

# 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 01**

MANIPULACIÓN DE LA ESCALA



bibliotecaplural

## Universidad de la República

Dr. Rodrigo Arocena  
Rector

## Facultad de Arquitectura

Dr. Arq. Gustavo Scheps  
Decano

## Consejo de Facultad de Arquitectura

Orden docentes:

Marcelo Paysé  
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.

© Anibal 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 sociay 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 SOTTASS 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.*

# PRESENTACIÓN

Consideraciones iniciales

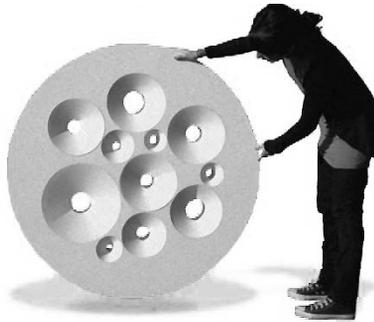


## PORTADILLA

Cientos de estudiantes de la generación 2010 de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Uruguay, junto a Heidi Weber, construyendo un gigantesco modulator de 50 metros de altura en el parque de esculturas de la Fundación Atchugarry, cerca de Punta del Este.

Este evento formó parte de las actividades de la semana de clausura de la exposición: *Le Corbusier, el artista*, abierta desde el 2 de enero hasta el 25 de marzo de 2010 y que permitió apreciar las grandes obras de la Colección Heidi Weber de Zurich, integrada por pinturas, grabados, dibujos, tapices, esculturas y piezas de mobiliario. Foto Andrea Sellanes, Servicio de Medios Audiovisuales de la Facultad de Arquitectura, UdelaR, marzo de 2010.

## CONSIDERACIONES INICIALES



Luis Mansilla, Emilio Tuñón Álvarez:  
Centro Internacional de Convenciones de la Ciudad de  
Madrid (CICCM). Interpretación objetual realizada por  
los propios autores en una de las láminas presentadas  
al concurso de arquitectura en el año 2007.

La actividad de proyecto implica transitar un camino ciertamente no lineal, iterativo, que involucra un gran número de variables y que se nutre de estímulos provenientes de los más diversos ámbitos y disciplinas para formular sus hipótesis. La capacidad para diseñar depende de la sensibilidad y la cultura del proyectista, de su aptitud para generar para el mismo problema distintas alternativas de solución, de su habilidad para reconocer nuevas relaciones, de su ponderación para reestructurar las existentes, de su apertura y flexibilidad para encontrar fuente de sugerencia tanto en lo previsible como en lo casual y fortuito.

Con toda su complejidad, y sobre todo gracias a ella, la experiencia de proyecto es, al igual que cualquier actividad creativa, intensa y disfrutable. Disfrutamos tanto de la sorpresa como de la previsión. Aunque el impulso misterioso y oculto de la intuición se nos hace imprescindible, es también ineludible la necesidad de desentrañar y comprender los mecanismos y recursos que orientan las decisiones proyectuales.

Dentro de la trama de variables de diseño que la experiencia reconoce, existen algunas que parecen gozar de cierto consenso: la relación con el contexto en el sentido más amplio; la interpretación funcional o de uso; la lógica morfológica; la expresión tecnológica y material; la orientación, dimensiones, proporción y escala del objeto de diseño. Sin embargo, el oficio de nuestra profesión en su ejercicio cotidiano hace que habitualmente no siempre reparemos de manera consciente en el modo en que dichas variables intervienen en el proceso de proyecto.



La fantasía de la manipulación de la escala.  
Fotografía realizada por Nina Leen para la revista *Life* en 1951

Con frecuencia es la circunstancia del ejercicio de la actividad docente y la reflexión didáctica sobre la comunicación y transmisión más adecuada de la complejidad inherente a los procesos de creación, el detonante principal de la mayor parte de las interrogantes al respecto. La enseñanza y el aprendizaje presuponen el cuidado del delicado y necesario equilibrio entre disciplina y juego creativo. Y las didácticas aplicadas en la enseñanza, del diseño en general y la arquitectura en particular, no son la excepción.

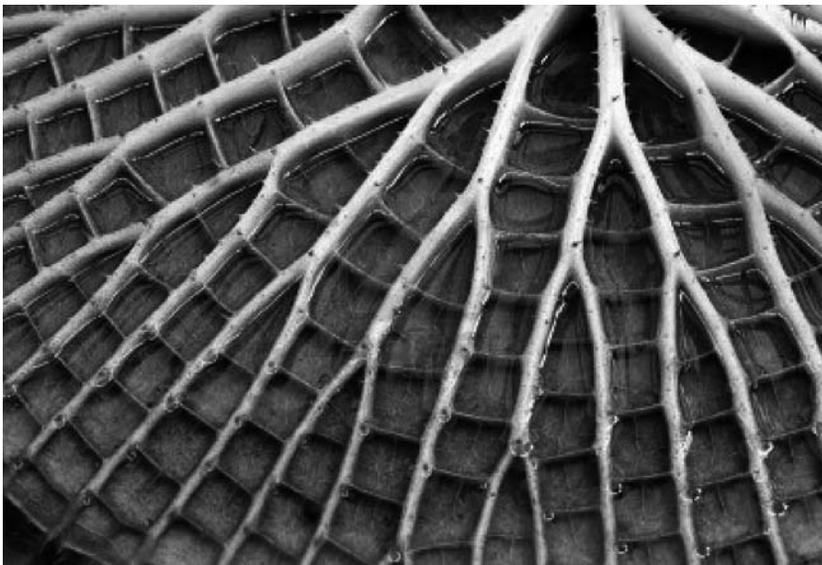
Dentro de este contexto, en muchas oportunidades resulta de gran utilidad provocar intencionadamente una situación circunstancial y provisoria de extrañamiento en el objeto de nuestro diseño. De ese modo la mirada se renueva a partir de una reestructuración de las condiciones de observación del mismo. El objeto puede así cambiar momentáneamente de entorno físico, reorientarse, modificar su identidad material, deformarse, mutar su identidad espacial, cambiar su peso, albergar funciones alternativas, alterar su escala...

Precisamente la manipulación de la escala opera muchas veces como un eficiente recurso para cuestionar el conjunto de variables y atributos propios del proyecto de arquitectura. Modificar sensiblemente la escala con la cual es percibida una entidad volumétrica-espacial, equivale a cambiar por completo la relación con su entorno y el rol que en él desempeña y en una u otra medida su significado. La consistencia original se pone así en tela de juicio y a través de su reafirmación o cuestionamiento permitimos que las ideas involucradas evolucionen y se desarrollen. En este contexto, la alteración de la escala funciona como mecanismo de creación e hipótesis operativa de evolución del proceso de diseño.

