban construyendo.

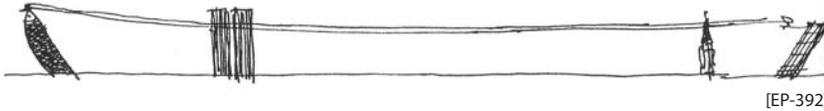
El trabajo colectivo asume diversas formas. En el caso de la casa Lewis, hice formas que derivan de la torre ING de Praga (1995). Richard Serra las vio, ya que venía a menudo mientras trabajaba en ellas; estaba intrigado y realizó dos modelos propios. Yo también estaba mirando atrás a las "rodillas" de Oldenburg (aunque no era consciente de ello), y entonces, aquí en mi estudio, él comenzó a desarrollar bolsas de golf. Él había empezado a observar las mismas formas en las que Serra estaba interesado. En realidad, todo había empezado con sus propias rodillas, creo. Existe entonces un proceso de mutua fertilización de la imaginación. [...] Llegamos a experimentar este tipo de intensa colaboración por primera vez en la casa Lewis.¹³³

Todas las versiones de la casa reproducen el mismo espíritu caleidoscópico que anima la conformación del equipo de proyecto y fragmenta la imagen de la casa en un sinnúmero de objetos y eventos

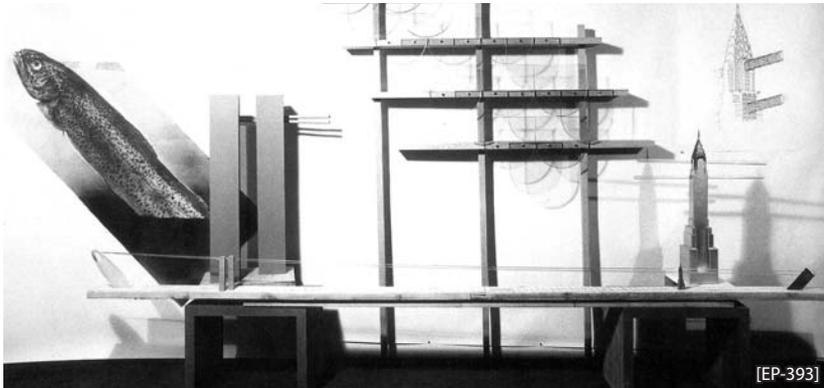
131 Friedman, Mildred; Sorkin, Michael, *O. cit.*, p. 183, [TA].

132 Gehry, Frank O.; Forster, Kurt; Bechtler, Cristina, *O. cit.*, [TA].

133 Gehry, Frank O.; Forster, Kurt; Bechtler, Cristina, *O. cit.*, [TA].



[EP-392]



[EP-393]



[EP-394]



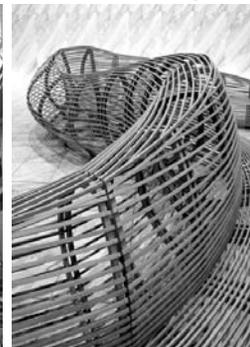
[EP-395]



[EP-396]



[EP-397]



[EP-398]

FRANK O. GEHRY:

[EP-392, 393] Frank O. Gehry-Richard Serra: *Connections*, 1980-81
 Instalación artística-arquitectónica que vincularía las torres gemelas y el edificio Chrysler.

[EP-394] Escultura *Standing Glass Fish*, Walker Art Center, Minneapolis, 1986.

[EP-395] *Reposera Easy Edges*, detalle, 1969-1973.

[EP-396] Museo Guggenheim-Bilbao, galería *Fish*, Exposición permanente de la pieza *Snake* de Richard Serra, 1997.

[EP-397] DG Bank, Berlín, 1997-99, Patio central cubierto con la presencia dominante del *Pabellón Horsehead*.

[EP-398] Banca escultórica continua *Snake*, 2008.

espaciales que, entre figuraciones y abstracciones, refieren invariablemente a la composición de las naturalezas muertas fuera de escala [EP-386, 388].

La odisea de la Casa Lewis ha quedado documentada en numerosos modelos y fotografías y en un filme titulado sugestivamente: una locura constructiva, en la cual Frank Gehry y Peter Lewis dilapidan una fortuna y una década, que termina en la nada y cambia el mundo.

Gehry autobiográfico

Gehry no solo no elude su autobiografía como fuente de insumos proyectuales sino que, por el contrario, alimenta su actividad de diseño con imágenes provenientes de su memoria de infancia, algunas de las cuales lo acompañan como iconografías personales desde hace décadas.

Su abuela, nos cuenta, le enseñó la idea de edificio cuando hacía casa con palitos y maderitas. Pero fue su cocina la que verdaderamente dio forma a su carrera, ya que con frecuencia preparaba pescado y, desde entonces, la forma del pez ha sido un estándar iconográfico y estético para Gehry.

[...] 'En una oportunidad fuimos al mercado judío, compramos un carpa viva, la trajimos hasta su casa en Toronto, la pusimos en la bañera y jugué con ese bendito pez por todo un día, hasta que al siguiente mi abuela lo mató para cocinarlo.'

[...] 'Siempre lo dibujaba y croquisaba y empezó a convertirse para mí en una especie de símbolo de un cierto tipo de perfección que no podía alcanzar con mis edificios. Eventualmente cada vez que dibujaba intentando diseñar algo y no podía terminar de resolverlo, dibujaba el pez como un recordatorio... de que quería que eso fuera algo más que un simple edificio. Que quería que fuese más bello.'¹³⁴

Esta historia, reproducida infinidad de veces en gran cantidad de publicaciones, tal vez sacie nuestra avidez por la anécdota que explica desde el subconsciente nuestros actos creativos. Pero los procesos de proyecto suelen ser más complejos.

Frank Gehry puede coquetear con la "escritura" automática o con el método paranoico crítico de Dalí,¹³⁵ pero lo hará siempre combinando fuertes dosis de humor e irreverencia, confiando tanto en su inconsciente abstracto como en su racionalidad concreta. La búsqueda más profunda gira en torno a como transferir el sentido de flexibilidad y movimiento a las formas de la arquitectura, y a un sentido desprejuiciado y abierto de no cerrar la puerta a sugerencia alguna, provenga de donde provenga. "Ya venía desde antes investigando en el movimiento, y lo encontré en el pez. La forma del pez consolidó y materializó mi comprensión de cómo lograr que la arquitectura se moviera."¹³⁶

Frank Gehry, al haber desarrollado su actividad fuertemente influenciado por el medio artístico, logra asumir algunas libertades que pueden resultar ajenas a los estándares de la cultura arquitectónica

134 Jhelen, Myra, *Readings at the edge of literature*, University of Chicago Press, 2002, pp. 210,211, [TA].

135 El método paranoico-crítico se basa en la manipulación, mediante la participación crítica de la inteligencia, de todo el material inédito, excéntrico e irracional perteneciente al mismo terreno del subconsciente y la locura.

136 Palabras de Frank Gehry citadas en: Friedman, Mildred; Sorkin, Michael, *O. cit.*, p. 43, [TA].



[EP-402]

[EP-403]



[EP-404]

FRANK O. GEHRY:

[EP-402,403] Luminaria de techo Snake y luminaria de pared Fish, Oficinas centrales, Vitra, Basilea, 1992-1994.

Fotos R. Bryant.

[EP-404] Pabellón Jay Pritzker y puente peatonal BP (Snake), Millenium Park, Chicago, EE.UU., 2006.

Vista aérea general del sector norte del parque. A la izquierda puede apreciarse la megaescultura Cloud Gate de Anish Kapoor.

dominante: "Atravesar la línea que divide la arquitectura de la escultura es algo que ha resultado siempre dócil para mí".¹³⁷

El pensamiento neoclásico estaba de vuelta y me di cuenta que no tenía nada que ver con él. La arquitectura siempre está relacionada con la historia de una u otra manera, pero cuando comenzaron a exagerar este vínculo, el pez fue una especie de broma acerca de todas estas referencias al pasado. Todo el mundo estaba citando esos viejos edificios clásicos, entonces decidí citar algo 500 millones de años más antiguo que la humanidad. Era también una crítica al antropocentrismo de la arquitectura clásica a través de la referencia directa al cuerpo de un animal. Lo veo más como una instancia experimental dentro del mundo de la cultura arquitectónica, que un hecho significativo en mi obra.¹³⁸

Estas "instancias experimentales", como las denomina Gehry, que adaptan el posmodernismo reinante a su propia subjetividad, se transforman con el tiempo en patrones. Patrones que se suman de un modo mucho más estático y previsible a toda una serie de invariantes formales y metodológicas que podemos encontrar en su extensa obra. Entre ellas la alteración escalar. Manipulación del tamaño relativo que, a nivel general, se vincula con una expresión material, directa, simple y tan provisoria como las maquetas de estudio que alimentan sus procesos de ideación y, a nivel específico y concreto, con la inclusión dentro de sus naturalezas muertas colosales de elementos figurativos que no dejen dudas al respecto.

Peces y serpientes

[...] ahí está el 'pez soluble' que todavía me da un poco de miedo. ¡PEZ SOLUBLE, no, no soy yo el pez soluble, yo nací bajo el signo de Acuario, y el hombre es soluble en su pensamiento! La fauna y la flora del surrealismo son inconfesables.¹³⁹

Tanto el pez como la serpiente aparecen sistemáticamente en la obra de Gehry como presencias figurativas o interpretaciones abstractas de sus cualidades esenciales. Ambos animales poseen una carga semántica antigua e intensa que el caso del pez se remonta a los inicios del cristianismo y en el caso de la serpiente la reconocen como

la criatura salvaje más frecuentemente convocada en los sueños y las alucinaciones [...], convocadas como depredadores, demonios amenazantes, guardianes de lo oculto, oráculos, espíritus de los muertos, y deidades.¹⁴⁰

137 Palabras de Frank Gehry citadas en: Friedman, Mildred; Sorkin, Michael, *O. cit.*, p. 249, [TA].

138 Zaera-Polo, Alejandro, "Conversaciones con Frank O. Gehry", en *Frank Gehry 1991-1995*, El Croquis Editorial, nº 74/75, Madrid, 1995, pp. 33.

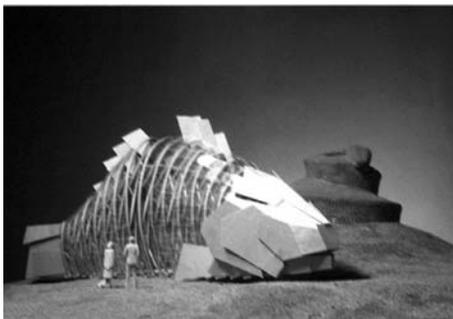
139 Bretón André, [primer] *Manifiesto surrealista*, 1924.

140 Wilson, Edward O., *Biophilia*, Harvard University Press, 1984, p. 83.



[EP-408]

[EP-409]



[EP-410]

[EP-411]

FRANK O. GEHRY:

[EP-405] Collar de la serie *Fish*, para *Tiffany*, 2005.

[EP-406] *Caldera Pito*, para *Alessi*, 1992.

[EP-407] Gehry en su estudio de Santa Mónica, acunando un modelo del *Standing Glass Fish* para el Museo de Arte de Minneapolis, 1997.

[EP-408] Luminaria-escultura *Fish*, para *Formica Company*, 1983.

[EP-409] *Pez-sombráculo*, Villa Olímpica, Barcelona, 1992.

[EP-410] *The Prison Follies*, Galería Leo Castelli, Nueva York, 1983.

[EP-411] *Restaurante Fishdance*, Kobe, Japón, 1986-1987.

Ambos son presencias fugaces animadas por movimientos rápidos, ambas están cubiertas por pieles escamadas y, como el bien y el mal, conforman para Gehry una pareja que se integra formal y semánticamente tanto como se complementa.

Habitar un pez o una serpiente, además de invocar ineludibles asociaciones de significados (Jonás en el vientre de la ballena, por ejemplo), supone siempre la incorporación de un violento cambio de escala y una invitación a experimentar el espacio de lo desconocido.

Frank Gehry opera de modo consciente y exhaustivo con la imagen de ambos animales. Por momentos los detalla con precisión y en otras oportunidades evade explícitamente su figuración más directa y, por ejemplo, corta cabeza y cola al pez, intentando retener tan solo la expresión más pura de su movimiento.

A estas alturas difícilmente Gehry pueda seguir afirmando que la manipulación formal-iconográfica del pez y la serpiente hayan sido simples experimentaciones. En todo caso, la inocultable evidencia que supone su figuración exhibe convincentemente su metodología de investigación proyectual, el exhaustivo ensayo de alternativas de interpretación escalares y materiales de una misma realidad, de un mismo vocabulario formal.

Repasando la presencia regular de estas imágenes-fetiché podemos establecer la siguiente reseña cronológica de peces y serpientes:

1969-1973 Gehry presenta su serie *Easy Edges* de piezas de mobiliario construidas con cartón corrugado. Algunas de ellas presentan perfiles serpenteantes que anticipan en varios años sus primeros ejemplos explícitos de ofidios [EP-395].

1980-1981 *Connections*, proyecto realizado conjuntamente por Frank O. Gehry y el escultor Richard Serra. Con motivo de una muestra de la *Architectural League of Nueva York*, Gehry y Serra concibieron un vínculo aéreo que naciendo en un pilón geométrico, diseñado por Serra sobre el *East River*, atravesaba el edificio *Chrysler*, sobrevolaba Manhattan, se afirmaba entre las torres gemelas del *World Trade Center*, para finalizar anclándose en el otro extremo en otro pilón, esta vez con la forma de un centelleante pez que emergía del agua, diseñado por Gehry sobre el *Hudson River*. De este modo las formas monolíticas y regulares de las *Twins* resuenan en la geometría pura del pilón de Serra mientras que la superficie iridiscente del pez de Gehry evoca los brillos del remate de orfebrería del *Chrysler* [EP-392, 393].

Es la primera vez que Gehry usara la iconografía del pez para una estructura a escala arquitectónica. Es interesante ver que al mismo tiempo que Serra conserva su lenguaje abstracto habitual, Gehry desborda sus fronteras habituales en ese momento, diseñando una presencia figurativa inconfundible de dimensiones colosales.

1981 Este mismo año el pez aparecerá como presencia escultórica delante de la *Casa Smith*, proyectada en Los Ángeles y nunca construida.

- 1983 *The Prison Follies*, proyecto presentado en la galería Leo Castelli de Nueva York [EP-410]. Primer pez habitable, y primera vez que aparece además acompañado por la serpiente enroscada sobre sí misma.
- 1983-1986 Lámparas Pez y Serpiente diseñadas para la *Formica Company*, y fabricadas por *New City Editions* [EP-408]. El laminado traslúcido y la textura escamada sirven de nexo entre todas las piezas de la serie. Distintas versiones de esta misma idea aparecerán en el futuro en varios de sus proyectos.
- 1986 En una muestra curada por Germano Celant en el Castello di Rivoli (Turín, Italia) y para acompañar sus luminarias pez y serpiente, Gehry construye un enorme pez con piezas de madera laminada, al que el mismo denomina como pez *kitsch*. Con motivo de una muestra retrospectiva de su obra, Gehry realiza dos nuevos peces. Uno de ellos, realizado en vidrio y con 7 metros de altura, se exhibe como pieza escultórica, integrado a un jardín interior del *Walker Art Center de Minneapolis* [EP-394].
El otro, cuya cola y cabeza han sido cortadas, en un ejercicio de abstracción formal que intenta distanciarlo de la alusión directa y plan, conforma un pabellón de recepción en madera dentro del Hall principal del museo, custodiado por una pequeña serpiente. Es la segunda oportunidad en la que Gehry utiliza el pez como envolvente arquitectónica.
- 1986-1987 Se levanta en Kobe, Japón, el *Fishdance Restaurante*, una nueva naturaleza muerta colosal integrada por un pez y una serpiente gigantescos [EP-411]. Se invierte la ecuación de *The prison follies*: el pez —de 22 metros de alto— es una presencia meramente escultórica mientras que la serpiente enroscada conforma el espacio de comidas.
- 1988 En la Agencia Chiat-day de Toronto, Gehry coloca un enorme pez suspendido sobre una bañera cerámica blanca, en alusión directa a su anécdota personal de infancia.
- 1989 Pabellón pergolado para la *Library Square*, en forma de serpiente y como remate de las escalinatas Larry Halprin de Los Ángeles
- 1989-1995 La composición hiper-articulada de las primeras versiones de la *Casa Lewis*, entre otras figuraciones, incluye un pabellón en forma de pez [EP-388].
- 1992-1994 En el interior del las oficinas centrales de Vitra en Basilea, aparecen dos nuevas versiones de lámparas pez y serpiente como piezas funcionales-escultóricas de las salas de reunión principales. Esta vez están conformadas por cintas regulares de madera laminada entrelazadas como en una cestería [EP-402,403].

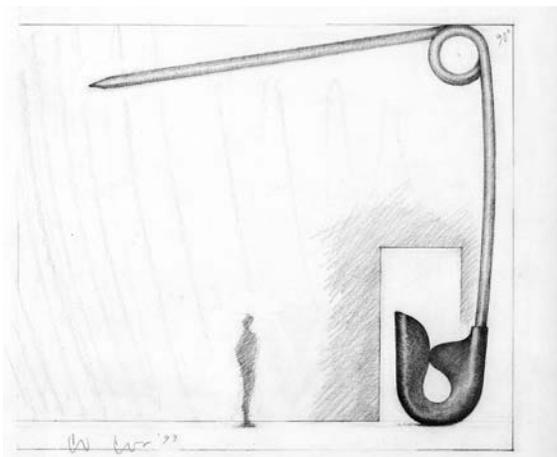
- 1992 Diseño de la *Caldera Pito* para Alessi cuyo bruñido volumen metálico es coronado por varios peces de madera (pico y asa)[EP-406]. Este mismo año se inaugura el sombráculo de la Villa Olímpica de Barcelona, una inmensa estructura entramada de cobre en forma de pez, flotando sobre un área de servicios y descanso [EP-409].
- 1993 Otra versión más de lámpara pez forma parte del diseño interior del Museo Weisman diseñado por Gehry.
- 1994 La envolvente en forma de pez aumenta de tamaño, se hace transparente y se convierte en el enorme lucernario del *DG Bank* de Berlín en *Pariser Platz* [EP-397].
- 1997 Las referencias a la serpiente y el pez se entrelazan de forma mucho más abstracta en el *Museo Guggenheim* de Bilbao [EP-391]. La galería *Fish* alberga la escultura *Snake* de Richard Serra [EP-396], pieza de la colección permanente del museo. Según Serra, el museo de Gehry “es tan sinuoso como un cardumen de peces, cubiertos por las curvas de una botella de Boccioni”¹⁴¹
- 2004 El puente peatonal del *Millenium Park* de Chicago, presenta a Gehry la oportunidad ideal para materializar su serpiente a gran escala [EP-404].
- 2005 *Tiffany* presenta una extensa colección de joyas diseñadas por Frank O. Gehry entre las cuales una entera serie está dedicada a sus peces [EP-405].
- 2008 Se presenta en el *Tokyo Design Festival*, una gran banca escultórica continua, construida con una trama abierta de escuadrías de madera, en forma de serpiente [EP-398].

Después de toda una vida, la serpiente, pero sobre todo el pez, tienen que haberse convertido en una presencia afectiva e indudablemente familiar. Al menos eso trasmite Gehry a los 70 años en una fotografía tomada en su estudio de Santa Mónica, acunando entre sus brazos un modelo del pez de vidrio, con una sonrisa de oreja a oreja que se despliega en paralelo al gesto corporal del animal [EP-407].

¹⁴¹ Gehry, Frank O.; Forster, Kurt; Bechtler, Cristina, *Frank O. Gehry, Kurt W. Forster*, Editorial Cantz Cosp. , Alemania, 1999.

LA ESCALA IMPORTA
CLAES OLDENBURG, COOSJE VAN BRUGGEN

LA ESCALA IMPORTA



[EP-412]

Claes Oldenburg: *Estudio para la instalación del alfiler de gancho en el corredor del Museo Correr, Venecia, 1999*. Lápiz gráfito, lápiz de color y acuarela, 30,5 x 28 cm

ESCULTURAS METAMÓRFICAS

Claes y Coosje

Claes Oldenburg (1929-) es una figura central en el panorama del arte moderno desde hace medio siglo. Reconocido en un inicio por sus esculturas blandas y sus instalaciones, obras fundamentales y fundacionales del Pop Art, es internacionalmente célebre gracias a sus colosales monumentos y proyectos urbanos a gran escala, erigidos en las principales ciudades del mundo. Esta última etapa que se continúa hasta el presente es desarrollada desde 1976 en conjunto con su esposa, la escultora e historia del arte holandesa Coosje van Bruggen (1942-2009).

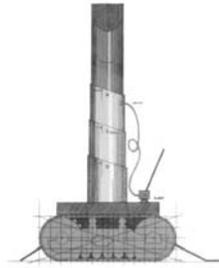
Su trabajo, en conjunto, está fuertemente identificado con el proceso de surgimiento y desarrollo de la ideología y los preceptos del Arte Posp.

Desde 1959, el centro de la obra de Oldenburg ha sido la cotidianeidad: la calle y el comercio, el objeto y la situación [...], lo que lo atrae es la cruda desnudez de la realidad, que nunca apunta, por medios simbólicos u operaciones rituales a una superrealidad.¹⁴²

¹⁴² Celant, Germano, "Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen: Urban Marvels" en Celant, Germano (editor), *Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen*, Skira, Milán, 1999, p. 22, [TA].



[EP-413]



[EP-414]



[EP-415]



[EP-416]



[EP-417]



[EP-418]



[EP-419]

[EP-413] *Bottle of Notes*, Central Gardens, Middlesbrough, England, 1993.

[EP-414] Estudio para *Lipstick ascending on caterpillar tracks*, 1969.
Colección Whitney Museum of American Art. 27,3 x 41,3 cm

[EP-415] *Serrucho (Saw, Sawing)*, 1996, *Tokyo International Exhibition Center*, Japón.

[EP-416] *Pala y escoba (Big Sweep)*, 2006, *Denver Art Museum*, Denver, Colorado.

[EP-417] *Herramientas en equilibrio (Balancing tools)* *Fábrica Vitra*, Weil Am Rhein.

[EP-418] *Goma de borrar de máquina de escribir a escala X*, 1975 *Seattle's Olympic Sculpture Park*.

[EP-419] *Puente-Cuchara y cereza*, 1988, *Minneapolis Sculpture Garden*, *Walker Art Center*, Minneapolis, Minnesota.

Sus esfuerzos confluyen en la recuperación de un universo de objetos y elementos cotidianos que es posteriormente manipulado convenientemente antes de ser devuelto a la sociedad, alimentado por procesos plásticos, expresivos y de resignificación, que derivan de algún tipo de extrañamiento que reconfigura su percepción y función original privada e individual en colectiva y pública. Para eso recurre tanto a modificaciones en la conformación material-perceptiva de estos objetos —como sucede con sus esculturas blandas, dominantes en una primera etapa pero presentes hasta el día de hoy en sus trabajos— como a la alteración abrupta de su escala. Esta “arqueología¹⁴³ de lo banal” como la denomina Celant, aspira a recrear la sorpresa utilizando como materia prima objetos que debido a su familiaridad universal devienen en signos colectivos reconocibles en cualquier parte del mundo. Por eso mismo durante el proceso de aislamiento y reinserción aplicado por Oldenburg y Van Bruggen sobre el objeto, “no lo humilla, distorsionando su función o su nombre como lo hizo Duchamp”¹⁴⁴

Cambalache¹⁴⁵

...
Igual que en la vidriera
irrespetuosa
de los cambalaches
se ha mezclado la vida,
y herida por un sable sin remache
ves llorar la Biblia
junto a un calefón¹⁴⁶

En 1961 Oldenburg presenta un manifiesto personal titulado: *I am for an art...*¹⁴⁷ (Estoy a favor de un arte...). En él, presenta de forma exhaustiva su credo ideológico con relación a la función del arte. Su frase inicial: “Estoy a favor de un arte que es político-erótico-místico, que hace algo más que sentarse sobre su trasero en un museo”, lo instala en un terreno que se desliza desde los espacios tradicionales y recurrentes para conquistar nuevas temáticas y reconfigurar la relación entre espectador, obra de arte y emplazamiento. A lo largo de su texto se desgranar una serie de imágenes-ícono que luego, a través de los años, aparecerán materializadas en sus colosales esculturas urbanas: cigarrillos consumidos y zapatos, pantalones y pañuelos, pedazos de pastel y vendas, canales auriculares y fillos de cuchillo, martillos y agujas, manzanas y llaves de luz, cucuruchos

143 La atmósfera arqueológica se reconoce también en el modo en que algunas piezas parecen emerger de la tierra como recientes descubrimientos. Esto sucede, por ejemplo, con la bicicleta enterrada en el Parque de *La Villette* en París, o con el arco y flecha de Cupido en San Francisco, junto al Golden Gate. Por otra parte algunos de los objetos cotidianos elegidos, con el paso del tiempo se han vuelto obsoletos y, para las nuevas generaciones, pueden no ser ni siquiera un recuerdo transformando algunas esculturas en honesta e involuntaria arqueología del diseño industrial.

144 Celant, Germano, *O. cit.*, p. 43, [TA].

145 En Argentina, Paraguay y Uruguay: Tienda en que se compran y venden prendas, alhajas o muebles usados y famosísimo tango escrito y musicalizado por Enrique Santos Discépolo en 1935.

146 Fragmento del Tango cambalache.

147 Consultable en: Stiles, Kristine; Selz, Peter Howard, *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist' writings*, University of California Press, 1996.



[EP-420]



[EP-421]

[EP-420] *Shuttlecocks*, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, 1994.

[EP-421] *Cupid's Span*, Rincon Park, San Francisco, California, 2002.
El dialogo lúdico entre las estructuras tensadas de la escultura y el puente.

de helado y paraguas rotos, cepillos de dientes y tenedores. Este resumen premonitorio, o plan de obra a futuro pacientemente elaborado, resuena en la nómina de proyectos a escala arquitectónica abordados por la pareja a lo largo de varias décadas de trabajo.

Lápiz de labios-tanque / Palillo de Ropa / Pala / Alfiler de gancho / Goma de borrar para máquina de escribir / Bate béisbol-columna / Bolas de pool / Paraguas / Linterna / Botón partido / Sombrero / Pico / Manguera / Tornillo blando / Cepillo de dientes / Soga y estaca / Martillo, Pinza y Destornillador / Nave-navaja / Cuchillo / Cuchara-puente y cereza / Frutas y cáscaras / Bicicleta / Herradura / Binoculares / Sello de goma / Fósforos / Botella de mensajes / Cuello y corbata / Pelotas de Bádmin-ton / Serrucho / Cuaderno espiral / Porción de pastel / Cola de león / Aguja, hilo y nudo / Bolos / Cucurucho de helado / Arco y flecha de Cupido / Cáscara de banana / Escoba y palita / Caracol / Flor / Enchufe triple / Bolsa de hielo / Pañuelo en bolsillo / Tubo de pasta de dientes / Pucho / Rodilla / Canilla / Guante

El universo objetual de Oldenburg y Van Bruggen abarca tanto objetos cotidianos valorados *per se* como asociaciones cómplices de pares de objetos capaces de detonar nuevas imágenes y significados según un mecanismo emparentable con el surrealismo. En todos los casos los objetos elegidos son herramientas de trabajo, instrumentos de acción que “se conectan con los sueños y deseos, con la memoria y la historia de la comunidad. Esta es una suerte de psicología social en la cual la figura del objeto asume la identidad del sitio y sus manifestaciones”¹⁴⁸, interpretando de forma crítica la vida cotidiana de nuestra sociedad actual. Su escala y monumentalidad, su ubicación en el espacio urbano público, refuerza la alegoría.

Oldenburg y Van Bruggen proponen “el uso de objetos como diseños ‘encontrados’, para construir objetos colosales tan seriamente como se construyen los edificios.”¹⁴⁹

LA ARQUITECTURA DE LA ESCULTURA

Apropiación debida

El proceso de proyecto adoptado por la pareja de artistas, y adaptado a las características de su obra, presenta analogías claras y firmes con el de la arquitectura.

Su travesía escalar, tantas veces parangonada por ellos mismos con las del viajero de Swift, no descarta ningún sistema de representación y recurre, al igual que la arquitectura, a representaciones simultáneas y alternativas en el sistema diédrico ortogonal, sistema perspectivo paralelo, cónico y modelos tridimensionales a diferentes escalas. También incorpora, llegado el momento —y sin desechar los medios originales— la representación digital.

Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen “intentan seguir la travesía de Gulliver desde principio a fin, desde Lilliput a Brobdingnag, que es, de los bocetos y apuntes, pasando por el modelo hasta los monumentos colosales.”¹⁵⁰

148 Celant, Germano, *O. cit.*, p. 32.

149 *Ibid.*, p. 24.

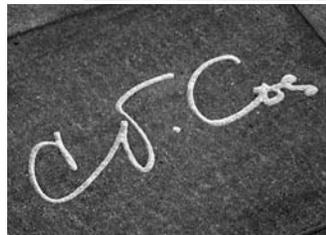
150 *Ibid.*, p. 37.



[EP-423]



[EP-422]



[EP-424]

[EP-422] Claes Oldenburg, Coosje Van Bruggen: El estudio de los artistas con estanterías repletas de modelos a distintas escalas de su proyectos Foto I. Dalla Tana, 1988.

[EP-423] Claes Oldenburg junto a un gigantesco pomo de pintura antropomórfico.

[EP-424] Retrato fotográfico de Claes Oldenburg realizado por Duane Michals, c.1970.

Las esculturas urbanas de Oldenburg y van Bruggen no solo se apropian de la escala de la arquitectura, recurren a sus técnicas y procedimientos, la comentan e interpretan críticamente y aprovechan su ajenidad para oficiar de contrapunto en la lectura de los edificios, la ciudad y el paisaje que configura su entorno. Apropiación debida. Antes que muchos arquitectos contemporáneos Oldenburg configura, a través de sus proyectos urbanos, un retorno a la figuración en arquitectura.

Su temática icónica se contrapone a la 'abstracción' de la volumetría y geometría de la arquitectura moderna. Las propuestas de Oldenburg y van Bruggen son figurativas y literales, apuntando a una iconofilia de la construcción [que] [...] descansa en la relación que el arte y la arquitectura tienen con la memoria y el mito.¹⁵¹

Los objetos de Oldenburg y Van Bruggen se metamorfosean en catedrales, rascacielos, obeliscos, puentes, estaciones de tren, museos o en presencias antropomórficas que evocan arquitecturas. Pero la pareja no solo contempla los objetos de su afecto y obsesión como arquitecturas. También, en algunas oportunidades ensaya el camino inverso, objetualizando arquitecturas existentes. Es lo que sucede cuando interpreta al rascacielos de la *Equitable Life Assurance* de Nueva York (hoy AXA Center) proyectado por E. Larrabee Barnes de 1986, como un sacapuntas de escritorio [EP-426]. O cuando imagina que es un personaje-edificio quién pierde su corbata y da lugar a sus pies a la escultura *Inverted collar and tie* (Frankfurt-am-Main, 1994) [EP-425].

En todos los casos, los signos son siempre liberados a conciencia de la multiplicidad de lecturas que habilitan, poniendo en valor el proceso de proyecto. "Lo que se hace con el objeto es más importante que el objeto en sí mismo".¹⁵²

Presentación tardía para el Concurso de diseño del Edificio del Chicago Tribune en 1922

Recuerdo que en octubre de 1967, cuando volaba hacia Chicago con motivo de la inauguración de una exposición de mi obra, *Projects for monuments*, en el Museo de Arte Contemporáneo, tome un palillo que traía conmigo y lo sostuve delante de los rascacielos que veía abajo en el suelo. Al mes siguiente como respuesta a un encargo del diseño de una cubierta para la revista *Artforum*, hice un dibujo de un rascacielos con forma de palillo de ropa. Advirtiendo en él un cierto carácter gótico, lo imaginé como sustituto para la torre del Chicago Tribune de la Av. Michigan, lo que me indico la dimensión exacta.¹⁵³

Bajo este título y motivado por la escala de observación distante, ciertas analogías formales y el trasfondo cultural arquitectónico propio de la ciudad de Chicago nace la idea de *Palillo de ropa* (Filadelfia, 1976), el primer monumento diseñado por Oldenburg en solitario, destinado a ser instalado en un entorno urbano [EP-431].

151 Celant, Germano, *O. cit.*, p. 31, [TA].

152 Palabras de Coosje Van Bruggen en "Coosje van Bruggen, Germano Celant and Claes Oldenburg: A Conversation", Celant, Germano, *O. cit.*, p. 77, [TA].

153 Palabras de Claes Oldenburg en *O. cit.*, p. 144, [TA]



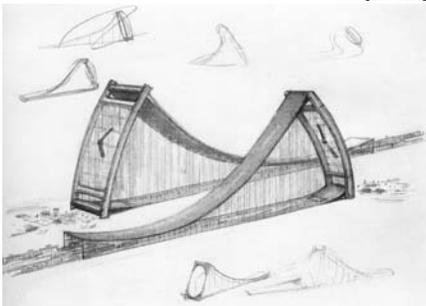
[EP-424]



[EP-425]



[EP-426]



[EP-427]



[EP-428]

[EP-424] *Pool Balls*, Münster, 1977. Diámetro 3,5 m. Foto archivo CO-CVB.

[EP-425] *Cuello y corbata invertidos (Inverted collar tie)*, Frankfurt, Alemania, 1994. Foto A. Maranzano.

[EP-426] *El edificio equitativo como sacapuntas*, 1995. Collage.

[EP-427] *Estación de Tren para Florencia en forma de reloj pulsera*, 1984. Lápiz y lápiz de color.

[EP-428] *La sombrilla de Crusoe*, Des Moines, Iowa, 1979. Foto A. Maranzano.

El dibujo simula ser un proyecto traspapelado y recientemente descubierto para el mítico Concurso del Chicago Tribune de 1922 [EP-429]. Oldenburg busca de este modo sumarse a la fama de las propuestas, que sin resultar vencedoras, cimentaron el rol protagónico de la contienda en la historia de arquitectura del siglo XX. Propuestas que, en muchos casos, conjugaban morfologías que mediaban explícitamente entre lo escultórico y lo arquitectónico. Basta recordar la columna colosal de Adolf Loos, sobre la que el humilde *Palillo de Ropa* resulta un comentario irónico. Anotaciones al margen indican que la cara interior de las “piernas” del palillo estará recubierta de vidrio azulado. Los pasajes a través del edificio fueron diseñados para producir toda una variedad de sonidos cuando el viento los atravesase. En la esquina superior izquierda un pequeño apunte croquisado muestra la cúpula y el minarete de la mezquita que remata en solitario el antiguo rascacielos del *Medinah Athletic Club* de 1929 (hoy *Hotel Intercontinental*, ubicado en la esquina norte del predio del Chicago Tribune). No es casual que Oldenburg haya dirigido la vista y el lápiz hacia este acontecimiento bizarro y exótico ya que, al igual que su *palillo de ropa gótico*, es un acontecimiento que emerge ante nuestros ojos fruto de un extrañamiento escalar y de contexto.