Gottfried Semper observa ya en un documento de 1854, como "gran parte de las formas usadas en la Arquitectura toman su origen de obras de arte industrial" y cómo "estas ofrecen, muy a menudo, la clave y el fundamento para comprender formas y principios arquitectónicos". Por otra parte, Renato De Fusco refiere en su *Storia del Arredamento* como el mobiliario puede dividirse en dos grandes grupos: los que albergan y soportan el cuerpo y que revelan una inspiración formal por lo regular zoo-antropomórfica, y los que sirven de contenedores y soporte de objetos, y que generalmente encuentran resonancia y fuente de inspiración en la arquitectura. La lectura formal y espacial de piezas de mobiliario, objetos de diseño o uso cotidiano y de la propia naturaleza nos ofrece una cantera inagotable de sugerencias de diseño arquitectónico y la arquitectura hace lo propio con el diseño de muchos objetos. Esta es una historia de ida y vuelta, fluye en ambos sentidos: micro-arquitecturas reveladas en objetos de equipamiento o diseño y macro-objetos devenidos arquitectura.

Existen testimonios elocuentes de esta actitud proyectual, abierta a encontrar fuente de inspiración y sugerencia en cualquier manifestación formal, funcional, espacial, con independencia de sus dimensiones reales.

Todas las disciplinas artísticas han recurrido con cierta frecuencia a la modificación abrupta de la escala como detonante de sus procesos creativos: *Los viajes de Gulliver* de Johnathan Swift; el conjunto de la obra plástica de Ignacio Iturría; las naturalezas muertas de Natalie Du Pasquier; las esculturas de Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen y sus experiencias junto a Frank O. Gehry; las intervenciones urbanas y paisajistas de Christo y Jeanne Claude; la manipulación dimensional



RON MUECK: En la cama, 2005.  
Mixed media.

Victoria Cruziana: Cara inferior de una de las enormes hojas circulares flotantes de la especie acuática.

barroca y manierista; el Pop Art y las expresiones publicitarias de objetos agigantados en la costa de California; el movimiento de escultura minimalista en EEUU y sus interferencias naturales con la arquitectura; las esculturas hiperrealistas de Ron Mueck; la obra fotográfica de Kart Blossfelt; filmes como *El increíble hombre Menguante* de Jack Arnold o secuencias memorables cómo el sueño erótico de *Hable con ella* de Pedro Almodóvar.

La fantasía de viajar atravesando escalas, volviéndonos pequeños o inmensamente grandes conlleva un poder relativo y cambiante. Precisamente *Powers of Ten* se titula un conocido filme de los Eames en el cual se explora la percepción de saltos de escala exponenciales con base diez, hacia dentro y fuera de nuestra realidad cotidiana, desde la realidad intergaláctica a la interatómica, desde la astronomía a la microbiología. Juego y fantasía son, sin duda alguna, conceptos claves que subyacen en la alteración de escalas, y están estrechamente ligados con el alimento y pervivencia de la libertad de la infancia en nuestro universo adulto.

Dentro del ámbito de la arquitectura y el diseño encontramos: los biomorfismos explícitos de Santiago Calatrava, que pueblan de enormes seres puntos distantes de nuestro planeta; la aproximación proyectual tan tipológica como surrealista de Aldo Rossi aplicada de igual modo a objetos, edificios y espacios urbanos; la expresión límite entre arquitectura y escultura de Frank O. Gehry; la fascinación por la manipulación de la escala de los Eames, que transforma en un continuo dimensional la experiencia del proyecto; los criterios de composición que, con independencia de la escala, brindan coherencia a las obras de maestros como Alvar Aalto, Rudolph M. Schindler, Josef Hoffmann, Pierre Chareau, Zaha Hadid, e incluso Le Corbusier; terrenos de natural superposición como el diseño de microespacios, a medio camino entre la arquitectura y el diseño industrial; experiencias icónicas anecdóticas y puntuales como el *Chicago Tribune* de Loos, el pabellón de Francois Barbier para Monsieur Monville de 1785 o el modelo seccionado a escala natural de San Carlino alle Quattro Fontane que Mario Botta posa sobre la superficie del lago de Lugano; la producción voluntariamente ambigua de Ettore Sottsass, que navega entre la arquitectura y el diseño; los proyectos arquitectónicos de Verner Panton devenidos piezas de equipamiento y objetos de diseño; el ropaje arquitectónico de las piezas de Piero Fornasetti; la fractalidad obsesiva del diseño dentro del diseño en Carlo Scarpa; la arquitectura del mueble y la ciudad como mantel.

Más allá de la idea de *Gesamtkunstwerk*, existen conceptos que entretienen la consistencia del diseño en las escalas más diversas. Le Corbusier, los *casiers standard* y la vivienda estándar; el hombre ideal del modulator en el interior de las unidades de vivienda de la Unité d'habitation y la histórica toma fotográfica de la mano de ese hombre introduciendo la célula doméstica en la grilla espacial de la maqueta experimental de estudio; la relación por momentos fractal entre el Pabellón del *L'Esprit Nouveau* y los Inmuebles-Villa; la imbricación absoluta, disciplinar y escalar, de los temas plásticos y arquitectónicos del maestro, naturalezas tan muertas como vivas las arquitecturas que animan.

La articulación espacial y volumétrica con la cual nos recibe el porche de la casa que Schindler construye para los Oliver en Los Ángeles y, en su estar, su eco visual materializado en la magnífica arquitectura del equipamiento fijo, sofá-escritorio-estantería-mesa, atado al fuego y la ventana.



FRANK O. GEHRY: Experience Music Project, Seattle, 2000.  
Como en una gigantesca maqueta de trenes, las cortinas metálicas congeladas abren paso a la vía del tren elevado.  
Foto Stephen Rees

Múltiples resonancias. Circuitos de doble mano que alimentan los recursos de composición que nacen de sus respectivas ámbitos escalares.

La manipulación de la escala revela aspectos claves y particularmente intensos de la composición. Guía la interpretación de significados: racionales, intuitivos e incluso inconscientes. Vincula y pone en valor la expresión de lo figurativo y lo abstracto; la relación dialéctica entre interior y exterior, el valor objetual y espacial indisoluble de la arquitectura. Cuestiona la composición, la pone a prueba. Su modificación súbita hiere de muerte a la idea o abre caminos que le confieren nueva fuerza, valor y contundencia.