En un segundo dibujo difundido pocos años después, en 1972, como parte de una edición numerada de litografías (impulsada por la sociedad de amigos del Philadelphia Museum of Art), se ve a la propuesta del colosal *Clothespin* representado en fachada y acompañado por un pequeño comentario visual que remite esta vez al Beso de Constantin Brancusi (1908) [EP-430].

Entre estos dos gráficos se configura el mapa principal de referencias de las que la obra urbana de Oldenburg abreva: la propia disciplina, representada en la citación a Brancusi y la arquitectura como tipología formal y presencia urbana.

Otro comentario que con frecuencia se superpone a estos entrelazamientos semánticos es la lectura antropomórfica de los objetos monumentalizados, evidente en la analogía con la escultura de Brancusi y, sobre todo, en la posición erguida y bípeda de palillo. La alusión es doble e imbricada si tenemos en cuenta la casi invariante interpretación del rascacielos como prosopopeya arquitectónica.

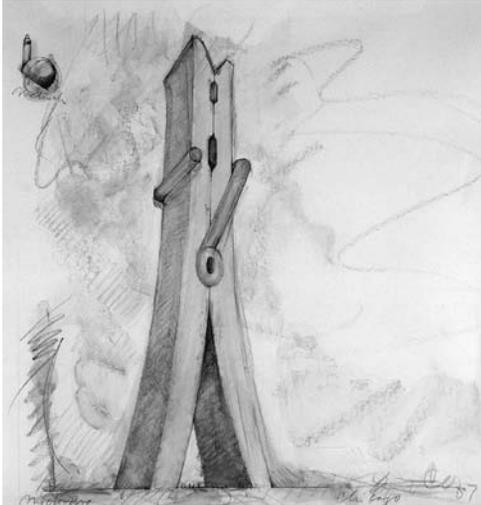
Un par de años más tarde, en 1974, un programa de fomento de las artes impulsado por el ayuntamiento le encarga la realización de la escultura en acero Cor-Ten que, desde 1976 y con casi 14 metros de altura, domina la *Centre Square Plaza* de Filadelfia.

Batcolumn

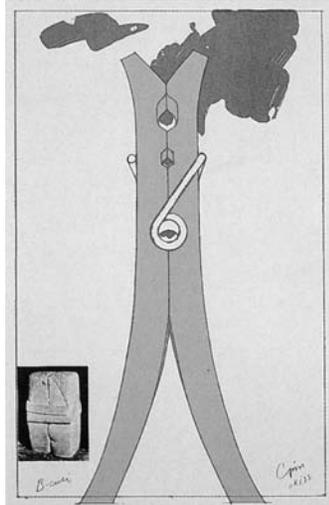
El nacimiento de la columna-bate de béisbol (¿o Bati-columna?) tiene un origen semejante al *Palillo de ropa* en el sentido que se concibe como contrapunto-comentario sobre un entorno urbano de altos rascacielos.

Algunos apuntes realizados por Oldenburg en 1975 muestran fotografías invertidas de la Torre Sears, el Edificio Hancock y la Torre del Agua —sobreviviente de los históricos incendios de Chicago. La inversión de la imagen arrastra consigo los efectos de la deformación perspectiva. El foco aéreo se transforma en subterráneo y la silueta de las edificaciones evocan el perfil esbelto y trapezoidal de los bates de béisbol [EP-435].

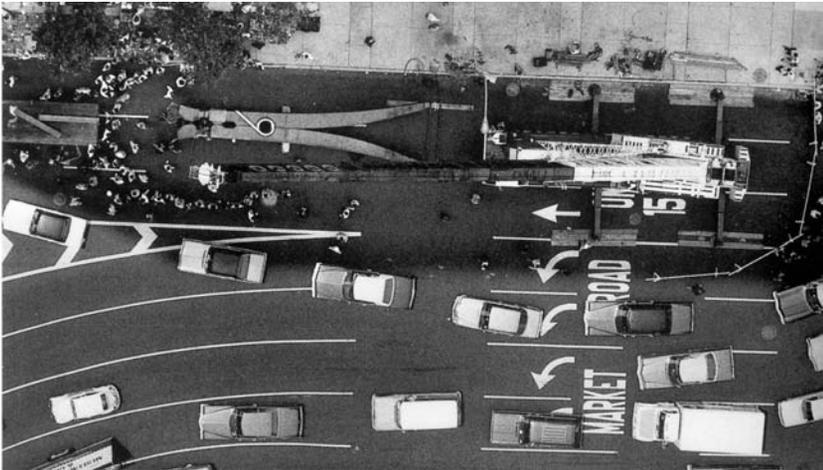
El gigantesco bate de casi 30 metros de altura (levantado en 1977) refiere a los rascacielos y las chimeneas industriales pero también a la columna trajana y a todas las columnas, obeliscos y



[EP-429]



[EP-430]



[EP-431]

Palillo de ropa (Clothespin), Filadelfia, 1976.

[EP-429] Dibujo para la cubierta de ArtForum de Enero de 1968, *Presentación tardía para el Concurso de diseño del Edificio del Chicago Tribune en 1922, 1967.*

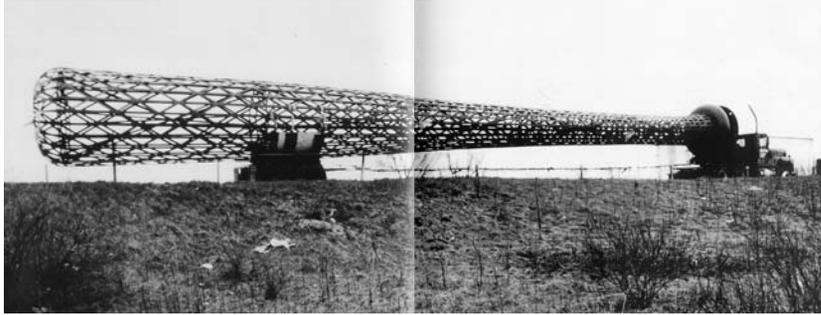
Crayola, Lápiz y acuarela, 68,6, 55,9 cm. Colección permanente Des Moines Art Center.

[EP-430] *Propuesta de estructura colosal en forma de Palillo de Ropa, comparada con "El beso" de Brancusi*, 1972.

Serigrafía, 54,6 x 75,9 cm

[EP-431] La escultura transportada por la ciudad de Filadelfia hacia su ubicación definitiva.

Foto N. Crampton.



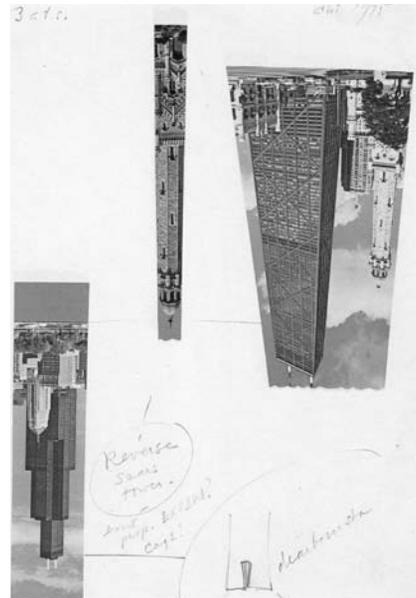
[EP-432]



[EP-433]



[EP-434]



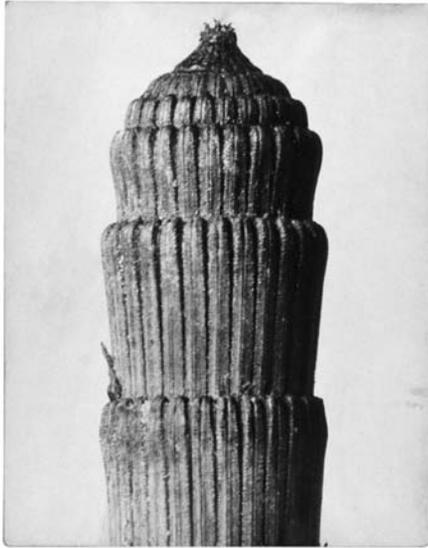
[EP-435]

Columna-Bate (Batcolumn), Chicago, 1977.

[EP-432] La escultura en momentos de ser transportada hacia Chicago por la carretera. En la parte posterior el cartel de advertencia: *Long Load*.

[EP-433,434] La *Batcolumn* en su destino definitivo rodeada de rascacielos con cuya presencia vertical y deformación perspectiva dialoga explícitamente.

[EP-435] Torres invertidas conformando siluetas de bate, 1975.
Sears towers, Water Tower y Hancock tower, Chicago.
Lápiz y recortes de postales, 21,6 x 28 cm



[EP-436]



[EP-437]



[EP-438]



[EP-439]



[EP-440]

[EP-436] Karl Blossfeldt: Equisetum hiemale.
Ampliación x 12, *Unformen der Kunst*, 1928, lámina nº3.

[EP-437] Claes Oldenburg, Coosje Van Bruggen: *Linterna*, 1978-1981.
Analogía propuesta por Coosje Van Bruggen, con las ampliaciones fotográficas de ejemplares botánicos minúsculos desarrolladas por Karl Blossfeldt en su libro *Unformen der Kunst*.

[EP-438] Trabajos de instalación de la linterna colosal en el campus de la Universidad de Nevada, Las Vegas, 1981.
Foto H. Schunk, 1981.

[EP-439] La escultura a la noche y el halo de luz surgiendo del suelo.

[EP-440] La apropiación de la obra por parte de los niños.
Foto H Schunk, 1981.

monumentos conmemorativos totémicos de la historia. Incluida, como es natural, la colosal columna imaginada por Loos para Chicago.

Su materialización, según una superficie definida por una trama diagonal de hierro, evoca las estructuras reticuladas de los puentes elevados del Loop y de los puentes levadizos de Chicago.

Es una presencia tan épica como doméstica que fluctúa de escala en función de la mirada que sobre ella se proyecta y del entorno en el cual se incorpora. Son particularmente elocuentes algunas fotografías que muestran a la *Batcolumn* siendo transportada horizontalmente por la ruta con un preventivo y necesario cartelito colgado detrás indicando: *long load*. El tamaño es verdaderamente impresionante en relación con el del camión que lo transporta. Luego de instalada en su destino final y rodeada por el eco de tantos otros impulsos verticales, la escala se ajusta a la sinfonía de estímulos y se estaciona en una identidad signífica-escalar indisoluble de su entorno [EP-433].

Iluminando a Blossfeldt

Proyectada por encargo de la *Universidad de Nevada* para su campus de Las Vegas, *Flashlight* es inaugurada en el año 1981 luego de que su proyecto atravesara un interesante proceso de ajustes y modificaciones.

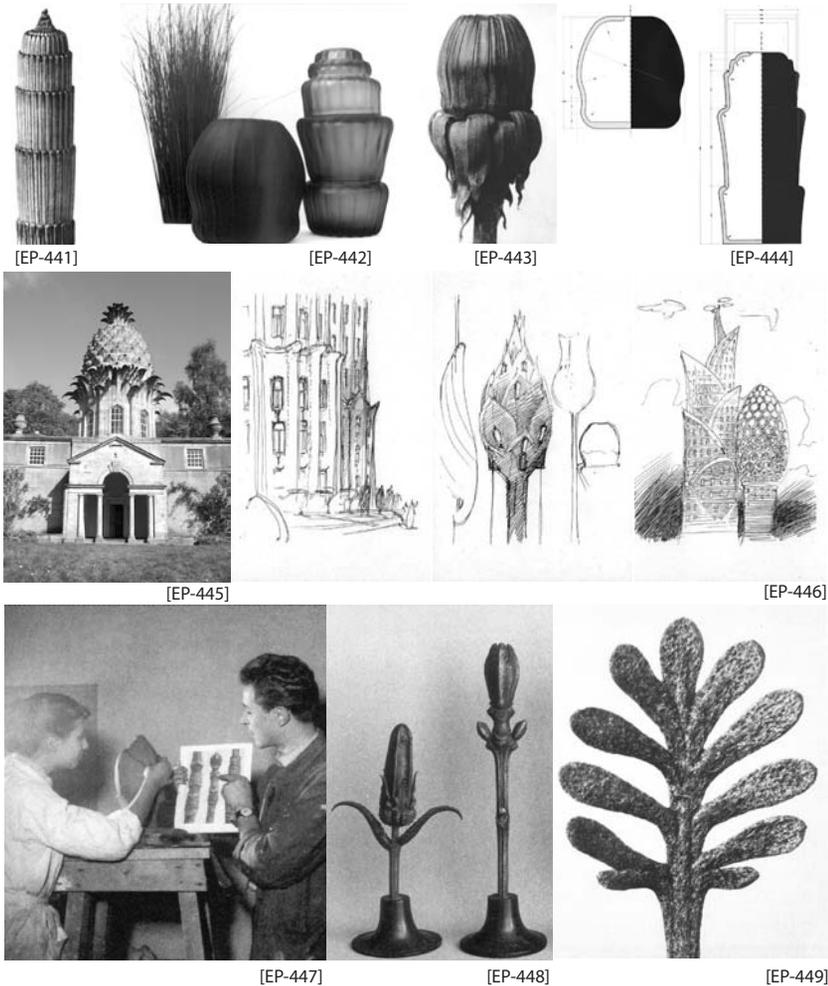
La primera intención fue la de construir una estructura tipo faro, accesible internamente y rematada en un rayo de luz vertical y potente que apunta al cielo. Con esta propuesta aprobada y la construcción demorada temporalmente, Coosje Van Bruggen revisó conceptualmente la idea a la que consideraba demasiado mecánica, autoevidente y con reminiscencias de espectáculo autoritario (muy al estilo “Las Vegas”). Teniendo en cuenta la sobrecogedora presencia del desierto, Coosje desvía sus intenciones iniciales hacia una alternativa capaz de reflejar esta condición natural del sitio.

En ese momento aparece en el proceso de creación la obra del alemán Karl Blossfeldt (1865-1932), primero escultor y luego fotógrafo, internacionalmente conocido gracias a sus asombrosos registros del reino vegetal mediante violentos y cuidados *zooms* fotográficos. Apoyándose en el instrumento de la analogía, Coosje vincula la imagen de la linterna con las fotografías de cactus realizadas por Blossfeldt [EP-436] y detona así la apariencia definitiva de la escultura. La monumentalización operada por el fotógrafo a través del lente óptico es multiplicada al transferir sus códigos formales a una escultura de 12 metros de alto.

Simultáneamente y como es habitual en las esculturas de Oldenburg y Van Bruggen, una fuerte pero delicada abstracción es aplicada sobre el objeto de modo de habilitar la multiplicidad de lecturas en juego sin privilegiar ninguna en particular.

Como consecuencia de este viraje en el concepto general del monumento, la linterna es invertida de modo que tan solo un controlado halo de luz es proyectado en el encuentro con el suelo, intercambiando evidencia por misterio y afirmación por sugerencia [EP-439].

Nuevamente la pareja pone el ojo en artistas que, como ellos, están fascinados por los resultados de modificar abruptamente la escala del mundo que nos rodea, como acto detonante de procesos creativos.



[EP-442,444] Riccardo Salvi: Piezas inspiradas en fotografías de Karl Blossfeldt, cristal soplado artesanalmente, Murano, para *All Glass*, 2005.

[EP-441,443] Karl Blossfeldt:
 Equisetum Hiemale, Ampliación x 25 *Unformen der Kunst*, 1928, lámina nº1.
 Taraxacum officinalis, Ampliación x 8, *Unformen der Kunst*, 1928, lámina nº75.

[EP-445] John Murray: Pabellón *Pineapple*, Dunmore Park, Airth, Escocia, 1761

[EP-446] Francois Schuitten, Benoit Peteers: *BlossfeldtStadt*.
 Las imágenes de Karl Blossfeldt como inspiración de arquitecturas fantásticas.

[EP-447] Estudiantes trabajando con una fotografía de Karl Blossfeldt
 Curso de modelado *Live Plant Modelling*, Academia de B.Artes, Berlín
 Instrumentado por Moritz Meurer y delegado a Karl Blossfeldt quién lo dirigió desde 1899 hasta su muerte en 1930.

[EP-448] Karl Blossfeldt: Modelos en Bronce, c. 1900. H c.15 cm, Universidad del Arte, Berlín.

[EP-449] Karl Blossfeldt: *Achillea umbellata*, fotografía tomada como motivo decorativo Depósito
 Fábrica Rícola de Herzog y De Meuron.
 Ampliación x 30 *Unformen der Kunst*, 1928, lámina nº37.

Las esculturas de plantas de Blossfeldt son abstracciones, modelos tectónicos de la naturaleza que concuerdan con la definición de Jacques Herzog del modelo de estudio como algo que ‘apuntala la idea y el concepto y no es tan solo una mera ilustración’. [...] “Su importancia reside no en su precisión científica sino en una prueba visual de una teoría de diseño.”¹⁵⁴

El estudio de Herzog y de Meuron ha recurrido en más de una oportunidad a la obra de Kart Blossfeldt para integrarla en sus proyectos. El ejemplo más difundido han sido indudablemente los depósitos de la fábrica Ricola en la cual enteros planos de cerramientos son serigrafiados con un motivo botánico del artista alemán [EP-449].

Riccardo Salvi, arquitecto y diseñador italiano interpreta también a Blossfeldt en una colección de piezas de cristal artesanal soplado de Murano (para la firma *All glass*, 2005) inspiradas en las imágenes de formas vegetales publicadas originalmente en su libro *Unformen der Kunst (Formas artísticas en la naturaleza*, 1928) [EP-441 a 444].

El universo liberado por la mirada magnificante de Blossfeldt ha sido también retomado y vuelto a magnificar por los autores de la serie de *comics Les cités obscures*: François Schuiten y Benoît Peeters, para la creación de *Blossfeldtstad* [EP-446], una ciudad poblada de rascacielos que remedan sus *zooms* botánicos y entre los cuales están los cactus que inspiraron a Oldenburg y Van Bruggen para la concepción de su *Flashlight* (y que tanto recuerdan también a algunos rascacielos de la Nueva York de Hugh Ferriss).

Un minúsculo organismo vegetal, un jarrón de cristal de Murano, un enorme cactus artificial en medio de un campus universitario y un rascacielos, son todos eventos pertenecientes a escalas divergentes que, mediados por las lógicas del proyecto, convergen en un mismo patrón formal.

Rodillas londinenses

Del mismo modo que selecciona objetos de nuestra vida diaria para reformularlos alterando su escala abruptamente, Claes Oldenburg toma también fragmentos reconocibles y significante del cuerpo humano para ensayar con él interpretaciones arquitectónicas y urbanas. En la Londres del auge de las minifaldas, las rodillas femeninas se convirtieron en objeto de admiración y culto y Oldenburg aprovecha la lectura fetichista que la sociedad está elaborando. Selecciona y “recorta” el fragmento de piernas enmarcado entre la minifalda y las botas de cuero y centrado en las rodillas, para a continuación tomarlo como objeto de estudio y rediseño.

De este modo nace *London Knees* (1966) [EP-450 a 454], una obra seriada que reúne 13 litografías que interpretan el par de rodillas en clave arquitectónica, y las presenta junto a un modelo plástico de las mismas dentro de una pequeña valija de madera entelada.

Como es habitual en los proyectos que realiza por entonces (aun no los construye) el tamaño del objeto elegido es aumentado violentamente al tiempo que se lo inserta en un entorno urbano reconocible, en esta oportunidad Londres. Las rodillas de Oldenburg se alzan así como torres gemelas monumentales en el centro de la ciudad y a orillas del Támesis, oficiando de contrapunto con sus hitos históricos, el *London Bridge*, el *Big Ben*, la sede del Parlamento y la Catedral de St. Paul.

¹⁵⁴ Meyer Stump, Ulrike, “Modelos de la geometría oculta de la naturaleza: Los ‘Meurer Bronzes’ de Kart Blossfeldt”, en Herzog, Jacques, *Herzog & de Meuron: natural history*, Canadian Centre for Architecture, Lars Müller Publishers, 2002.



[EP-450]



[EP-451]



[EP-452]



[EP-453]



[EP-454]

[EP-450 a 454] Rodillas londinenses, 1966.

Cada pieza consta de dos rodillas de látex terminada con pintura poliuretánica, dos fundas de tela, base acrílica, trece litografías en uno o cuatro colores y una valija entelada para transportar todos sus componentes.

Algunos grabados las muestran repetidas como columnas en una galería o caídas como en una ruina clásica, mientras que otros las presentan como torres laterales en la fachada de una improbable catedral. En los márgenes de los dibujos aparecen apuntes que las imaginan como objetos de diseño, dando forma por ejemplo a la carcasa de un reloj pulsera, o configurando unos binoculares (que materializaría 25 años más tarde en el proyecto para la Agencia Chiat-Day-Mojo realizado con Frank Gehry en 1991).

Iturria y Oldenburg

En una acuarela de 1972, fantástica en más de un sentido, Oldenburg dibuja una monumental canilla en cruz a orillas de un lago devenida en catedral [EP-456]. El punto de vista elegido, con un horizonte extremadamente bajo casi a nivel del agua, refuerza el carácter colosal de la estructura arquitectónica. La propuesta, pensada como proyecto para completar una catedral inconclusa sobre el lago *Union* en la lluviosa ciudad de Seattle, funde la simbología religiosa de la cruz con el arquetipo formal y la función de la canilla e imagina una cubierta giratoria que recoge en una gran piscina la agua de lluvia para luego canalizarla a través del edificio y verterla en torrente sobre la superficie del lago. “La colosal canilla sería una celebración del agua y la gravedad, y una conexión entre el cielo y la tierra.”¹⁵⁵

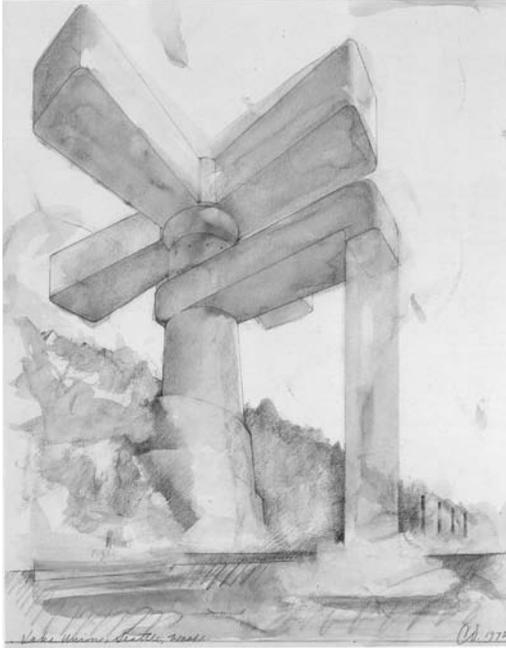
Si la catedral es una canilla, entonces el lago bien puede ser el lavatorio. La imagen que la acuarela nos devuelve parece pertenecer tanto a la imaginación de Claes Oldenburg como a la de Ignacio Iturria. La perspectiva paralela distanciadora y universal de los cuadros de Iturria, da paso a la visión subjetiva de los pequeños hombrecitos bañándose en sus características piletas de pedestal [EP-457]. El tamaño relativo de los protagonistas de la escena nos muestra como una misma relación de escala y un extrañamiento semejante puede obtenerse tanto por el agigantamiento de los objetos como por la miniaturización del observador.

Plug-in City

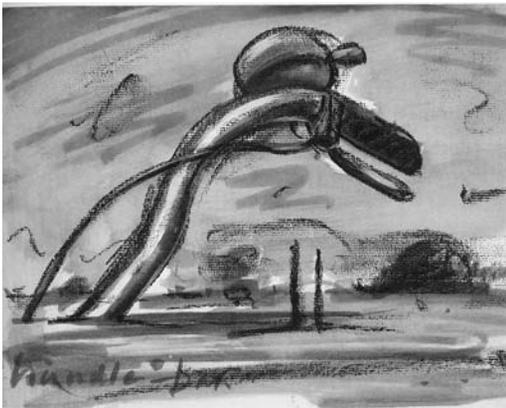
Oldenburg venía hace tiempo trabajando con el enchufe triple como pieza de estudio. La idea de imaginarlo como objeto arquitectónico ya había sido ensayada cuando un dibujo del enchufe parado sobre el suelo sobre sus paletas, evocando las arquitecturas modernas sobre pilotis, fue elegido por Oldenburg como imagen del poster de difusión de una exposición de su obra en la ciudad de Sydney (1967)[EP-459]. Luego, en 1976, el enchufe se hizo a la mar y, en su versión flotante, se convierte instantáneamente en una especie de isla coronada por una construcción tan sólida, masiva y geométrica como una iglesia románica [EP-461].

Cuando en 1979 realiza su *Propuesta alternativa para el Allen Memorial Museum de Oberlin, Ohio* [EP-460], Oldenburg da un nuevo giro a la interpretación del enchufe como arquitectura y, al igual que en el caso de la canilla-catedral incorpora la función del objeto con doble valencia, objetual y arquitectónica. Los enchufes se transforman de esa manera en módulos enchufables de un proyecto de museo de crecimiento ilimitado.

¹⁵⁵ Fragmento de la descripción de Oldenburg en: Axsom, Richard H.; Platzker, David, Oldenburg, Claes, *Printed stuff: prints, posters, and ephemera by Claes Oldenburg: a catalogue raisonné 1958-1996*, Editorial Hudson Hills, 1997, p. 209, [TA].



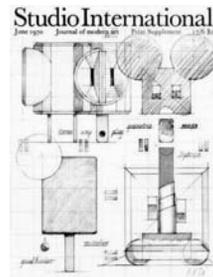
[EP-455]



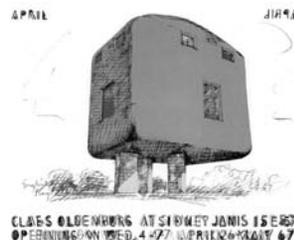
[EP-458]



[EP-456]



[EP-457]



[EP-459]

[EP-456] Ignacio Iturría: *La pileta*, 1992.
Óleo sobre lienzo, 81,5 x 99 cm

CLAES OLDENBURG

[EP-455] Claes Oldenbug: *Propuesta de Catedral en forma de canilla de pileta*, 1972.
Acuarela, lápiz grafito y lápiz de color, 58,1 x 73,7 cm. Colección Whitney Museum of Modern Art.

[EP-457] *Sistema de Iconografía, Enchufe, Ratón, Helado Good Humor, Lápiz de labios, Llave de luz*, 1970.
Ilustración de cubierta, revista de arte *Studio Internatuional*, junio de 1970.

[EP-458] *Bicicleta enterrada*, Parque de *La Villette*, París, 1990.

[EP-459] *Edificio en forma de trifásico inglés*, 1967.
Afiche de Exposición de Claes Oldenbug en Sidney, 1967.

Puentes

En 1976, cuando comenzamos a trabajar juntos y mientras viajábamos por Holanda, empezamos a reconocer la versión arqueada del tornillo en la gran cantidad de puentes que existentes en el paisaje circundante, motivados también por la coincidencia de que el apellido de Coosje significa 'de los puentes' en holandés. Notamos también que la letra B acostada recordaba a un puente. Buscando una posible ubicación, Coosje sugirió que nos concentráramos en una convocatoria de la ciudad de Róterdam para construir un nuevo puente en su área central, atravesando el río Maas. Naturalmente nos dimos cuenta de la baja probabilidad de que un proyecto nuestro fuera elegido por la ciudad, pero continuamos imaginando que era posible. Dibujos y planos culminaron en grabados de gran formato realizados en color y en blanco y negro sobre la idea de un puente conformado por dos tornillos curvados que hacían contacto en medio del río, siguiendo un estilo influenciado por la admiración de Coosje por los paisajes emotivos del siglo XVII del grabador holandés Hercules Seghers.¹⁵⁶

A lo largo de su carrera Oldenburg y Van Bruggen han desarrollado repetidamente propuestas de puentes basadas en el crecimiento desmedido de diversos objetos de afecto: los tornillos curvados que dan vida al del testimonio anterior, un enorme trombón azul, un serrucho, o una refulgente cucharita de postre coronada por una cereza.

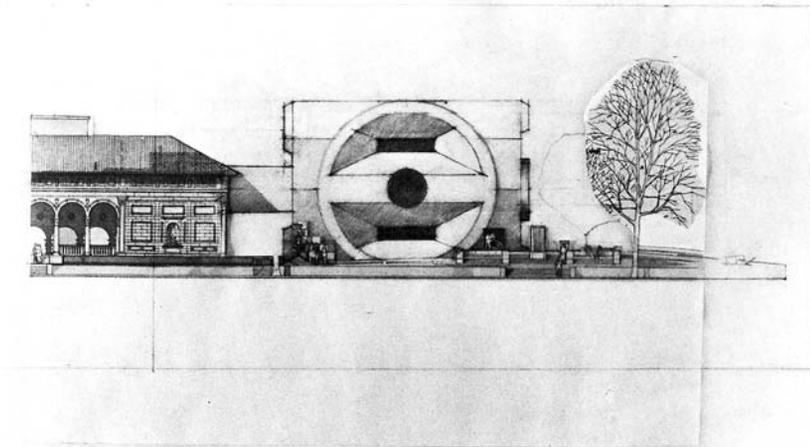
Es interesante comprobar como el carácter lúdico de las asociaciones que detonan estas propuestas no termina en sí mismo. No solo la elección del "programa", sino que también todo el proceso de diseño, incluyendo los códigos de representación y presentación, puede llegar a desarrollarse, como en el caso del puente colgante, dentro de una lógica tan específica y disciplinar como la de un concurso de arquitectura.

Muchos otros puentes enlazan los colosales objetos de Oldenburg y Van Bruggen con la arquitectura y el diseño del paisaje.

Un cucurucho helado invertido sobre el ángulo superior de un edificio en la ciudad alemana de Colonia (2001) no es otra cosa que un clásico remate arquitectónico de esquina [EP-465]. Los sombreros aterrizando en el Parque Sherwood de Salinas, California (1982), son perfectos gazebos bajo los cuales protegernos del sol [EP-466]. Un reloj pulsera bien puede formalizar una estación de tren para Florencia (1984)[EP-427]. Enormes binoculares pueden oficiar de portal de ingreso a una agencia de publicidad en Los Ángeles (1991).¹⁵⁷ Una linterna olvidada por algún coloso en el paisaje puede oficiar de represa hidráulica recogiendo el agua del embalse en uno de sus extremos y liberándola de forma controlada por el otro, según documenta una litografía utilizada para difundir un corto sobre el proceso de diseño de *Flashlight* para la Universidad de Nevada (1982) [EP-467].

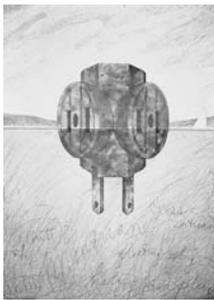
¹⁵⁶ Testimonio de Claes Oldenburg presentado en el sitio web de la pareja de artistas, disponible [en línea] en <<http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/screwarch.htm>>

¹⁵⁷ Los edificios en forma de binoculares aparecen por primera vez en la obra de Oldenburg en los grabados de London Knees. En una serie de litografías de 1969 son presentados de la siguiente forma: *Buildings in the Form of Binoculars, Pelvis region Characters*, tal y como son referenciadas en: Axsom, Richard H.; Platzker, David, Oldenburg, Claes, *O. cit.*, p. 191.

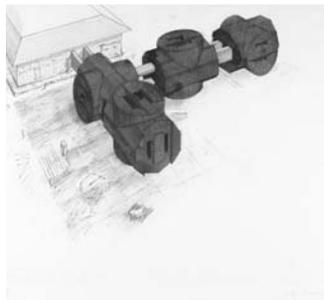


Handwritten signature or initials.

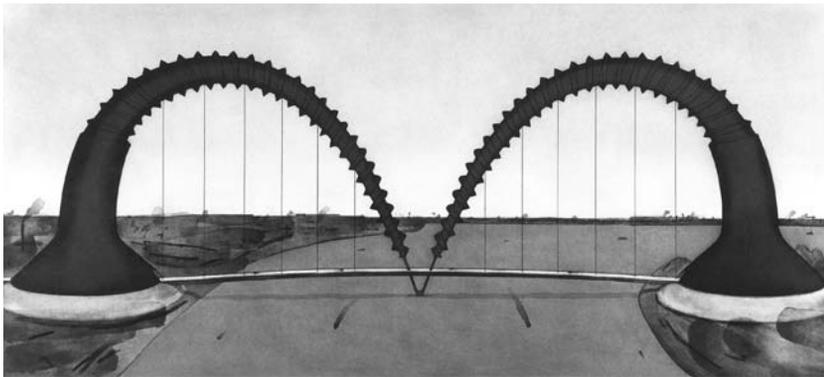
[EP-460]



[EP-461]



[EP-462]



[EP-460] *Propuesta alternativa para la ampliación del Museo Allen Memorial, Oberlin, Ohio, 1979. Fachada y axonómica.*

[EP-461] *Trifásico flotante, 1976.*

[EP-462] *Puente Willem sobre el río Maas, Rotterdam, Maqueta del proyecto, 1977. Colección Museo Boijmans Van Beuningen.*

Una inmensa caja de cigarrillos, tumbada en la hierba y con algunos de ellos proyectando sus grandes cilindros hacia el exterior, bien puede formalizar un edificio para un museo (1968). Un gigantesco pedazo de pastel puede ironizar eficazmente sobre la expresión del Museo de Arte Moderno de Frankfurt de Hans Hollein, tal y como se aprecia en la litografía *Museum à la mode* (1994) [EP-463]. Las propuestas escultóricas de Oldenburg y Van Bruggen van acompañadas frecuentemente por geométrales técnicos y sus perspectivas poseen un carácter arquitectónico que revela, con la elección del punto de vista y a través de la altura del horizonte, la magnitud de la manipulación escalar de los distintos objetos. A veces, cuando la implantación de la obra refiere a entornos más amplios, el punto de vista asciende y se aleja de modo de presentarnos una panorámica de la presencia colosal inserta en el paisaje. En ambos casos, el observador es miniaturizado por la estrategia de representación adoptada, poniendo en evidencia la escala, tan sobrecogedora como sorprendente, de nuestros objetos cotidianos devenidos en arquitectura.

[Paréntesis] C. O. & H. H.

El último ejemplo mencionado en el apartado anterior era una interpretación objetual de Oldenburg sobre un museo de Hollein en Frankfurt. Vale la pena detenerse en este hecho ya que probablemente Hans Hollein haya sido el primero en interpretar arquitectónicamente el agigantamiento de objetos a través de sus *collages pop* de inicios de la década de los sesenta, casi todos integrados en la serie *Transformaciones*.