## HIPÓTESIS



Bruno Munari: *Costellazioni Zodiacali*  
*Capricornio*, de la serie de medallas realizadas  
para Ricci, Brescia, 1975.

Discos metálicos con perforaciones de tres  
diámetros diferentes que configuran las  
constelaciones del zodiaco. La cara anterior es  
opaca para evitar los reflejos, en la posterior se  
ubica un pequeño aro para pasar la cadenita y  
para indicar el revés de la constelación. Objetos  
preciosos en los cuales el brillante es un agujero.

### HIPÓTESIS BÁSICA

La manipulación consciente de la escala en general, y su modificación abrupta y súbita en particular, opera como un mecanismo de composición de fuerte sugerencia capaz de detonar o impulsar de modo decisivo el proceso de ideación y proyecto, referido a la arquitectura y al diseño.

### HIPÓTESIS DERIVADAS

Si bien es posible identificar afinidades conceptuales entre la manipulación de la escala y determinadas corrientes de pensamiento, es igualmente cierto que como recurso compositivo y proyectual, su manifestación puede ser verificada a lo largo de la historia, en las más diversas culturas y lugares.

La manipulación de la escala posee una raíz intensamente lúdica y removedora, que se relaciona con aspectos esenciales de los procesos de ideación, razón por la cual entra en consonancia natural con estos.

El acto de alterar la escala de una realidad está relacionado con emociones y fantasías primarias del ser humano y este hecho lo transforma en un recurso de manipulación creativa aplicable a múltiples disciplinas.

Cuando se altera la escala con la cual un objeto es percibido, se ponen en tela de juicio todas sus relaciones con el observador y con su entorno en el sentido más amplio. Su manipulación consciente renueva la mirada que sobre él proyectamos, modificando su valoración formal y espacial, su expresión, su rol y su significado.

Es además, un instrumento de proyecto altamente sugerente —y por lo tanto didáctico—, capaz de estimular la multiplicación y visibilidad de redes de relaciones analógicas, combustible esencial de los procesos proyectuales, y en particular del pensamiento arquitectónico.

## OBJETO Y OBJETIVOS



El viaje a través de las escalas del universo.  
Fotogramas del corto *Potencias de Diez* de Charles y Ray Eames  
e instantánea de Kasuyo Sejima tomada por Annie Leibovitz  
para la revista Vogue. Composición: Aníbal Parodi Rebella

### PRECISIONES CON RELACIÓN AL OBJETO DE ESTUDIO

El área temática general de la investigación es el proceso de ideación del proyecto de arquitectura, entendiendo sus límites con la laxitud necesaria para permitir que este sea permeado por las experiencias de otras disciplinas, amplificado por miradas cercanas o lejanas que desde sus identidades particulares y específicas, sean capaces de estimular su dinámica de ideación y forma de pensamiento.

Sobre esta definición inicial, la parcela de estudio se focaliza sobre la manipulación consciente de uno de los atributos fundamentales de la forma y el espacio: la escala, y en particular sobre las consecuencias de provocar saltos en la escala con la cual el objeto de nuestro proyecto es percibido. En este sentido nuestra principal hipótesis de trabajo afirma que la manipulación escalar funciona habitualmente como un eficaz detonante o catalizador del proceso de diseño.

La reflexión no se vincula de antemano con ninguna corriente de pensamiento, ni con un momento histórico específico. Por el contrario, se propone como transversal a la evolución ideológica y temporal del proyecto de arquitectura, como un fenómeno inherente al proceso de creación.

### OBJETIVOS

Nuestro trabajo tendrá por objetivo entonces reflexionar acerca de la incidencia de la manipulación escalar dentro del proceso de proyecto. Para ello será importante rastrear las raíces del recurso

instintivo-lúdico del cambio de escala como parte de la psicología humana que atravesando disciplinas está presente en todas nuestras actividades creativas.

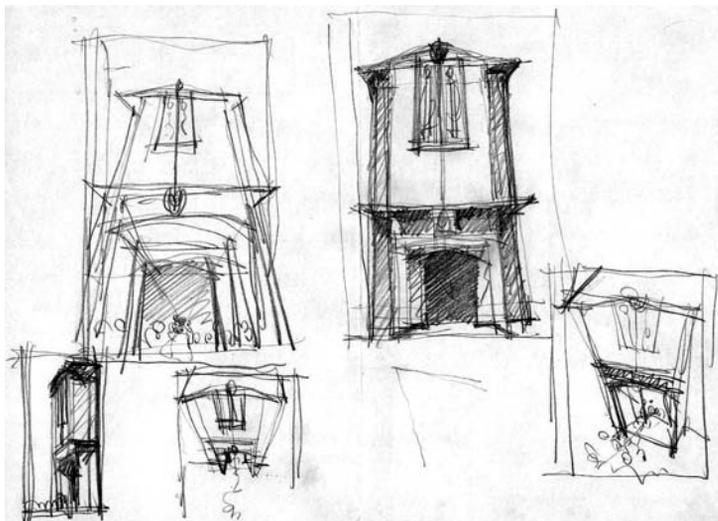
Reconociendo la diversidad y dispersión de la gran cantidad de información y testimonios constatables en una primera aproximación al tema, será objetivo primordial su sistematización, de modo de identificar las distintas actitudes posibles con relación a la manipulación de la escala y a su valencia como recurso de composición. Esto nos permitirá estructurar situaciones paradigmáticas de proyecto en la actividad profesional de arquitectos y diseñadores, en las cuales el tema propuesto tiene una incidencia protagónica.

Si bien una de las intenciones del trabajo es documentar, procesar y organizar testimonios explícitos, textuales y visuales, con relación al tema a lo largo de la historia, no lo será la elaboración de un catálogo exhaustivo de casos, sino una adecuada ejemplificación y explicitación de las diferentes actitudes proyectuales y variables de proyecto vinculadas a este fenómeno.

Es también objetivo del presente trabajo hacer emerger, a partir del estudio de la alteración de un atributo clave para el proyecto, algunas de las redes invisibles que intervienen en el proceso de diseño y evidenciar las lógicas que participan en su evolución y desarrollo.