En 1960 Hollein realiza *Superestructura sobre Viena* [EP-468], un provocador *collage* en el cual colosales estructuras pétreas se elevan sobre Viena como mega-dólmenes.

En 1963 propone *Radiador Rolls Royce en Wall Street* y *Radiador Rolls Royce sobre el Castillo Schattenberg* [EP-471], fotomontajes en los que la reluciente grilla de un Rolls Royce, coronada por su característico triángulo-frontón, emerge como un enorme edificio pantalla en el paisaje apretado de los rascacielos de *Wall Street*, y en la paz la campiña alemana respectivamente. En el mismo año la perspectiva de su proyecto de *Monumento para las Víctimas del Holocausto* evoca la imagen de un inmenso ataúd. En 1964 dentro de la serie *Transformaciones*, crea los *collages Edificio en altura: Proyecto Bujía* [EP-470] y *Ciudad-Portaviones en el paisaje*. Muchos años más tarde su obsesión por los porta-aviones, que lo impulsó a agigantarlos a escala de una ciudad, provocará una miniaturización extrema en el servicio de té y café realizado para la convocatoria Tea & Coffe Piazza de Alessi (1983). Paralelamente diseñará para Cleto Munari, piezas de joyería como si fueran microarquitecturas. En 1966 "su Telematic University Building en forma de aparato de televisión es considerado como una de las primeras obras de arte conceptual en usar la arquitectura como materia prima".¹⁵⁸ En 1980 desanda el agigantamiento realizado por Adolf Loos sobre la columna de la propuesta presentada al concurso del Chicago Tribune (1922) y, recuperada la escala tectónica intrínseca, la integra dentro de su propuesta para la *Strada Novísima*.

En todos los casos la idea arquitectónica es detonada instantáneamente a partir de una violenta alteración de escala de un objeto con relación a su entorno.

¹⁵⁸ Lefavre, Liane, "Everything is Architecture. Multiple Hans Hollein and the Art of Crossing Over", *Harvard Design Magazine*, número 18, 2003, disponible [en línea] en <www.gsd.harvard.edu>



[EP-463]



[EP-467]



[EP-464]



[EP-465]



[EP-466]

[EP-463] *Museum à la Mode*, 1994.
 Imagen basada en el Museo de Arte Moderno diseñado por Hans Hollein.
 Litografía offset en cuatro colores, 68,7 x 98,7 cm

[EP-464] *Cucurucho de helado caído*, Neumarkt Galerie, Colonia, 2001.

[EP-465] *Los fósforos*, Barcelona, 1992.

[EP-467] *Linterna colosal en el lugar de la represa Hoover*, dibujo de Claes Oldenburg, 1982.
 Litografía offset en cuatro colores, 58,7 x 83,8 cm. La imagen ilustra el poster promocional de *SchoolBus Yellow / Adirondack Green*, filme realizado por Coosje Van Bruggen, 1982.

[EP-466] *Sombrero en tres etapas de aterrizaje*, Sherwood Park, Salinas, California, 1982.
 Foto A. Maranzano, Archivo CO-CVB.

La ciudad como mantel

Volviendo a nuestra pareja de artistas, cuando Oldenburg afirma: "Quizás estoy más cerca de ser un pintor de naturalezas muertas que usa la ciudad como mantel"¹⁵⁹, nos ofrece una confesión reveladora que resuena de modo bastante natural con las estrategias de diseño de muchos arquitectos. Del mismo modo que Rossi o Gehry estudian atentamente las naturalezas muertas de los grandes pintores, Oldenburg y Van Bruggen se nutren del universo de conflictos y situaciones de la arquitectura. En su cultura visual, la arquitectura ocupa un lugar preponderante y en ella encuentra la experiencia histórica sobre la cual fundar sus proyectos a gran escala.

En su afán por sacar el arte de confinamiento de las galerías (consistente con la declaración de principios de *I am for an art...*), juegan con la arquitectura, la comentan e interpretan y se apropian de sus códigos.

La empatía e interferencia constructiva es tal que, si comparamos imágenes de su taller y del estudio de Frank Gehry, con el cual trabajaron en equipo en varias ocasiones, los paralelismos afloran naturalmente: la profusión de croquis de ideación, tan rápidos como precisos conceptualmente; la abundancia de modelos a las escalas más diversas; el apoyo progresivo en el instrumento digital para evaluar sus ideas y perfeccionar los procesos de producción; el coqueteo de la pareja con la arquitectura y de Gehry con la escultura y el arte en general. En definitiva, la necesidad de no clausurar caminos en favor de una definición disciplinar dogmática y exclusiva, y la consiguiente apertura a otras áreas de actuación que multipliquen los diálogos y potencien el alcance de los proyectos, aun a riesgo de difuminar algunas fronteras.

Las esculturas urbanas de Oldenburg y Van Bruggen tienen la apariencia de presencias "instantáneas" teletransportadas súbitamente desde otra dimensión. Su formalización es producto de un proceso de diseño paciente y cuidadoso que limpia el signo y su realidad física de todo lo accesorio, lo abstrae y manipula geométricamente, le asigna textura y color, lo orienta y posiciona inequívocamente para que la magia escalar se produzca con eficiencia en el punto geográfico elegido.

Pero las intervenciones de este tipo —y sobre todo de esta escala— en la ciudad, están condicionadas por la selección de los materiales y las tecnologías más apropiadas para su concreción física, por los sistemas constructivos y de montaje utilizados para llevarlas adelante. Es también en estos puntos en los cuales el trabajo de Oldenburg y Van Bruggen se mimetiza con el de la arquitectura. No es casual que cuando comenzaban a cristalizar los primeros encargos urbanos, la pareja se haya puesto en contacto con Frank Gehry para solicitarle asesoramiento.

Al respecto, son elocuentes las imágenes que muestran los gigantescos objetos en proceso de fabricación dentro de grandes galpones de talleres metalúrgicos. Lo mismo sucede con algunas fotografías de los colosales objetos siendo transportados a su destino final entre multitudes asombradas o cambiando la escala del paisaje vial rural. A continuación, el delicado proceso de montaje in situ nos devuelve nuevas instantáneas en las cuales signos reconocibles de nuestra cotidianidad son alzados y manipulados por inmensas grúas hasta encajar con precisión en su

¹⁵⁹ Tomado por Germano Celant de: *Claes Oldenburg constructions, models and drawings*, Chicago, Richard Feigen Gallery, 1969, catálogo de exposición y citado en: Celant, Germano, *O. cit.*, p. 24, [TA].



[EP-468]



[EP-469]

[EP-470]



[EP-471]



HANS HOLLEIN, *collages* de la serie *Transformaciones*, década de 1960:

[EP-468] *Superestructura sobre Viena*, 1960.
Collection Centre Georges Pompidou, Paris.

[EP-470] *Edificio en altura, Proyecto Bujía*, 1964.
Colección Fundación Philip Johnson.

[EP-469] *Edificio en altura: Teodolito*, 1964.

[EP-471] *Rolls Royce Grille on Wall Street*, 1963.
Rolls Royce Grille on Schattenberg Castle, 1963.

ubicación definitiva. Nada más parecido a las descripciones de las operaciones técnicas llevadas adelante por ejércitos de minúsculos liliputienses ante la llegada de Gulliver. Es que una vez que las propuestas de Oldenburg comienzan a abandonar el papel, se abre un mundo nuevo en el cual la fantasía y la realidad negocian primacías y subordinaciones, y se funden en un territorio híbrido que debe tanto a la literatura, como a la escultura o la arquitectura.

El territorio explorado y los mares en los que navegan Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen son los de *Soft Viola Island* (2001) o *Bottle of notes and some voyages* (1987)[EP-474]. Paisaje mental y mapa del tesoro gracias al cual todas sus obsesiones se manifiestan, generando un universo paralelo en el cual la significación de los objetos cotidianos construye el entorno físico que habitamos.



[EP-472]



[EP-473]



[EP-474]



[EP-475]

CLAES OLDENBURG, COOSJE VAN BRUGGEN,
Bottle of notes, 1993, Central Gardens, Middlesbrough England:

[EP-472] Detalle de la trana espacial-tipográfica.

[EP-473] La pareja de artistas el día de la inauguración de la escultura.

Foto H. Gall.

[EP-474] *Bottle of notes and some voyages*, 1988.

Litografía offset en cuatro colores, 63,5 x 27,9 cm, edición de 7500, archivo CO-CVB.

[EP-475] Croquis de Estudio.

Archivo CO-CVB.

FINAL

FINAL



PORTADILLA

Frank Scherschel: *Retrato de Ludwig Mies van der Rohe exhalando humo*, Nueva York, 1956.
Fotografía realizada para la revista *Life*.

La presente investigación constituye una reflexión inédita sobre el rol de la escala, y en particular acerca de su manipulación consciente como detonante y catalizador del proceso de proyecto, que se plantea trascender el carácter predominantemente anecdótico con el cual había sido habitualmente abordado el tema.

El trabajo presenta, a través de una estructura de lectura cruzada, múltiple y diversa, las distintas variables y conceptos fundamentales que intervienen en la manipulación escalar, y las diferentes formas posibles de aplicación de este recurso de proyecto.

La tesis permite constatar, a partir de una profusa documentación, como la utilización del recurso compositivo de la alteración de la escala, relacionado íntimamente con emociones y fantasías primarias del ser humano, es altamente recurrente en los procesos de concepción, desarrollo y evolución del proyecto. A la luz poliédrica de testimonios provenientes de disciplinas cercanas y distantes a la arquitectónica, esta afirmación se verifica como válida, aplicada en primer lugar a la arquitectura, el diseño o el arte, pero también a muchos procesos creativos asociados a las ciencias duras.

Tal y como enunciábamos al inicio, el caudal documental que apoya la investigación indica que a pesar de tejer vínculos más fuertes con determinadas corrientes de pensamiento, la utilización de la manipulación escalar puede verificarse a lo largo de toda la historia del diseño sin restricciones temporales o geográficas.

Hemos verificado que la modificación abrupta y súbita de la escala de una realidad, opera como un instrumento de proyecto cuyo carácter lúdico, removedor e intensamente sugerente pone en tela de juicio todas sus relaciones con el observador y su entorno; renueva la mirada que sobre ella proyectamos, modificando su valoración formal y espacial, su expresión, su rol y su significado; estimula la multiplicación y visibilidad de redes de relaciones analógicas, combustible esencial de los procesos proyectuales, en particular del pensamiento arquitectónico; e impulsa, en consecuencia, la toma de decisiones de proyecto.

De forma más indirecta y general, aunque siempre presente, el desarrollo de la investigación permite que procesos complejos, sensibles y contenidos, como el acto de proyecto, en el cual se entrelazan una extensa serie de variables, puedan, a partir de la aplicación de un estratégico marco de restricción analítico, ganar visibilidad y exponer algunas de sus esquivas lógicas intrínsecas. En este sentido, el trabajo pretende también ser entendido como una herramienta conceptual y didáctica que ayuda a develar al menos una parcela de las redes invisibles que regulan la evolución del proyecto.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- BRÜDELIN, MARKUS **Arquiescultura: diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente**, Fondation Beyeler Bilbao: Museo Guggenheim, Basilea, 2005, ISBN: 84-95216-45-0
- CAPELLA, JULI **Arquitecturas diminutas: diseños de arquitecto en el siglo XX**, Edicions UPC, Barcelona, 2001 ISBN: 8483014475
- CELANT, GERMANO **Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen**, Skira, Milán, 1999, ISBN 88-818-521-0
- DEAN, PENELOPE **Rethinking Representation**, Hunch, The Berlage Institute report n° 11, Episode Publishers, Rotterdam, Feb. 2007, ISBN: 9078525 029
- DELEUZE, GILLES **El Pliegue, Leibniz y el Barroco**, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, ISBN: 84-7509-556-9
- FUERTES PÉREZ, PERE **Le Corbusier desde el Palacio del Gobernador, un análisis de la arquitectura del Capitolio de Chandigarh**, Dir.Tesis. Xaivier Monteys Roig, Barcelona, ETSAB-UPC, departamento de Proyectos, junio 2006
- GEHRY, FRANK O.; FORSTER, KURT; BECHTLER, CRISTINA, **Frank O. Gehry, Kurt W. Forster**, Editorial Cantz Cop., Alemania, 1999, ISBN: 3-89322-963-9
- HERRMANN, WOLFGANG **Gottfried Semper, Architettura e teoria**, Electa, Milano, 1990.
- HOLL, STEVEN **Parallax**, Princeton, Architectural Press, Nueva York, 2000, ISBN: 1-56898-261-5
- ITURRIA, IGNACIO **La soledad del juego**, Catálogo exposición homónima en el Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 25 noviembre 1999-9 de enero de 2000, Ediciones Cimal Arte Internacional, Valencia, 1999, ISBN: 84-482-2046-3
- JENCKS, CHARLES **The Iconic Building, the Power of Enigma**, Rizzoli, Nueva York, 2005, ISBN: 0847827569 (hardcover).
- MADERUELO, JAVIER **La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos**, 1960-1989, Ediciones Akal S.A., Madrid, 2008, ISBN: 978-84-460-1261-0
- MORRISON, PHILIP & PHYLLIS EAMES, CHARLES & RAY **Potencias de diez, sobre el tamaño relativo de los objetos en el universo**, Prensa Científica, Barcelona, 1984, ISBN: 847593000X
- MOORE, CHARLES; ALLEN, GERALD **Dimensiones de la arquitectura, Espacio, forma y escala**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, ISBN: 84-252-0753-3
- ORR, FRANK **Scale in architecture**, Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1985, ISBN: 0442272456, 9780442272456
- SORIANO, FEDERICO **Sin tesis**, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, ISBN: 84-252-1525-0
- STEWART, SUSAN **On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection**, Duke University Press, Durham, NC, 1993, ISBN: 0822313669 / publicación original: The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984, ISBN 0801831164
- ÚBEDA BLANCO, MARTA **La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico**, Secretariado de Publicaciones de Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 2002, ISBN: 8484481794

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

LIBROS:

- AALTO, ALVAR
Synopsis: painting, architecture, sculpture
Birkhauser, Basel, 1970, ISBN: 3-7643-0523-1, ISBN: 3-7643-1109-6
- AAVV
Architects Process Inspiration: a Collection of Essays
Perspecta 28: The Yale Architectural Journal, Paperback, by Robert Joyce (Editor), Rossana Santos (Editor), Laura Turlington (Editor), MIT Press, Massachusetts, 1997, ISBN: 0-26266210202
- AAVV
Julio Vilamajó, Disegni per l'arredamento
(edición al cuidado de A. Bossi), Edizioni Oxiana, Pomigliano D'Arco, 2005
- AAVV
El Cuchillo Barco
Germano Celant: 'Un cuchillo indiscreto'; Coosje van Bruggen: 'Esperando al Dr. Coltello', 'Personajes'. Palacio de Cristal, Madrid, Milan: Electa, 1986. Agotado.
- AAVV
Forma: Pensamiento: interacciones entre pensamiento filosófico y arquitectónico
Universitat Ramon Llull Escola Tècnica Superior d'Arquitectura La Salle, EngiNueva Yorkeria i Arquitectura La Salle, Barcelona, 2006, ISBN: 84-931351-9-4
- AAVV
Le Corbusier, Le Grand
Phaidon Press, Londres, 2008, ISBN: 780714846682
- AAVV
Khan, Bibliotecas,
Publicacions del Col.legi d'arquitectes de Catalunya Nueva Yorka, Barcelona, 1989, ISBN: 84-600-7266-5
- AAVV
Toyo Ito: The New "Real" in Architecture
Catálogo de la exposición homónima, Editor: Akira Suzuki+Akira Imafuji, Workshop for Architecture and Urbanism; Textos de Toyo Ito, Koji Taki, Takashi Hasegawa, Cecil Balmond; Japón, 2006, ISBN4-925204-20-3 C0052
- AA.VV
Verb Natures
architecture boogazine, Actar, Barcelona, 2006, ISBN: 84-96540-22-7
- ACCONCI, VITO
Acts of architecture: Vito Acconci: Acconci Studio
Milwaukee Art Museum, 2001, ISBN: 0944110878
- ALDERSEY-WILLIAMS, HUGH
Zoomorphic: new animal architecture
Laurence King, London, 2003, ISBN: 1-85669-340-6
- ALEMAN, LAURA;
LORENZO, GONZALO;
SUÁREZ, MATILDE
Escalar
curso de anteproyecto 5, taller Scheps, Farq-UdeLaR, Montevideo, 2007
- AMBASZ, EMILIO
The new domestic landscape, Achievements and Problems of Italian Design
Museum of Modern Art, Nueva York, 1972
- ALTARELLI, LUCIO
Light City: la città in allestimento
Meltemi Editore srl., Roma, 2006, ISBN: 8883534743
- ARRESE, ÁLVARO
Que x que, Arquitectura y Ciudad
Compilado por Alvaro Arrese, Colaborador Luis Ainstein, Nobuko, Buenos Aires, 2004, ISBN 987113570X, 9789871135707
- ASIMOV, ISAAC
Viaje alucinante II. Destino: Cerebro
Plaza & Janes Editores S.A., Barcelona, 1988, ISBN: 84-01-49136-3
- AXSOM, RICHARD H.;
PLATZKER, DAVID,
OLDENBURG, CLAES
Printed stuff: prints, posters, and ephemera by Claes Oldenburg: a catalogue raisonné 1958-1996
Editorial Hudson Hills, 1997, ISBN: 1555951236, 9781555951238

- BACHELARD, GASTÓN **La Tierra y los ensueños de la voluntad**
Breviarios del Fondo de cultura económica, Fondo de cultura económica, México, 1994 (1 edición en francés 1947) ISBN 968-16-4137-X.
- BACHELARD, GASTÓN **La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad,**
1ª edición en francés, (1948), Fondo de Cultura Económica, México DF, 2006, ISBN:968-16-7488-X
- BATCHELOR, DAVID **Minimalismo**
Movimientos en el arte moderno, serie Tate Gallery, Encuentro ediciones, Madrid, 1999, ISBN: 8474905214
- BAUDRILLARD, JEAN **El sistema de los objetos**
Siglo XXI, México, 1969
- BAUDRILLARD, JEAN **Mass, Identity, Architecture, Architectural writings of Jean Baudrillard**
Proto, Francesco (editor), Wiley-Academy, Great Britain, 2006, ISBN: 13-978-0-47002-715-8; 10-0-470-02715-0
- BECHTLER, CRISTINA **Frank O. Gehry / Kurt W. Forster**
editado por Cristina Bechtler, in collaboration with Kunsthaus Bregenz, Serie: Art and architecture in discussion, [Ostfildern-Ruit], Cantz, cop. 1999, ISBN: 3-89322-963-9
- BLANCO, MANUEL **Santiago Calatrava,**
Catálogo exposición homónima, Museo Nacional de Artes Visuales, Motevideo-Generalitat Valenciana, 1999, ISBN: 84-482-2351-9
- BLASER, WERNER **Arkitektur im Möbel: von altertum zur gegenwart / Furniture as architecture**
Waser, Zurich, 1985, ISBN: 3-9080-8015-5*
- BOTTA, MARIO;
CAPPELLATO, GABRIELE **Borromini sul lago, La rappresentazione lignea del San Carlo alle Quattro Fontane a Lugano**
Cappellato Gabriele (curador), Editorial Skira, Milano, 1999, ISBN: 8881185709
- BORGES, JORGE LUIS **El Hacedor**
(Del rigor en la ciencia), 1960
- BOYD WHYTHE, IAN **Modernism and the spirit of the city**
Routledge, Nueva York, 2003, ISBN: 0415258405 (LC PURISMO_STILL LIFE)
- BRINO, GIOVANNI **Carlo Mollino: architettura come autobiografia**
Idea Books, Viareggio, 2005, ISBN: 8888033041
- BROWN, ELIZABETH A. **Constantin Brancusi y la fotografía**
Ediciones H.Kliczkowski-Onlybook, SL, Madrid, 2002 ISBN: 84-89439-44-3
- BROWNLEE, DAVID BRUCE;
DE LONG, DAVID GILSON **Louis Kahn, In the Realm of Architecture**
(edición condensada del título publicado en 1991 por Rizzoli), Universe Publishing, Nueva York, 1997
- BRÜDELIN, MARKUS **Arquiescultura: diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente**
Fondation Beyeler Bilbao: Museo Guggenheim, Basilea, 2005, ISBN: 84-95216-45-0, Catálogo publicado con ocasión de la exposición celebrada en la Fondation Beyeler, Riehen-Basilea en octubre-enero 2005, en el Museo Guggenheim Bilabao en octubre-febrero 2005 y en Kunstmuseum Wolfsburg marzo-julio 2006
- BOEKE, KEES **Cosmic View, The Universe in Forty Jumps**
John Day Company, Incorporated, 1957, ISBN: 0381980162, disponible [en línea] en <http://www.vendian.org/mncharity/cosmicview/>
- BRACE TAYLOR, BRIAN **Pierre Chareau, designer and architect**
Editorial Taschen, Colonia 1992, ISBN: 3-8228-9341-2
- CACHE, BERNARD;
MIT Press, 1995, ISBN: 0262531305, 9780262531306
- CALATRAVA, SANTIAGO **Santiago Calatrava: sculptures and drawings = esculturas i dibuixos: [exposición] 31 de maig-26 d'agost**
IVAM Centre Julio González, [Madrid], 2001, ISBN: 84-482-2796-4
- CALATRAVA, SANTIAGO **Santiago Calatrava's creative process**
Birkhäuser, Basel, 2001, ISBN: 3-7643-6323-1
Part. I. Fundamentals / edited and introduced by Alexander Tzonis. Part. II. Sketchbooks / edited by Liane Lefavre; introduced by Liane Lefavre and Alexander Tzonis

- CAPELLA, JULI
Arquitecturas diminutas: diseños de arquitecto en el siglo XX
Edicions UPC, Barcelona, 2001 ISBN: 8483014475
- CAPELLA, JULI
ÚBEDA, RAMÓN
COCOS, copias y coincidencias
Catálogo exposición, Editorial Electa, Barcelona, diciembre 2003.
- CAPPELLATO, GABRIELE
Borromini sul lago: Mario Botta: la rappresentazione lineea del San Carlo alle Quattro Fontane a Lugano
Catálogo exposición Museo cantonale d'arte di Lugano, Sept. 4 a Nov. 14 de 1999, Skira, Milán, 1999, ISBN: 8881185709 (capítulo: *Cattedrale di carra* de Georges Abou Jaudé)
- CAPPELLATO, GABRIELE;
SALA, NICOLETTA
Viaggio matematico nell'arte e nell'architettura
FrancoAngeli, Milán, 2004, ISBN: 8846445031
- CARROLL, LEWIS
Alicia en el país de las maravillas
Ediciones La República, Montevideo, 1988
- CASCIANI, STEFANO
Furniture as Architecture: Design and Zanotta Products
Arcadia Edizioni, Milán, 1988
- CAZEAUX, CLIVE
The Continental Aesthetics Reader
Routledge, 2000, ISBN: 0415200547, 9780415200547
- CELANT, GERMANO (EDITOR)
Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen
Skira, Milán, 1999, ISBN 88-818-521-0
- COLLINS, PETER
Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)
Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998, ISBN: 84-252-1757-1
- COLOMINA, BEATRIZ
Doble exposición, Arquitectura a través del arte
Ediciones Akal S.A., Madrid, 2006, ISBN-10: 84-460-1629-X, ISBN-13: 978-84-460-1629-8
- CONRADS, ULRICH
Programs and manifestoes on 20th-century architecture
MIT Press, 1975, ISBN: 0262530309, 9780262530309
- CORBUSIER, LE
Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo con un prólogo americano, un corolario brasileño, seguido de una temperatura parisiense y de una atmósfera moscovita
Editorial Poseidón, Barcelona, 1978, ISBN: 84-85083-07-05
- CORBUSIER, LE;
DE PIERREFEU, FRANÇOIS;
La casa del hombre
Ediciones Apóstrofe, Barcelona, 1979, ISBN: 84-455-0184-4
- CORBUSIER, LE
Le Corbusier y Buenos Aires, el plan regulador 1938-40,
Farq-UdelaR, Uruguay y Centro de Arte y Comunicación, Bs.As., Montevideo, 1984
- CORBUSIER, LE
Textos y Dibujos para Ronchamp
(1ª edición, 1965) edición en español, Coopí, Ginebra, 1989
- CORTÉS, J. A.
La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea
Editorial Universidad de Valladolid, 1991
- D'AURIA, A.
Il Fantasma del nuovo, Hoffmann dal 1897 al 1910,
en Baroni D., D'Auria A., Josef Hoffmann e la Wiener Werkstätte, Electa Editrice, Milano, 1981
- D'ARCY THOMPSON
On Growth and Form
Cambridge, 1917
- DE FUSCO, RENATO
Storia del design
Editorial Laterza, Roma, 1998, ISBN: 88-420-2647-6
- DEAN, PENELOPE
Rethinking Representation
Hunch, The Berlage Institute report nº 11, Episode Publishers, Rotterdam, Feb. 2007, ISBN: 9078525 029
- DELEUZE, GILLES
El Pliegue, Leibniz y el Barroco
Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, ISBN: 84-7509-556-9
- DEMETRIOS, EAMES
An Eames primer
Thames & Hudson, London, 2001, ISBN: 0-500-283-206
- DESCARGA, JOAN;
NOGUÉ, ÀLEX
Límites del dibujo, trece ejercicios de dibujo, mème
Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2005, ISBN: 84-475-2875-8
- DOMÍNGUEZ, LUIS ANGEL
Alvar Aalto: una arquitectura dialógica
Edicions UPC, Barcelona, 2003, ISBN: 84-8301-679-6
- DURANDIN, BENOÎT
Spoiled climate: R&S... architects
Andreas Ruby, Benoît Durandin (eds.); with contributions by Benoît Durandin... [et al.], Birkhauser, Basel, 2004, ISBN: 3-7643-0128-7

- EAMES, CHARLES
The work of Charles and Ray Eames: a legacy of invention
Ensayos de Conald Albrecht y otros, Harry N. Abrams, Nueva York, 1997,
ISBN: 0-8109-1799-8
- ESTÉVEZ, ALBERTO T;
OTROS
Genetic Architectures / Arquitecturas genéticas
Lumen Books / SITES Books, Santa Fe, NM, U.S.A., 2003,
ISBN: 0-930829-51-4.
- FAR-BECKER, GABRIELE
Wiener Werkstätte, 1903-1932
Editorial Taschen, Colonia, Alemania, 1995, ISBN: 3-8228-8880-X
- FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL
Xogos de Escala = juegos de escala = playing with Scale
Catálogo de exposición, Textos de Jorge Luis Borges, Miguel Fernández-
Cid, Marcel Proust, Jonathan Swift, Edición Centro Galego de Arte
Contemporáneo, Santiago de Compostela, 2003
- FERRARI FULVIO
FERRARI NAPOLEONE
The furniture of Carlo Mollino
Phaidon, London, 2006, ISBN: 0-7148-4532-9
- FEUERSTEIN, GÜNTER
*Biomorphic Architecture: menschen -und Tiergestalten in der
Architektur = Human and animal forms in architecture*
Axel Menges, cop. 2002, ISBN: 3930698870
- FIELD, JUDITH VERÓNICA
The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance
Oxford University Press, EEUU, 1997, ISBN: 0198523947
- FITOUSSI, BRIGITTE
Memphis
Ediciones H.Kliczkowski-Onlybook, SL, Madrid, ISBN: 84-96048-43-8
- FRIEDMAN, MILDRED
SORKIN, MICHAEL
Gehry talks: architecture + process
Nueva York, Rizzoli, 1999, ISBN 0-8478-2165-X
- FORINO, IMMA
L'interno nell'interno, una fenomenologia dell'arredamento
Alinea editrice, Florencia, 2001, ISBN: 88-8125-412-3
- FUERTES PÉREZ, PERE
*Le Corbusier desde el Palacio del Gobernador, un análisis de la
arquitectura del Capitolio de Chandigarh*
Dir.Tesis. Xavier Monteys Roig, Barcelona, ETSAB-UPC, departamento de
Proyectos, junio 2006
- FULLERTON-BATTEN, JULIA
Teenage Stories,
Publisher: Actes Sud, ISBN: 978-2-7427-6833-2
- FUTURE SYSTEMS;
KAPLICKY, JAN
Future Systems: For Inspiration Only
Wiley-Academy, 1996, ISBN-10: 1854904787, ISBN-13: 978-1854904782
- GAMBONI, DARIO
Potential images: ambiguity and indeterminacy in modern art
Reaktion Books, 2002, ISBN: 1861891490, 9781861891495
- GEHRY, FRANK O.;
FORSTER, KURT;
BECHTLER, CRISTINA,
Frank O. Gehry, Kurt W. Forster
Editorial Cantz Cop. , Alemania, 1999, ISBN: 3-89322-963-9
- GILMET, HUGO
*Arquitectura al eje, La construcción teórica de los territorios d ela
arquitectura*
Ediciones Trilce, Montevideo, 2001, ISBN: 9974-32-251-0
- GIRAUD, JEAN (MOEBIUS)
Cristal saga
Editorial Aedena, Serie Portable, 1986, ISBN 2905035315
(a cura di) *Gottfried Semper, Architettura, Arte e Scienza, Scritti Scelti
1834-1869*
Clean, Napoli, 1987.
- GRAVAGNUOLO, BENEDETTO
*Shin Takamatsu: projets d'architectures = architectural works (1981-
1989)*
Electa Moniteur, Paris, 1989, ISBN: 2-86653-070-5
- GUILLOT, XAVIER
Architecture Theory since 1968
MIT Press, 2000, ISBN: 0-262-58188-4
- HAYS, K. MICHAEL
Gottfried Semper, Architettura e teoria
Electa, Milano, 1990, ISBN: 88-435-3134-4
- HERRMANN, WOLFGANG
Herzog & de Meuron: natural history,
Canadian Centre for Architecture, Lars Müller Publishers, 2002
- HERZOG, JACQUES
Entrelazamientos, obras y proyectos 1989-95
Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997, ISBN: 84-252-1711-3
- HOLL, STEVEN
Parallax
Princeton, Architectural Press, Nueva York, 2000, ISBN: 1-56898-261-5

- HORWITZ, JAMIE;
SINGLEY, PAULETTE
- HOFSTADTER, DOUGLAS R.
- JOYCE, ROBERT
- HWANG, IRENE;
SAKAMOTO, TOMOKO;
FERRÉ, ALBERT; Y OTROS
- ITO, TOYO
- ITO, TOYO
- ITURRIA, IGNACIO
- JHELEN, MYRA
- JENCKS, CHARLES
- KAPLICKY, JAN
- KAPLICKY, JAN
- KETCHAM, DIANA
- KIRKHAM, PAT;
EAMES, CHARLES
- KOENIG, GLORIA
- KOOLHAAS, REM
- KOOLHAAS, REM
- KORDATI, EDORTA
- KOREN, LEONARD
- LABACO, RONALD T.;
DOORDAN, DENNIS P.
- LANHAM, RICHARD A.
- LATOUR, ALESSANDRA
- LEWITT, SOL
- Eating Architecture**
The MIT Press, 2004, ISBN-10:0-262-08322-1, ISBN-13:978-0-262-08322-5
- Göedel, Escher, Bach**
Tusquets, Barcelona, 1987.
- Architects process inspiration**
(Robert Joyce, Rossana Santos, and Laura Turlington, editors; Andrea Wollensak, and Robert Joyce, visual concept), Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997, ISBN: 0-262-66102-0
- Verb Natures**
Architecture boogazine nº5, Actar, Barcelona, 2006, ISBN: 84-96540-22-7
- Escritos,**
Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000, ISBN: 84-89882-12-6
- Blurring architecture**
Charta, Milano, 1999, ISBN: 88-8158-231-7, ISBN: 3-929203-27-8
- La soledad del juego**
Catálogo exposición homónima en el Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 25 noviembre 1999-9 de enero de 2000, Ediciones Cimal Arte Internacional, Valencia, 1999, ISBN: 84-482-2046-3
- Readings at the edge of literature**
University of Chicago Press, 2002, ISBN: 0226396010, 9780226396019
- The Iconic Building, the Power of Enigma**
Rizzoli, Nueva York, 2005, ISBN: 0847827569 (hardcover).
- More for Inspiration Only**
(Paperback), John Wiley & Sons, May 1999, ISBN-10: 0471987700, ISBN-13: 978-0471987703.
- Confessions Principles Architecture Process Life**
Academy Press, 2002, ISBN-13: 9780471495413 ISBN: 0471495417
- Le Desert de Retz: A Late Eighteenth-Century French Folly Garden - The Artful Landscape of Monsieur de Monville**
MIT Press, Cambridge, 1994
- Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century**
MIT Press, 1998, ISBN: 0262611392, 9780262611398
- Charles & Ray Eames, 1907-1978, 1912-1988, pioneros de la modernidad a mediados del siglo XX**
Editorial Taschen, Köln, 2005, ISBN: 3-8228-2870-X
- Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan**
traducción de Jorge Sáinz, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, ISBN: 84-252-1966-3
- Small, medium, large, extra-large: Office for Metropolitan Architecture: Rem Koolhaas and Bruce Mau**
New York, Monacelli Press, 1998, ISBN: 1-885254-86-5)
- Oteiza, un genio proteico, un artista poliédrico**
Editorial Erein, Donostia, 2005, ISBN: 880656-82-53
- Arranging things, a rhetoric of object placement**
Stone Bridge Press., Berkeley, 2003, ISBN: 1-84-9746-242-4
- Ettore Sottsass: architect and designer**
Merrell Publishers y Los Angeles County Museum of Art, 2006, ISBN: 9781858943206
- The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts**
University of Chicago Press, Chicago, 1995, ISBN: 0226468852, 9780226468853
- Louis I. Kahn, escritos, conferencias y entrevistas**
Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, El Escorial, 2003, ISBN: 84-88386-28-1
- Sol LeWitt: a retrospective**
Museum of Modern Art, San Francisco, 2000, ISBN: 0-300-08358-0, "Published on the occasion of the exhibition organized at the San Francisco Museum of Modern Art, February 19 to May 30, 2000"