Como cualquier otra reflexión en torno a procesos proyectuales, las conclusiones no deberían ser absolutas sino orientativas. Es de esperar además, que la propia forma en la cual la investigación se desarrolla y estructura permita reflejar las lógicas de pensamiento que se encuentran a estudio.

## DETONANTE



Boceto de la serie de dibujos *Capricci*, realizada en 1998 por el autor. Ensayo de interpretación de un aparador vertical diseñado por Charles Mackintosh como arquitectura religiosa. Lápiz grafito sobre papel.

Las hipótesis que fundan este trabajo nacen mucho tiempo antes que mi participación en este programa de doctorado fuera siquiera una posibilidad. Surgen como una curiosidad personal alimentada a lo largo del tiempo con inquietud analítica y proyectual hasta transformarse en una investigación que por más que elija como pretexto la manipulación de escalas, intenta bucear en los procesos de proyecto, visibilizando redes de relaciones no siempre evidentes, aunque siempre productivas y disfrutables.

El germen y detonante del trabajo puede rastrearse en una serie de dibujos que realizamos más de una década atrás, y en la cual algunas conocidas piezas de mobiliario eran interpretadas espacial, formal y semánticamente como presencias arquitectónicas. La visión espacial interior que un mueble podía brindar se fundaba en un cambio abrupto de sus dimensiones —o de la nuestra como observadores—, en una alteración de su escala.

La manipulación de este atributo, protagonista de esta serie de imágenes, alimentó nuestra intuición inicial e inculcó nuestro interés por la interpretación escalar, primero en la arquitectura, el diseño y el arte, y luego en disciplinas más distantes y ajenas.

La serie completa de dibujos y un análisis particular de estas piezas, germinales de la esencia de esta tesis, se presenta en el apartado *Capricci*, que integra el Capítulo Anexos: Testimonios complementarios.



## ALGUNAS APRECIACIONES METODOLÓGICAS



Jim Denevan: dibujo efímero realizado en la arena de una playa cercana a Santa Cruz, California, 2000.  
Foto Jim Denevan. <[www.jimdenevan.com/](http://www.jimdenevan.com/)>

### ESCALAS

La utilización del término escala se verificó a lo largo nuestro estudio con un carácter cambiante, ambiguo e incluso contradictorio. En su uso cotidiano, tanto técnico como coloquial, el vocablo escala aparece utilizado bajo distintas acepciones, aun dentro de un mismo texto, párrafo o parlamento. Suele utilizarse como sinónimo de tamaño o envergadura. Pero también se suele asumir implícitamente que el fiel de referencia dimensional es el ser humano, y que por lo tanto un cambio de escala es siempre un cambio de escala en relación con el usuario u observador. O con el entorno urbano en el cual la realidad espacial o el objeto arquitectónico es implantada. Se suele confiar casi siempre en que los gestos, ademanes, ilustraciones o documentos que acompañen el discurso precisen lo que las palabras expresan de modo ambiguo, proporcionando un contexto de referencia para que la afirmación reconozca su 'escala' propia.

Esta amplitud de acepciones de uso configura uno de sus riesgos más importantes pero también uno de sus mayores atractivos. Cuando nos referimos a alterar la escala, coexistirán siempre muchas dimensiones de referencia posibles, muchas relaciones dimensionales pasibles de ser modificadas y, en consecuencia, se activarán también múltiples y diversos tipos de escalas.

Para nuestro trabajo la escala es en esencia un atributo basado en la relatividad dimensional que, como artificio analítico, es capaz de hacer emerger determinadas visiones de la realidad, condicionando el modo en el cual el proyecto evoluciona y se desarrolla. Pero, como apuntábamos anteriormente, la escala no es una, y por lo tanto las interpretaciones de la realidad que desencadena son también múltiples, simultáneas e imbricadas.

Fue necesario entonces, previa y previsiblemente, realizar aproximaciones a un concepto o serie de conceptos de escala operativos para el desarrollo de nuestra tesis. En este sentido, el entretejido cuidadoso del conjunto de referencias seleccionadas inicialmente, configuró una colcha de retazos en la cual sus posibles interpretaciones pudieron ser apreciadas y relacionadas con suficiente claridad.

### **ABORDAJE DOCUMENTAL**

Desde el ensayo inicial de los Capricci que realizamos hace más de una década, la apreciación de la escala con la cual los elementos de nuestro entorno son o pueden ser percibidos, se volvió un hábito tan voluntario como difícil de eludir. El interés por la interpretación y manipulación escalar se hizo desde entonces consciente, aflorando tanto en nuestra actividad profesional como docente. Se desencadenó entonces un proceso de exploración espontáneo y lúdico, que sobrevivió en el tiempo y desembocó en la presentación del tema de esta tesis.

A partir de ese momento, el desafío se profundizó y fue necesario rastrear de forma organizada y sistemática, todos los antecedentes posibles de la temática planteada: la manipulación de la escala como detonante del proceso de diseño. La escala, su manipulación, y el rol de esta dentro de la lógica de desarrollo y evolución del proyecto, se transformaron en los conceptos claves que por separado o de forma integrada guiaron la búsqueda.

Rápidamente fue posible constatar que no abundaban los trabajos que reflexionaran central y explícitamente acerca de la manipulación de la escala, y menos aun los orientados de forma específica hacia la arquitectura. Por un lado existían algunos ensayos que rozaban lateralmente la temática, aunque la mayor parte de ellos estaban referidos a disciplinas artísticas. Por otro, múltiples menciones, referencias parciales, pequeños apuntes y breves párrafos fueron recopilados como resultado tanto de la búsqueda metódica y persistente como de los hallazgos fortuitos.

Desde esta perspectiva, la cantera de materia prima se demostró inagotable. Una vez abierto el flujo, las referencias, si bien siguieron conservando su carácter predominantemente parcial y puntual, no dejaron de crecer en número y diversidad a lo largo de toda la investigación.

La estimulación —entre intuitiva y racional— de incipientes redes de relaciones entre los distintos testimonios encontrados, establecidas en contextos de gran amplitud, resultó en definitiva el método más fructífero para consolidar la estructura inicial de nuestra base documental.

Para ello se establecieron algunas vías complementarias de estructuración de la información ecabada, a partir de dos tipos de vínculos:

- 1- Relaciones entre las ideas y conceptos desarrolladas en documentos escritos y testimonios orales.
- 2- Relaciones emanadas del análisis de la “acústica visual” establecida entre el banco de imágenes de proyectos seleccionados.

En algunas etapas estos caminos discurrieron por separado y en paralelo, y en otros convergieron hacia la configuración de conclusiones en común.