- LINARES I SOLER, ALFREDO **La enseñanza de la arquitectura como poética**
Edicions UPC, Barcelona, 2006, ISBN: 84-8301-874-8, ISSN: 1579-4431
- LINDER, MARK **Nothing less than literal: Architecture after minimalism**
MIT Press, Cambridge, 2005, ISBN: 0262122669
- LLODRÀ, JOAN MIQUEL **Chillida**
Los grandes genios del arte español, El siglo XX, Biblioteca El Mundo, Ciro Ediciones, SA, 2006, ISBN: 84-96600-48-3
- LLONGUERAS, LLUÍS **Dalí**
Ediciones B - México, 2004, ISBN 8466613439, 9788466613439
- MACKEN, MARIAN **Beyond Simulacrum: The model as Three-dimensional Post Factum Documentation**
Tesis, Master of Architecture, University of Technology, Sydney, Faculty of Design, Architecture and Building, 2007, URL: <http://hdl.handle.net/2100/608>, Australasia Digital Theses Program
- MADERUELO, JAVIER **El espacio raptado, Interferencias entre arquitectura y escultura**
Mondadori, Madrid, 1990, ISBN: 8439716788
- MADERUELO, JAVIER **La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989,**
Ediciones Akal S.A., Madrid, 2008, ISBN: 978-84-460-1261-0
- MANG, KARL **Storia del mobile moderno**
Editori Laterza, Roma, 1998, ISBN: 88-420-4768-6
- MARINA, JOSÉ ANTONIO **Teoría de la inteligencia creadora**
Anagrama, Barcelona, 2001, ISBN: 84-339-6652
- MARLING, KARAL ANN **The colossus of roads: Myth and Symbol Along the American Highway**
University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, ISBN: 0816636729
- MARTÍ ARIS, CARLOS **La cimbra y el arco**
Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, ISBN: 84-933701-8-5
- MARTÍN, BERNARDO **Barboleta**
Ediciones Farq-UdelaR, Montevideo, 2008.
- MARZONA, DANIEL **Arte minimalista,**
Editorial Taschen, Colonia, 2004, ISBN: 3-8228-3061-5
- MENDINI, ALESSANDRO **Tea & Coffee Towers**
Editorial Electa, 2003
- MERLAU-PONTY, MAURICE **Fenomenología de la percepción**
Editorial: Peninsula (España), (1945), ISBN: 84-297-1101-5
- MICAL, THOMAS **Surrealism and architecture**
Routledge, 2005, ISBN 041532520X, 9780415325202
- MOLLERUP, PER **Collapsible, the genius of space saving design**
Chronicle books, EE.UU., 2001 ISBN: 0-8118-3236-8
- MONEO, RAFAEL **Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos**
Actar, Barcelona, 2004, ISBN: 8495951681
- MONTANER, JOSEP MA. SABI, VITTORIO E. **Less is More, Minimalismo en Arquitectura y otras artes**
Catálogo exposición COAC, UIA BCN 96, Lafarge, Barcelona, 1996, ISBN:84-89698-00-7
- MONTANER, JOSEP MA. **Las formas del siglo XX**
Gustavo Gili, Barcelona, 2002, ISBN: 84-252-1821-7
- MONTANER, JOSEP MA. **Arquitectura y Crítica**
Gustavo Gili, Barcelona, 1999, ISBN: 978-84-252-1768-5
- MORGAN, DIANE **Kant Trouble: the obscurities of the enlightened**
Routledge, Nueva York, 2000, ISBN:0-415-18352-9
- MORRIS, MARK **Models: architecture and the miniature**
ohn Wiley & Sons Ltd, Series: Architecture in Practice, Gran Bretaña, 2006, ISBN: 9780470015926
- MORRISON, PHILIP & PHYLIS EAMES, CHARLES & RAY **Powers of ten, a book about the relative size of things in the universe and the effect of adding another zero**
Scientific American Library Paperback, S.Francisco, Freeman, c1982
Potencias de diez, sobre el tamaño relativo de los objetos en el universo
Prensa Científica, Barcelona, 1984, ISBN: 847593000X
- MOORE, CHARLES; ALLEN, GERALD **Dimensiones de la arquitectura, Espacio, forma y escala**
Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, ISBN: 84-252-0753-3

- MOORE, CHARLES;
ALLEN, GERALD
- MUNARI, BRUNO
- MUNTAÑOLA I THORNBERG,
JOSEPH
- NOEVER, PETER
- OLDENBURG, CLAES
- OLDENBURG, CLAES
- OLDENBURG, CLAES
VAN BRUGGEN, COOSJE
- ORR, FRANK
- PALLASMAA, JUHANI
- PEARCE, PETER
- PÉREZ GAULI, JUAN CARLOS
- PIÑÓN, HELIO
- PIRAZZOLI, GIACOMO;
COLLOTTI, FRANCESCO
- PROTO, FRANCESCO
- PRATHER, MARLA
- RAMIREZ, JUAN ANTONIO
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO
- ROBINSON, ROXANA;
O'KEEFFE, GEORGIA
- ROSSI, ALDO
- RUBINO, LUCIANO
- Dimensions, Space, Shape and Scale in Architecture**
Architectural Record Books, 1976, ISBN: 0070023360
- Da cosa nasce cosa**
Laterza, Roma, 1981, ISBN: 88-420-5117-9
- Arquitectura e interpretación dialógica**
Edicions UPC, Barcelona, 2001, ISBN: 8483015544, 9788483015544
- Donald Judd: architecture = architektur**
Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2003, ISBN: 3-7757-1132-5
- Claes Oldenburg, Skulpturer och teckningar**
Catálogo de exposición, Moderna Museet, Estocolmo, 1966
- Claes Oldenburg, constructions, models, and drawings**
Catálogo de exposición, Richard Feigen Gallery, Chicago 1969
- A Bottle of Notes and Some Voyages, Claes Oldenburg: Drawings, Sculptures and Large-Scale Projects with Coosje van Bruggen**
Rizzoli International Publications, 1988.
- Scale in architecture**
Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1985,
ISBN: 0442272456, 9780442272456
- Eläinten arkkitehtuuri = Animal architecture: [exposición]**
Suomen Rakennustaitteen Museo, 2002, ISBN: 9519229884
- Structure in nature is a strategy for design,**
MIT Press, Cambridge, 1978, ISBN-10: 0262160641
- El cuerpo en venta: Relación entre arte y publicidad**
Guida Editori, 2000, ISBN: 8437618118, 9788437618111
- La forma y la mirada**
Editorial Nobuko, Buenos Aires, 2005, ISBN: 987-584-028-9
- Da zero a tre dimensioni**
Biblioteca Del Cenide, Palermo, 2007, ISBN: 8887669538; 9788887669534
- Mass, Identity, Architecture, architectural writings of Jean Baudrillard,**
Wiley-Academy, West Sussex, England, 2006, ISBN-13: 978 0 47002 715 8,
ISBN-10: 0-470-02715-0.
- Claes Oldenburg: An Anthology**
Guggenheim Museum Publications, Nueva York, 1995.
- Edificios-cuerpo, Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones**
Ediciones Siruela, S.A., 2003, Madrid, España, ISBN: 84-7844-706-7
- Como escribir sobre arte y arquitectura**
Ediciones Del Serbal, Barcelona, 1996, ISBN: 84-7628-171-4
- Edificios y sueños, Estudios de arquitectura y utopía**
Editorial Nerea, Madrid, 1991
- Georgia O'Keeffe: A Life**
UPNE (University Press of New England), 1999,
ISBN: 0874519063; 9780874519068
- Autobiografía científica**
Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981, ISBN: 842521176X, 9788425211768
- Aldo Rossi**
Ezio Bonfanti [et al.]; Selección e introducción, Alberto Ferlenga, Ediciones del Serbal, 1992, Madrid, ISBN: 8476280939
- Aldo Rossi architect**
Academy, London, 1994, ISBN: 1-85490-364-0
- Disegni di architettura, 1967-1985**
Catálogo de exposición: Torino, Accademia Albertina, 31 gennaio - 16 marzo 1986, Mazzotta, Milano, 1986, ISBN: 88-202-0647-1
- Aldo Rossi: architetture padane**
testi di Aldo Rossi; fotografie di Luigi Ghirri, Panini, Modena, 1984,
ISBN: 88-7686-028-2
- Ray & Charles Eames, tutto il design**
Edizioni Kappa, Roma, 1980

- RUBINO, LUCIANO
RYKWERT, JOSEPH
Aino e Alvar Aalto, Edizioni Kappa, Roma, 1981
The Dancing Column: On Order in Architecture
MIT Press, 1998, ISBN: 0262681013
- SACRISTE, EDUARDO
Huellas de edificios, una colección de plantas de edificios dibujadas a la misma escala
Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1962
- SACRISTE, EDUARDO
Huellas de edificios
Eudeba, Buenos Aires, 1962
- SANCHO OSINAGA,
JUAN CARLOS
El sentido cubista de Le Corbusier
Ediciones Munilla-lería, Madrid, 2000, ISBN: 84-89150-27-3
- SCHEPS, GUSTAVO
Redes Invisibles
Farq-UdelaR, Montevideo, 1996
- SCHWARTZ-CLAUSS, MATHIAS
VON VEGESACK, ALEXANDER
Living in motion, diseño y arquitectura para una forma de vida flexible
Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2002, ISBN: 3-931936-36-8
- SEKLER, EDUARD F
Josef Hoffmann, 1870-1956
Electa, Milán, 1991, ISBN: 9788843536399
- SIRONI, MARIO
Mario Sironi: 89 disegni con un testo di T. Chiaretti
Catálogo de exposición: Roma, Galleria Giulia, 1980, Ed. Bulzoni, Roma, 1980
- SMITH, ALBERT C.
Architecture model as machine
Elsevier, 2004, ISBN: 0750656344
- SMITH, HAZEL; DEAN, R.T.
Improvisation, Hypermedia and the Arts since 1945
Routledge, New Cork, 1997, ISBN: 371865878X
- SMITHSON, ALISON Y PETER
Cambiando el arte de habitar: Piezas de Mies, Sueños de los Eames, Los Smithson
Gustavo Gili, Barcelona, 1994, ISBN: 84-252-1836-5
- SORIANO, FEDERICO
Sin tesis
Gustavo Gili, Barcelona, 2004, ISBN: 84-252-1525-0
- SOTTSASS, ETTORE
Sottsass: 151 Drawings
Serie Gallery-MA Boks 09, Tokio: TOTO Shuppan, 1997, ISBN: 4-88706-158-7
- SORIA, JAVIER,
Arquitectura y hermenéutica
Edicions UPC, Barcelona, 2003, ISBN: 8483016494, 9788483016497
- STILES, KRISTINE;
SELZ, PETER HOWARD
Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist' writings
University of California Press, 1996, ISBN: 0520202511, 9780520202511
- STEINBERG, SAÚL
The discovery of America
Editorial Alfred A. Knopf, Nueva York, 1992, ISBN: 0-679-40278-0
- STEWART, SUSAN
On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection
Duke University Press, Durham, NC, 1993, ISBN: 0822313669 / publicación original:
The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984, ISBN 0801831164
- SUÁREZ, MARÍA CANDELA
Las Villas Meyer y Hutheesing-Shodan de Le Corbusier
Dir.Tesis: Joseph Quetglas, Departamento de Proyectos, ETSAB-UPC
- SWIFT, JONATHAN
Los viajes de Gulliver
Unidad Editorial S.A., Madrid, 1999 (edición original 1726),
ISBN: 84-8130-191-4
- TAFEL, EDGAR
Years with Frank Lloyd Wright: apprentice to genius
Publicado por Courier Dover Publications, 1985,
ISBN: 0486248011, 9780486248011
- TAVEL CLARKE, MICHAEL
These days of large things: the culture of size in America, 1865-1930
University of Michigan Press, Ann Harbor, 2007, ISBN: 0472099620
- TEYSSOT, GEORGES
Paesaggio d'interni
Quaderni di Lotus, Electa, Milano, 1987, ISBN: 88-289-0244-2

- TSAI, EUGENIE;
 SMITHSON, ROBERT
Robert Smithson
 Compilado por Eugenie Tsai, Cornelia H. Butler, Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, University of California Press, 2004, ISBN: 0520244095, 9780520244092
- TUSQUETS BLANCA, OSCAR
Todo es comparable
 Editorial Anagrama, 1998, ISBN: 978-84-339-6758-9
- TZONIS, ALEXANDER
Le Corbusier, la poetica della macchina e della metafora
 RCS Libri S.p. a para Rizzoli, Milán, 2001
- ÚBEDA BLANCO, MARTA
La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico
 Secretariado de Publicaciones de Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 2002, ISBN: 8484481794
- VAN GEEST, JAN
Jean Prouvé, muebles
 Editorial Taschen, Colonia 1991, ISBN: 3-8228-9751-5
- VITRA DESIGN MUSEUM
Kid size: the material world of childhood
 Milán: Skira, Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 1997.
- VON VEGESACK, ALEXANDER
100 sillas clásicas
 Vitra Design Museum, 1991.
- VON VEGESACK, ALEXANDER
 (editor) **Cubismo Checo, arquitectura y diseño 1910-1925**
 Catálogo exposición homónima, Vitra Design Museum, Alemania, 1997.
- WESTON, RICHARD
Utzon, Inspiration-Vision-Architecture
 Edition Bløndal, Dinamarca, 2002, ISBN-10: 8788978982, ISBN-13: 978-8788978988
- WATERS, JOHN KEVIN
Blobitecture, Waveform Architecture and Digital Design
 Rockport Publishers, 2003, ISBN: 1592530001
- WITTKOWER, RUDOLF
Palladio and English palladianism
 Thames and Hudson, 1974, ISBN: 0500850011

PUBLICACIONES PERIÓDICAS, CAPÍTULOS DE LIBROS:

- AAVV "Le Corbusier de la A a la Z", en Minerva nº2, 2006, IV Época, Círculo de Bellas Artes de Madrid
- AAVV "Microarchitectures", en Architecture d'aujourd'hui, nº 328, juin 2000
- ÁLVAREZ PROZOROVICH, FERNANDO "No dejar solas a las sombras: algunos comentarios sobre 'L'espace indicible' de Le Corbusier", en DC: revista de crítica arquitectónica, EtsaB, Departament de Composició Arquitectònica, nº1, 1998, ISSN: 1887-2360, <http://hdl.handle.net/2099/1913>
- BARBERÁ PASTOR, CARLOS "Sobre una experiencia de John Hejduk en la casa La Roche", Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos, Fundación Caja de Arquitectos, 2004, ISSN: 1988-1274, <http://hdl.handle.net/2099/2832>
- CAMPO BAEZA, ALBERTO "¿Mies sin columnas? del sueño de una noche de verano de 1922" en Minerva, Publicación cuatrimestral del Círculo de Bellas artes de Madrid, nº7, 2008: El Futuro del rascacielos, disponible [en línea] en <<http://www.circulobellasartes.com/>>
- CAPITEL, ANTON "Forma ilusoria e inspiración figurativa en la arquitectura de Alvar Aalto", en Arquitectura Madrid nº291 marzo 1992 pp. 26-46
- CAPEZZUTO, RITA "Forare é comunicare", Domus nº891 abril 2006 pp. 102-106
- CASTRO, INÁ ELIAS DE "El problema de la escala", Quaderns d'arquitectura i urbanisme, nº 233, pp. 16-31, Abril de 2002
- COLQUHOUN, ALAN "La significación de Le Corbusier", Monografías de Arquitectura y Vivienda A&V nº 9, 1987
- CROSET, PIERRE-ALAIN "Microcosmi dell'architetto", en Rassegna nº 32, 1987
- DAL CO, FRANCESCO "Carlo Scarpa", en *Carlo Scarpa*, Architecture and Urbanism Extra Edition. A + U, A + U Publishing Co, Tokio, E8510 October, 1985.
- DEAN, PENÉLOPE "Blow up", en Hunch nº11, Rethinking Representations, Febrero, 2007
- FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS "Casa, Cuerpo, Crisis", Número monográfico A&V 104, 2003
- FLANAGAN, REGINA M. "The Millennium Park Effect, A tale of two cities", Capítulo 9, en Cartiere, Cameron; Willis, Shelly, *The Practice of Public Art*, Routledge, 2008, ISBN: 0415962927, 9780415962926
- GRIMA, JOSEPH; OTA, KAYOKO "La concha negra", en Domus nº 892, mayo 2006 pp. 38-45
- GALDENSONAS, MARIO, "La ciudad como objeto de la arquitectura", en AA.VV., *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Edicions UPC, Barcelona, 2004, ISBN: 8483017520, 9788483017524
- GARCIA-MARQUES,FRANCESCA "Frank O. Gehry & Associates, Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen: office building, Venice, California", en Domus, nº 735, pp. 29-39, XXII, Feb 1992
- GONZÁLEZ PRESENCIO, MARIANO "Dibujo versus arquitectura moderna. El dibujo en el debate sobre el ornamento en Viena" en RA, Revista de Arquitectura, Universidad de Navarra, pp. 3-22, Diciembre 2000, ISSN: 1138-5596