## **PALABRAS E IMÁGENES**

Mencionábamos al principio como, desde su multidimensionalidad y origen disciplinar diverso, un importante número de referencias acerca de la manipulación de la escala en procesos creativos, de diseño y proyecto fueron acumulándose regular y permanentemente a lo largo y ancho del desarrollo de la investigación, desde su inicio hasta su conclusión.

Cuando hablamos de referencias aludimos no solamente a textos y citas bibliográficas sino también, y tal vez de modo determinante, a una ingente cantidad de documentos gráficos y visuales. Estos fueron probablemente el grupo de testimonios que con mayor fidelidad han guiado la articulación de la espina troncal que estructura nuestro trabajo. Habitualmente, el testimonio escrito suele aportar mayor certeza. Sin embargo el documento visual apareció, en la circunstancia concreta del tema a estudio, como el que de modo más natural y elocuente fue capaz de colaborar en la verificación de nuestras hipótesis.

Debido a ello, desde la elaboración de nuestros primeros diagramas conceptuales generales, la red de vínculos entre los distintos conceptos fundamentales que se iban asentando, estuvo siempre referida y determinada por un sinnúmero de imágenes. Estas demostraron un grado de sugerencia y precisión conceptual capaz no solo de complementar, sino también de suplir en oportunidades las escasas referencias textuales explícitas. La resonancia visual tejió un entramado de vínculos con vida propia, que alertó acerca de matices y asociaciones no advertidas previamente por otros medios.

Al mismo tiempo que un gran esquema guiado por dos hemisferios: Brobdignag, lo cotidiano gigante y Liliput, lo cotidiano diminuto, se debatía entre saltos de escala recurrentes, entre macro-objetos y micro-arquitecturas, entre figuraciones y abstracciones, y establecía paralelismos entre el mundo del arte, el diseño y la arquitectura, la información visual fue organizándose en paralelo, según familias capaces de reflejar diferentes actitudes posibles de incorporación de la alteración escalar en los procesos de ideación.

Todo testimonio que pudiera hilarse desde el punto de vista proyectual con otro permaneció activado dentro del territorio de referencia. Los ecos y resonancias crecieron tanto desde las palabras como desde las imágenes. Del mismo modo que era esperable que un índice tentativo escrito reflejara la estructura de análisis a desarrollar, uno exclusivamente iconográfico sirvió de modo igualmente eficaz a este fin.

En este contexto, se fue consolidando la convicción de que la correcta comunicación de nuestra reflexión se encontraría tan indisolublemente ligada al hilado del texto, como al correlato de las imágenes. La función de estas últimas no sería entonces exclusivamente la de acompañar el texto. En muchos de los tramos del trabajo, se consolidó incluso el rol de las imágenes como conductoras de la narración y el del texto como discurso complementario.

En nuestra opinión esto se debió tanto a situaciones circunstanciales, de acceso e interpretación de la información a disposición, como a situaciones especulares naturales entre el objeto de estudio (el proceso de proyecto con relación a un atributo en particular) y las dinámicas de pensamiento a las cuales este se encuentra asociado.



De Brobdnag a Liliput, lo cotidiano gigante o diminuto.  
Diagrama provisorio de hipervínculos de la documentación testimonial recopilada en relación con la manipulación de la escala en el proceso de diseño.  
Foto Aníbal Parodi Rebella

## **PROYECTO**

¿No resulta acaso natural aplicar las propias lógicas y mecanismos de proyecto a su análisis como proceso de ideación?

En nuestro caso, instrumentos como la analogía visual, habituales en el desarrollo de los procesos de proyecto de la arquitectura y el diseño, fueron de gran utilidad para establecer relaciones firmes entre los testimonios documentales recopilados. Aspectos propios de la lógica científica pura y dura se combinaron con mecanismos de caja negra y abducción para arrojar luz sobre la estructura más adecuada para desarrollar primero y presentar después el tema de la manipulación de la escala en la actividad de proyecto. La definición de una metodología de análisis racional y compartible incorporó el aporte de la intuición, las afinidades personales, las referencias tenues e incluso inesperadas, del mismo modo que sucede en el devenir habitual del proceso de proyecto.

## **MANIPULACIÓN DE LA ESCALA [ME]**

Como en el proyecto, a medida que profundizábamos tanto en conceptos generales y abstractos como en realidades concretas y específicas, las piezas, orientadas por lógicas propias del proceso de proyecto en las cuales lo visual operaba con un protagonismo tan espontáneo como esperable, fueron dibujando entre sí vínculos que, con el tiempo, se hicieron más fuertes y se triangularon en torno a ideas cuya presencia se hizo cada vez más frecuente y regular.

La recurrencia conceptual generó zonas de “alto tránsito” que aparecieron como la guía más confiable para una primera identificación de los principales conceptos fundamentales involucrados.

La restricción inicial que privilegiaba la relación entre la dimensión arquitectónica y la del diseño de piezas de mobiliario y objetos dio paso a marcos de referencia más amplios y laxos que surgieron del propio devenir de la investigación.

De este modo germinó la estructura del primer módulo, “Manipulación de la escala, Conceptos fundamentales”, que propone navegar entre: las distintas acepciones y los diferentes tipos de relatividad asociados al concepto de escala; el deslizamiento entre escalas, la definición de rangos dimensionales-escalares y la trans-escalaridad; la escala de observación como detonante de la interpretación escalar, las fugas abismales, y el túnel de escalas que discurre entre el universo y la realidad nanoscópica; la imbricación entre forma, escala y significado, el papel de la analogía y la metáfora, el rol de la abstracción y la figuración, y la relación con la construcción de tipos y arquetipos; los espacios de libertad abiertos por la fantasía, los sueños y las obsesiones; la escala de nuestro pensamiento como arquitectos, la representación y el trabajo con modelos; la metamorfosis de arquitecturas en objetos y de objetos en arquitecturas, y los atributos de la objetualidad y la tectonicidad; la arquitectura del mueble y la de los objetos.



[A] Ignacio Iturria: Ángel de la guarda, 2009  
Óleo sobre tela, 120 x 100cm.

## ITINERARIO ENCONTRADO

### La obra de Ignacio Iturria<sup>1</sup> como espejo de un itinerario temático sobre la manipulación de la escala en el proyecto

Dentro del grupo de referencias recogidas e identificadas con la temática de la alteración de escalas, y como parte de la vertiente documental anclada en afinidades proyectuales personales, desde el ámbito artístico empezó a confirmarse la recurrencia abierta y sostenida de la manipulación escalar en la obra intimista, existencial y lúdica de Ignacio Iturria. El hecho de ser coterráneo favorecía nuestra

---

<sup>1</sup> Ignacio Iturria es un pintor uruguayo contemporáneo nacido en Montevideo, Uruguay, en 1949. Su origen paterno se remonta al País Vasco español. Estudió ilustración publicitaria y diseño gráfico en la Universidad del Trabajo, antes de dedicarse de lleno a la pintura y las Bellas Artes en los talleres de Nelson Ramos, W. Marchand, J. Verdié y Ribeiro en Montevideo. Vivió en Cadaqués, ciudad de la costa mediterránea, cerca de Barcelona, durante la década de los ochenta, donde trabajó con Ramón Aguilar Moré y estuvo en contacto con la escuela catalana de pintura. Iturria ha exhibido su trabajo a lo largo y ancho de América Central y del Sur, así como en Estados Unidos y Canadá; en Europa y en Japón. Su obra recrea con humor e ironía escenas y situaciones personificadas por diminutos hombrecitos y mujercitas que habitan los rincones de la memoria de nuestros espacios domésticos y cotidianos. Universos en miniatura que se despliegan entre los objetos de afecto de las casas de la niñez, reconstruyendo a partir de pequeños fragmentos, identidades e intimidades.

empatía con los motivos y situaciones presentes en sus cuadros y objetos, permitiendo una identificación y una aprehensión espontánea de sus recursos creativos. La materia prima con la que Iturria trabaja es el universo confinado del espacio doméstico de su infancia. En él revive la experiencia propia de la escala del niño en el gran caserón de techos altos y amplios ambientes, poblado de muebles robustos que en su mente se transformaban en edificios y montañas, en paisajes naturales o urbanos, en cuyos pliegues y compartimientos imaginaba una vida paralela en la que diminutos hombres, mujeres y animales interactuaban con los objetos de su afecto.

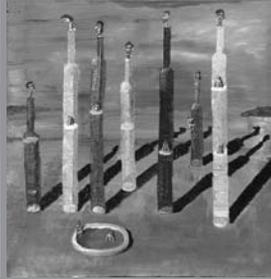
Sus cuadros narran historias en las que estos pequeños individuos exploran la inmensidad doméstica bajando por el torrente de la canilla, nadando en la pileta-estaque, sobrevolando la bañera-lago, escalando el sillón-cordillera o elefante, habitando el aparador-amparador-edificio, descubriendo el recinto de la lata de galletitas o jugando en la plaza-tablero.

Ignacio Iturria nos arrastra así desde la dimensión del adulto a la dimensión del niño, y al hacerlo opera una primera manipulación escalar en el observador, para abrir entonces ante sus ojos un nuevo universo encapsulado como muñeca rusa en los dos anteriores. Construye una fuga abismal que fuerza nuestra escala de observación (y de pensamiento) y la posa sobre realidades que por cotidianas creemos conocidas. Iturria aprovecha el espíritu lúdico, tan íntimamente ligado a los procesos interpretativos y de creación, para desafiar umbrales y deslizarse de una escala a otra. Utiliza una y otra vez el recurso de la analogía (en su caso vinculado siempre a la fantasía del juego), el cual regula desde un manejo cuidadoso de la abstracción y figuración del universo formal que describe. Recurre a los arquetipos formales que desde la infancia empezamos a consolidar. Revela ante nuestros ojos la arquitectura del mueble y de los objetos. Habita el espacio en todas sus escalas, incluso simultáneamente. Manipula la escala y con ella la forma y su significado. Trabaja explícitamente la relación entre las partes y el todo, iterando entre el universo y el rincón.

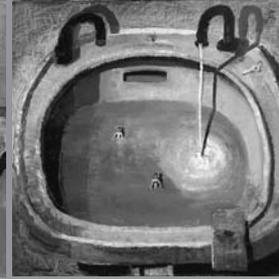
El análisis de la obra plástica de Ignacio Iturria se transformó, gradualmente, en una pasada de revista al índice completo de los items que terminarían por estructurar el módulo inicial: Manipulación de la escala, conceptos fundamentales. Sus obsesiones personales encontraron su reflejo natural en la reflexión central, y se presentaron con la capacidad de espejarnos y de espejar un amplio conjunto de testimonios, configurando un verdadero "itinerario encontrado" de la manipulación escalar.



[B]



[C]



[D]



[E]

Ignacio Iturria:

[B] Sin título (*Autorretrato en botella*), 1989. Óleo sobre lienzo 100 x 100 cm.

[C] Sin título, 2007. Óleo sobre lienzo 100 x 100 cm.

[D] *Ahí es donde estaba la llave*, 2005. Óleo sobre lienzo 100 x 100 cm.

[E] *Pollock en la casita del mar*, 1998. Óleo sobre lienzo 162 x 133 cm.

Es por ese motivo que decidimos finalmente desarrollar una línea reflexiva paralela basada en su obra, la cual incorporamos como narración en etapas intercaladas a lo largo del primer módulo. Es así que aquí y allá aparecen páginas como estas, reconocibles por estar presentadas sobre un pleno gris de fondo, en las cuales se analizan los conceptos del capítulo correspondiente a la luz de la óptica creativa de Ignacio Iturria.

## **ESCALAS PERSONALES [EP]**

El tratamiento inevitablemente caleidoscópico del capítulo inicial necesitó entonces del contrapunto de todo otro grupo de referencias documentales que se habían ido agrupando en torno al pensamiento proyectual personal de algunos autores. Las redes relacionales se trasladaron a contextos de autovalidación metodológica y disciplinar. La referencia a creadores de indudable y reconocida trayectoria trasladó la reflexión a terrenos disciplinares avalados previamente por la sociedad académica.

El segundo módulo, Escalas personales, transita así por experiencias claves para nuestra tesis como el modelo a escala real del San Carlino de Borromini proyectado por Botta en homenaje a este; por la fascinación que Charles y Ray Eames profesaban por los cambios de escala; por una serie de episodios corbuserianos reveladores sobre la temática; por el proceso de creación de objetos y arquitecturas de Ettore Sottsass; por un grupo de ilusiones escalares provenientes del estudio Sanaa; por la personal metodología de diseño de Josef Hoffmann y Carlo Scarpa; por la experiencia seminal de las convocatorias Tea & Coffee Piazza y Towers realizadas por la dupla Alessi-Mendini; por las resonancias infinitas del diseño del florero Savoy de Alvar Aalto; por el surrealismo manifiesto, las naturalezas muertas y las maquetas de Frank Gehry; por la lúdica aproximación urbana de los fuorisca de Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen.