- GUEDES, AMÂNCIO **"The paintings and sculptures of Le Corbusier"**, Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos, Fundación Caja de Arquitectos, 2004, ISSN: 1988-1274, <http://hdl.handle.net/2099/2833>. Publicado originalmente en Arkitektuur SA, Johannesburgo, Ene-Feb 1988
- GUILLERME, JACQUES **"Il modello nella regola del discorso scientifico"**, en Rassegna n° 32, 1987
- IRACE, FULVIO **"Borromini sul lago"**, en Abitare 388, pp 202-207, Oct.1999.
- KIPNIS, JEFF **"Lo que aquí conseguimos necesitamos es ¡no comunicar!"**, en Quaderns d'arquitectura i urbanisme 2005 n° 245 [Abril], pg.76-87, ISSN: 0211-9595
- KRIEGER, PETER **"Canadian Center for Architecture, Idea, ética y proyectos"**, en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, n° 85, 2004, p167.
- LAHUERTA, JUAN JOSÉ **"Personajes de Aldo Rossi"**, en Career de la ciutat n°12, 1980, Ediciones del Cotal, S.A, ISSN: 1988-0057, disponible [en línea] em URI: <http://hdl.handle.net/2099/664>
- LAVIN, SYLVIA **"Conversaciones acompañadas de cócteles"**, en Quaderns d'arquitectura i urbanisme 2005 n° 245 [Abril], pp. 76-87, ISSN: 0211-9595
- LONG, CHRISTOPHER **Paul T. Frankl and Modern American design**, Yale University Press, 2007, ISBN: 0300121024, google books
- LOS, SERGIO **"Carlo Scarpa architect"** en *Carlo Scarpa*, editorial Taschen, Colonia, 1993, ISBN: 3-8228-9441-9
- MALDONADO, TOMÁS **"Questioni di similarità"**, en Rassegna n° 32, 1987
- MENDINI, ALESSANDRO
- CASCIANI, STEFANO **"Next object" [interview]** Domus, no. 851, pp. 54-63, Sept 2002, ISSN: 0012-5377
- MERTINS, DETLEF **"Walter Benjamin and the Tectonic Unconscious: Using Architecture as an Optical Instrument"**, en Coles, Alex, (editor), *The Optic of Walter Benjamin*, Black Dog Publishing, Londres, 1999, pp. 196-221.
- MESTRE, JORGE
- BERCEDO, IVÁN **"Caligrafías"**, en Quaderns d'arquitectura i urbanisme, no. 232, pp. 94-101, Marzo 2002
- MIRA, RAFA **"Sobre el concepto de memoria em Rossi"**, Annals d'arquitectura, EtsaB-UPC, 1983, n° 1, pp. 49-52, URI: <http://hdl.handle.net/2099/1237>
- MOORE, ROWAN **"A light touch: Kasuyo Sejima, the illusionist"**, en Vogue, USA, noviembre, 2006
- NAEGELE, DANIEL **"Savoye Space, the sensation of the object"**, en Harvard Design Magazine, Otoño 2001 n° 15
- PACCIANI, RICCARDO **"I modelli Ignei nella progettazione rinascimentale"**, en Rassegna n° 32, 1987
- PLANAS, SANTIAGO **"El Teatro del Mundo, de Aldo Rossi, o el «lenguaje de las cosas mudas"**, en Career de la ciutat n°12, 1980, Ediciones del Cotal, S.A, ISSN: 1988-0057, disponible [en línea] en <http://hdl.handle.net/2099/658>
- PEREZ RUBIO, AGUSTÍN **"Uno más encasa de los Sanaa, una conversación de Agustín Pérez Rubio con Kasuyo Sejima y Ryue Nishizawa"**, entrevista publicada en "SANAA Houses", Catálogo de la Exposición "Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA", en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), 2007

PIÑÓN, HELIO	"Forma" , en "LC de la A a la Z", Minerva 02, 2006, IV época, Círculo de Bellas Artes de Madrid, disponible [en línea] en < http://www.circulobellasartes.com/ >
PUPPI, LIONELLO.	"Rinascimento III: la seduzione del modello" , en Casabella, no. 614, pp. 43-45, July-Aug 1999
QUETGLAS, JOSEP	"La danza y la procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo" , en El Croquis nº 64, 1997.
ROSSI, ALDO	"El proyecto para el Teatro del mundo" , en Career de la ciutat nº12, 1980, Ediciones del Cotal, S.A, ISSN: 1988-0057, disponible [en línea] en < http://hdl.handle.net/2099/656 >
RODRÍGUEZ PEDRET, CARMEN	"Miradas "Pop" en la ciudad contemporánea" , em Annals d'arquitectura, Etsab-UPC, 1991, nº 5, pp. 100-111, URI: http://hdl.handle.net/2099/1294
ROCCA, ALESSANDRO	"Questo non è un modello: il San Carlino di Lugano" , en Lotus international, nº 103, pp. 28-39, 1999
SUAU IBÁÑEZ, CRISTIÁN	"El Pabellón Forestal para la Exposición Agrícola de Lapua. Último intervalo. De la repetitividad a la disolución matérica de la madera" en Muntañola i Thornberg, Joseph; Ramírez Boscán, Beatriz, Arquitectura y cultura: Nuevos paradigmas. Khôra, Edicions UPC (Universitat Politècnica de Catalunya Nueva York), 2001, ISBN: 8483014637, 9788483014639, pp. 67-74
TERRIEN, ROBERT	"Robert Therrien, recent sculpture" , Comunicado de prensa Exposición Galería Gagosian, Nueva York, 2008
TRALDI, LAURA	"Towering Pots" y "The Tray served as a Field of Exploration" , en Form, Febrero 2003, pp. 66-73
TOCA, ANTONIO	"El origen textil de la arquitectura" , en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, nº 85, 2004, p. 61
TRELCAI, SOPHIE	"L'intime à l'oeuvre" , en Architecture d'aujourd'hui, nº 328, juin 2000: Microarchitectures , pp. 104-111
WORKS STUDIO	"Inmovable objects a Nueva York, una mostra percorso" , en Domus 558, mayo 1976
ZAERA-POLO, ALEJANDRO	"Sobre la comunicación. La ola de Hokusai" . Conversaciones acompañadas de cócteles: Sylvia Lavin. Lo que aquí conseguimos necesitamos es ¡no comunicar!: Jeff Kipnis, en Quaderns d'arquitectura i urbanisme 2005 nº 245 [Abril], p. 76-87, ISSN: 0211-9595
ZAERA-POLO, ALEJANDRO	"Conversaciones con Frank O. Gehry" en El Croquis nº 74/75: <i>Frank Gehry 1991-1995</i> , El Croquis Editorial, Madrid, 1995, pp. 6-37
ZELLNER, PETER	"My name is Ettore Sottsass" , en Domus 892, mayo 2006 pp. 84-87
ZINGER, TAMAR	"Toy" , en Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture, from Cockpit to Playboy, Princeton Architectural Press, 2004, ISBN: 1568983026

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS:

- ÁBALOS, IÑAKI;
CALATRAVA, JUAN
"El siglo de Le Corbusier", en "LC de la A a la Z", Minerva 02, 2006, IV época, Círculo de Bellas Artes de Madrid, disponible [en línea] en <<http://www.circulobellasartes.com>>
- ALMODÓVAR, PEDRO
Reseña de "Amante menguante" disponible [en línea] en <<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/hableconella/intimidad.htm>>
- ANGULO, JAVIER
"Almodóvar en el plató de Gulliver", El País, 7 de diciembre, 2001, disponible en <<http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2001/12/07/hoy/revista/363090.html>>
- BHABHA, HOMI K.
"Anish Kapoor: Making Emptiness" en: <<http://www.anishkapoor.com/writing/homibhabha.htm>>
- CALATRAVA ESCOBAR,
JUAN A.
"Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración", Universidad de Granada, 1991 disponible [en línea] en <<http://www.ugr.es/>>
- CAMPBELL, ROBERT
"Small Wonders: Some of the Region's Most Engaging Architectural Treasures Are Also Its Tiniest" en "The Pulitzer board presents the Pulitzer Prize Winners", The Boston Globe, 3 de diciembre 3 de 1995, disponible [en línea] en <<http://www.pulitzer.org/year/1996/criticism/works/CRIT-DEC3.html>>
- CAPPELLATO, GABRIELE;
SALA, NICOLETTA
"The generative approach in the Botta's San Carlino", Accademia di Architettura, Università della Svizzera italiana, Mendrisio, Switzerland, 2003, disponible [en línea] en <http://www.generativeart.com/papersga2003/a31.html>
- COTONARU, ALEX
"Gaetano Pesce: Ideas and Innovation", [en línea], disponible en: <www.sfu.ca/italiadesign/2008/pretrip/Papers/GaetanoPesce_AlexCotoranu.pdf>
- CURREY, MASON
"The new iconic building?" Debate Charles Jencks - Peter Eisenmann, Urban Jornal, Metropolismag.com, 18 de noviembre de 2008, disponible [en línea] en <www.metropolismag.com>
- CHIN, ANDREW,
"Steven Holl, MIT Undergraduate residence", material de estudio de la Escuela de Arquitectura de la Universidad A&M de Florida, EEUU, 2003, disponible [en línea] en <<http://famousoa.net/achin/courses/holl/porous-MIT.pdf>>
- DANTAS, MARCELLO
(curador de la muestra "ascensión", Rio de Janeiro/Brazil/San Paulo 2006-2007) entrevista a Anish Kapoor, disponible [en línea] en <<http://www.anishkapoor.com/writing/brazilinterview.htm>>
- DOLLENS, DENNIS L;
PÉREZ ARNAL, IGNASI
"Concept Biomimetic", 2002, disponible [en línea] <<http://www.architectureweek.com>>
- ECK, MICHAEL
"A grand scale", Comunicado de prensa, Exposición "Strangely Familiar: Approaches to Scale in the Collection of the Museum of Modern Art", State Mudeum, AlbaNueva York, 2003, disponible [en línea] en <<http://home.att.net/~artarchives/strangelytimes.html>>

FAIRS, MARCUS	<p>"Anish Kapoor", Icon [en línea], nº2, mayo de 2003, disponible en <http://www.iconeye.com/index.php?option=com_content&view=article&catid=337:icon%20002&id=2749:anish-kapoor--icon-></p>
FANLO, ISAIAS	<p>"El deseo según Almodóvar. A propósito de Hable con ella" [en línea], disponible en <http://www.upf.edu/materials/fhuma/oller/recerca/refl_text/isa4.htm></p>
GARCÍA SIERRA, PELAYO	<p>"Diccionario filosófico", Biblioteca Filosofía en español, disponible [en línea] en <http://filosofia.org/filomat></p>
GUERRERO, MILDRED	<p>"Le Corbusier en tres bocetos", Trabajo de la materia Teoría de la Arquitectura, Prof. Roger Gorbacho, Dirección de Posgrado MDA, Universidad Central de Venezuela, Escuela de Arquitectura Carlos Villanueva, Caracas, Enero 2005, disponible [en línea] en <http://fau.ucv.ve/MDA0/cor1/mdat1p1guerrero.pdf></p>
HIGGINS, CHARLOTTE	<p>"A life in art: Anish Kapoor", entrevista, The Guardian, Londres, 8 de noviembre de 2008, disponible [en línea] en <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/nov/08/anish-kapoor-interview></p>
IVY, ROBERT	<p>"Entrevista a Frank O. Gehry", diciembre de 1998, disponible [en línea] en <http://www.arcspace.com/></p>
KENT, SARAH	<p>"Mr. Big Stuff", en Modern Painters [en línea], noviembre de 2008, disponible en <http://www.artinfo.com/news/story/29161/mr-big-stuff/></p>
KIMMELMAN, MICHAEL	<p>"Vito Acconci: From Infamous to Naughty" Nueva York times, Nueva York, Domingo 24 de marzo de 1991 [en línea] disponible en <http://www.NuevaYorktimes.com/1991/03/24/arts/gallery-view-vito-acconci-from-infamous-to-naughty.html></p>
KING, EMILY	<p>"The World of Madelon Vriesendorp", ICON 057, Marzo de 2008, disponible [en línea] en <http://www.iconeye.com/></p>
KUSNE, ROB; SULLIVAN, JOHN M.	<p>"Comparing The Weaire-Phelan Equal-Volume Foam To Kelvin's Foam", University of Illinois at Urbana-Champaign, 1996, disponible [en línea] en <http://torus.math.uiuc.edu/jms/Papers/foams/forma.pdf></p>
LEFAIVRE, LIANE	<p>"Everything is Architecture. Multiple Hans Hollein and the Art of Crossing Over", Harvard Design Magazine, número 18, 2003, disponible [en línea] en <www.gsd.harvard.edu></p>
LÓPEZ PELAZ, JOSÉ MANUEL	<p>"La humanidad en peligro, una reflexión sobre la escala", en Web Architecture magazine W.A.M, colección Circo —editado por Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón—, serie: La cadena de cristal nº40, 1997, disponible [en línea] en <http://webarch-mag.com o <www.mansilla-tunon.com/circo/circo.html></p>
LEGRAND, DOMINIQUE; MARTIN, SERGE	<p>"Pelléas, Mélisande et Barbe-Bleue", reseña de la Ópera Pelleas et Melisande presentada en el Teatro La Monnaie de Bruselas, setiembre de 2008, disponible [en línea] en <http://www.lesoir.be/culture/musiques/pelleas-melisande-et-barbe-2008-09-03-634590.shtml></p>
MADRE	<p>"Dall'arte all'architettura. Monte Sant'Angelo Subway, Anish Kapoor & Future System", Comunicado de prensa de la inauguración de la exposición homónima, MADRE - Museo d'Arte contemporanea Donna Regina Napoli, noviembre de 2005, disponible [en línea] en <http://www.teknedia.net/pagine-gialle/musei/madre_museo_darte_donna_regina_napoli/dettaglio-mostra/13737.html></p>

MADRILEÑOS, SOL; SANCHO OSINAGA, JUAN	"La paradoja del vacío" , Circo nº 06, 1993. Circo es una publicación digital a cargo del estudio español de Luis M. Mansilla y Emilio Tuñón, disponible [en línea] en < http://www.mansilla-tunon.com/circo/circo.html >
MUÑOZ-ALONSO, LORENA	"Meeting Mr Sottsass" , entrevista disponible [en línea] en < http://selfselector.co.uk/2007/03/ >
NAYERI, FARAH	"Anish Kapoor Turns Art Inside Out, Hates the Smell of Hairspray" , entrevista, 29 de octubre de 2008, disponible [en línea] en < http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=20601088&sid=aJfgTR2ZpmCk&refer=muse >
PRINCE, RICHARD	entrevista con Vito acconci revista Bomb, nº 36, verano de 1991, disponible en < http://www.bombsite.com/issues/36/articles/1443 >
RAPPOLT, MARK	"Greg Lynn" , reseña de la exposición <i>Greg Lynn, Intricate Surface</i> , MAK Gallery, Viena, en ICON magazine nº5, setiembre de 2003, disponible [en línea] en < http://www.icon-magazine.co.uk >
REITMAIER, HEIDI	"Anish Kapoor in conversation with Heidi Reitmaier" , Tate Magazine, julio de 2007, disponible [en línea] en < http://www.anishkapoor.com/writing/tatemagazine.htm >
ROSSI, ALDO	"La arquitectura análoga", en revista 2C: construcción de la ciudad, núm.2, Abril de 1975, pp. 8-11, ISSN: 0213-1927, disponible [en línea] en < http://hdl.handle.net/2099/4992 >
SAFRAN YEHUDA E.	"The valves of sensation, Notes on the Recent Sculpture of Anish Kapoor" , disponible [en línea] en < http://www.anishkapoor.com/ >
SORKIN, MICHAEL	"Serie Up de Gaetano Pesce" , comunicado de prensa de la exposición que presenta en el local londinense de la firma B&B un avance de las piezas de la subasta "Pop Art 1954-1974" de Christie's, junio 2004 [en línea], disponible en: < www.bebitalia.it >
TRIONE, VINCENZO	"Kapoor in mostra al Madre" , Il Mattino, Nápoles, 3 de noviembre de 2005, disponible [en línea] en < http://www.architetiroma.it/ >
TUSA, JOHN	entrevista a Anish Kapoor, BBC, Londres, 6 de julio de 2003, disponible [en línea] en < http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/kapoor_transcript.shtml >
VALLE, PIETRO	"Paesaggio non indifferente" , 2003, disponible [en línea] en < http://architettura.supereva.com/ >
WESCOT, JAMES	"Misconceptual art: The World of Madelon Vriesendorp" , artreview.com, 23 de enero de 2008 disponible [en línea] en < http://www.artreview.com/ >
WARD, OSSIAN	"Anish Kapoor and Richard Serra: interview" , 13 de octubre de 2008, disponible [en línea] en < http://www.timeout.com/ >
ZUCKERMAN JACOBSON, HEIDI; WATTIS, PHYLLIS	Ernesto Neto/MATRIX 190, A Maximum Minimum Time Space Between Us and the Parsimonious Universe , Catálogo de la exposición homónima, University of California, Berkeley Art Museum, 2001, disponible [en línea] en < http://www.bampfa.berkeley.edu/exhibition/190 >

FILMES:

EAMES, CHARLES & RAY	Powers of ten, a rough sketch for a proposed filme dealing with the powers of ten and the relative size of the universe , 1968. (DVD)
EAMES, CHARLES & RAY	Powers of ten, a Filme Dealing with the Relative Size of Things in the Universe and the Effect of Adding Another Zero , 1977, 8:47 min., color (DVD)
SYDNEY POLLACK,	Sketches of Frank O Gehry , Documental, Color, 82', 2005 (TV) < http://www.golem.es/apuntesdefrankgehry/descargas.php > (4clips de la pelicula)
ARNOLD, JACK	El increíble Hombre menguante , EEUU, Universal Studios, 1957 (DVD)
MACIEL, FABIANO	Oscar Niemeyer, A vida é un sopro , Brasil, 2006 (DVD) < www.avidaeumsopro.com.br/ >

Aníbal Parodi Rebella

Es arquitecto, egresado y docente de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Uruguay y doctor en Teoría y Práctica de Proyecto de Arquitectura, ETSAM, UPM, España.

Desarrolla tareas de investigación y docencia desde el año 1987. En la actualidad ocupa los siguientes cargos:
profesor agregado del Instituto de Diseño;
profesor agregado de la Cátedra de Medios y Técnicas de Expresión; profesor adjunto del Taller Scheps de Anteproyecto y Proyecto; director académico del Diploma de Especialización en Proyecto de Mobiliario.

Contacto: aparodi@farq.edu.uy



ISBN: 978-9974-0-0928-8



ISBN: 978-9974-0-0929-5