El nuevo acotado del universo nos devolvió a terrenos más conocidos y transitados, en los cuales poder apreciar con nuevos ojos una serie de proyectos con los cuales en muchos casos ya estábamos familiarizados, y comprobar hasta qué punto la manipulación de la escala había operado como un detonante clave para su concepción y desarrollo.

## **EA =[ME]+[EP]**

La estructura final bipartita: 1) conceptos fundamentales; 2) la manipulación de la escala en el proceso proyectual de algunos (re)conocidos autores, decidió privilegiar la aproximación simultánea y diversa a la manipulación escalar, proyectada desde la mirada de disciplinas cercanas y distantes a la arquitectónica. El hecho de aproximarnos y alejarnos de forma sistemática del núcleo disciplinar central, sumado a la alternancia de dinámicas de análisis que cada módulo propone, fue proyectado como recurso para favorecer una evaluación más precisa, ajustada y cabal de los mecanismos compositivos que conducen y gobiernan la manipulación de la escala.

Mientras los nueve capítulos del módulo inicial intentan desmenuzar y aislar los conceptos que intervienen en la alteración de escalas dentro de los procesos de proyecto de forma más genérica y abstracta, los once que estructuran el segundo módulo buscan visualizar este conjunto de ideas incorporadas a procesos integrales de proyecto con nombre y apellido. Se evidencian de este modo nuevas relaciones de autonomía y dependencia, matices en los roles que cada aspecto analizado cumple dentro de un proceso complejo como el del proyecto, e improntas personales que cada uno de los autores seleccionado imprime sobre el tema central de nuestra tesis.

El carácter implícita e inevitablemente lúdico de la manipulación escalar, presente en nuestras fantasías desde los orígenes, tiñó tanto los testimonios recogidos como el modo en el que estos aparecen documentados en el trabajo. El discurso textual se imbricó voluntariamente con un

relato visual que, más que confirmar o describir, entrelaza y desarrolla con su propio lenguaje y ante nuestros ojos las ideas y conceptos presentes en la redacción. Por convicción metodológica, el protagonismo de lo visual en el discurso y la lógica del pensamiento arquitectónico, intentaron verse reflejados en la comunicación de una reflexión que gira en torno, precisamente, al proceso de proyecto.

Por más que la tesis se reconoce a partir de las dos dinámicas principales de análisis representadas en sus módulos estructurales (algo así como teoría y práctica), no es menos cierto que la verdadera identidad de la reflexión desarrollada busca afirmarse en las relaciones múltiples y diversas establecidas entre los conceptos, las ideas y los testimonios diseminados a lo largo de la tesis y que dan lugar, por ejemplo, a la existencia del discurso paralelo y complementario del "Itinerario Iturria", al señalamiento de enlaces entre los distintos capítulos del trabajo y a la derivación —cuando así corresponde— hacia importantes núcleos documentales complementarios situados en el capítulo digital *Anexos* (consultable en línea y descargable en: <http://www.farq.edu.uy/sepep/tesis/escalas-alteradas-la-manipulacion-de-la-escala-como-detonante-del-proceso-de-diseno/>, o en: <http://oa.upm.es/6224/>).

## **MANIPULACIÓN DE LA ESCALA**



## MANIPULACIÓN DE LA ESCALA

Conceptos fundamentales



[ME-0]

## PORTADILLA

[ME-0] Gigantografía del retrato de Salvador Dalí realizado por el fotógrafo Philippe Halsman en 1954. La misma fue desplegada sobre las escalinatas del Museo de Arte de Filadelfia, con motivo de albergar una muestra del maestro catalán en el año 2005. Foto Ed Hille.

## ÍNDICE DEL CAPÍTULO

<b>1</b>	<b>LA FORMA EN QUE LAS COSAS ENCAJAN</b>	<b>45</b>
1.1	ESCALA	47
	Precisiones y confusiones	
1.2	LA FORMA EN QUE LAS COSAS ENCAJAN	51
	Relatividad y autonomía	
	Escala, Escalas	
	Escalas imbricadas	
1.3	TAMAÑO RELATIVO	61
	Certezas e incertidumbres	
	Límites	
<b>2</b>	<b>DESLIZAMIENTOSESCALARES</b>	<b>67</b>
2.1	RANGOS ESCALARES	69
	El universo	
	El homo-faber	
	Zona de interferencia	
2.2	DESLIZAMIENTOS ESCALARES	75
	Lógica telescópica	
	Si...	
	Salto de escala	
2.3	TRANS-ESCALARIDAD	81
	Siempre hay un pliegue en el pliegue	
<b>3</b>	<b>LA ESCALA DE OBSERVACIÓN CREA EL FENÓMENO</b>	<b>85</b>
3.1	ESCALA DE OBSERVACIÓN	87
	Artificio analítico	
3.2	MISE EN ABÎME	89
	Inclusión y crecimiento	
	Testimonios	
3.3	LA TESELA Y EL MOSAICO	107
	Acústica visual	
	Testimonios	
3.4	EL MUNDO EN EL MICROSCOPIO	119
	Túnel de escalas	
	Iconofilia satelital	
3.5	INFINITO PARTICULAR	125
	Maternidad	
	Horizontes elásticos	
	Testimonios	
<b>4</b>	<b>MANIPULACIONES IMBRICADAS</b>	<b>143</b>
4.1	ANALOGÍA Y METÁFORA	145
	Evocación creativa	
4.2	TIPOS Y ARQUETIPOS	151
	Taxonomías	
	Testimonios	
4.3	ABSTRACCIÓN - FIGURACIÓN	157
	Empatías	
	Testimonio	

4.4	FORMA, ESCALA, SIGNIFICADO Apariencia y escala Iconic Iso (morfismos) Magnitud y literalidad, evocación y anuncio	167
<b>5</b>	<b>ESPACIOS DE LIBERTAD, DOMINIOS DE LA SUBJETIVIDAD</b>	<b>181</b>
5.1	SUEÑOS Y OBSESIONES Espacios de libertad Surrealismo análogo	183
5.2	EL (INCREÍBLE) HOMBRE MENGUANTE Testimonios	197
<b>6</b>	<b>EL VIENTRE DEL ARQUITECTO</b>	<b>221</b>
6.1	ESCALAR Del rigor en la ciencia Zooms infinitos Escalando el proyecto Fetichismo Alegoría infantil	223
6.2	LA ESCALA DE NUESTRO PENSAMIENTO El vientre del arquitecto	235
<b>7</b>	<b>EDIFICIOS Y OBJETOS</b>	<b>245</b>
7.1	EDIFICIOS Y OBJETOS Entidades en diálogo Tectonicidad Objetualidad Intercambio de cualidades	247
7.2	DEL OBJETO A LA ARQUITECTURA Testimonios	253
7.3	DE LA ARQUITECTURA AL OBJETO Testimonios	265
<b>8</b>	<b>LA ARQUITECTURA DEL MUEBLE</b>	<b>275</b>
8.1	LA ARQUITECTURA DEL MUEBLE Vida en miniatura Testimonios	277
8.2	TODO UN ESPACIO (BAJO LA MESA) Bajo la mesa <i>Testimonios</i>	295
<b>9</b>	<b>LA CIUDAD COMO MANTEL</b>	<b>309</b>
9.1	TODO OTRO ESPACIO (SOBRE LA MESA) La geografía de la mesa Testimonios	315
9.2	LA ARQUITECTURA DE LOS OBJETOS Objetos Testimonios	335

**LA FORMA EN QUE LAS COSAS ENCAJAN**



## ESCALA



[ME-1]

Abelardo Morell: *Infancia - Playhouse*  
<<<http://www.abelardomorell.net/>>>

### PRECISIONES Y CONFUSIONES

En la vida y en el proyecto lidiamos diariamente con la utilización del término escala. El contexto, la situación específica, el tono de voz y la gesticulación corporal acompañan su uso, proporcionando pistas sobre la acepción adecuada a la circunstancia. Pero las acepciones son varias y están lo suficientemente próximas pero al mismo tiempo lo suficientemente distantes como para inducir tantas precisiones como confusiones.

Se llama escala a una “escalera de mano, hecha de madera, de cuerda o de ambas cosas”<sup>1</sup> La escala es, a la vez, una “sucesión ordenada de valores distintos de una misma cualidad”<sup>2</sup> que los organiza y referencia entre sí, construyendo una progresión continua que fluctúa entre valores extremos. Estos valores pueden referir a cualidades tan disímiles como el color, la dureza, la temperatura, el tamaño e incluso la magnitud de una pena o la jerarquía de un cargo.

La escala es, en tercer término, “una línea recta dividida en partes iguales que representan metros, kilómetros, leguas, etc., y sirve de medida para dibujar proporcionadamente en un mapa o plano las distancias y dimensiones de un terreno, edificio, máquina u otro objeto, y para averiguar sobre el plano las medidas reales de lo dibujado”<sup>3</sup>

1 Diccionario R.A.E., definición del término Escala, 1ª acepción.

2 *Ibid.*, 2ª acepción.

3 *Ibid.*, 3ª acepción.



[ME- 2a]



[ME- 2b]

[ME-2a] Le Corbusier, maqueta del Plan Voisin, "a new city to replace old", 1925.

[ME-2b] Abelardo Morell: *Mapa de Norteamérica*, 1996. <<http://www.abelardomorell.net/>>

En consecuencia, la escala será el “tamaño [de referencia] de un mapa, plano, diseño, etc., según la escala a que se ajusta”<sup>4</sup> y en relación con las dimensiones originales del objeto representado. Es el “tamaño o proporción en que se desarrolla un plan o idea”<sup>5</sup>

La escala, según el diccionario, es también la “graduación empleada en diversos instrumentos para medir una magnitud”<sup>6</sup>, por definición, física. En un termómetro, en un escalímetro, etcétera.

Para el tráfico aeronáutico y marítimo, la escala es el “lugar donde tocan las embarcaciones o las aeronaves entre su punto de origen y el de destino”<sup>7</sup>

Para una corporación —como por ejemplo la militar—, la escala puede ser sinónimo de “escalafón”<sup>8</sup> y representar “la lista de los individuos [que la integran], clasificados según su grado, antigüedad, méritos, etcétera”<sup>9</sup>

Para un músico, en cambio, la escala será la “sucesión diatónica o cromática de las notas musicales”<sup>10</sup>

Sean escalones, valores, notas musicales, puntos en el trayecto de un medio de transporte, graduaciones en instrumentos de medición o divisiones equidistantes en una recta..., la escala parece tener que ver siempre con la clasificación y el ordenamiento de realidades —entidades físicas o conceptos— en función de “magnitudes” mensurables de forma literal o figurada.

La idea de sucesión ordenada parece indicarnos un sistema que clasifica el universo en rangos independientes sin campos de superposición pero tampoco espacios intersticiales o agujeros negros.

Las magnitudes mensuradas refieren a mundos disciplinares diversos que suelen mirarse desde la distancia y con recelo, como la música y el derecho, como el diseño y la defensa, como la ciencia y el arte. En todo caso, será siempre interesante explorar sus espacios comunes.

Las gradaciones, estaciones y escalones determinados por las marcas diseminadas con certeza variable (y difícil consenso), sobre el continuo del universo operan como referencia recíproca para la consolidación de sus respectivas identidades.

Una cualidad podrá tener asignada una magnitud determinada y cierta, pero su escala será mayor o menor en términos relativos y en relación con un contexto de referencia. Cuando este cambia, también lo hace la escala. Dependiendo de la disciplina y de la cualidad mensurada, no siempre será tarea fácil (eventualmente tampoco oportuna) discernir “a qué escala” corresponde una determinada realidad.

---

4 *Ibid.*, 4ª acepción.

5 *Ibid.*, 5ª acepción.

6 *Ibid.*, 6ª acepción.

7 *Ibid.*, 7ª acepción.

8 *Ibid.*, 8ª acepción.

9 *Ibid.*, definición del término escalafón, acepción única.

10 *Ibid.*, 9ª acepción.



## LA FORMA EN QUE LAS COSAS ENCAJAN



[ME-3]

Jean Nouvel: El arquitecto y el cliente (Sheikh Sultan bin Tahnoon Al Nahyan) experimentando el espacio interior de la maqueta del proyecto del Museo del Louvre de Abu Dhabi

### RELATIVIDAD Y AUTONOMÍA

Las realidades físicas, los objetos poseen una gran cantidad de cualidades que modelan su identidad.

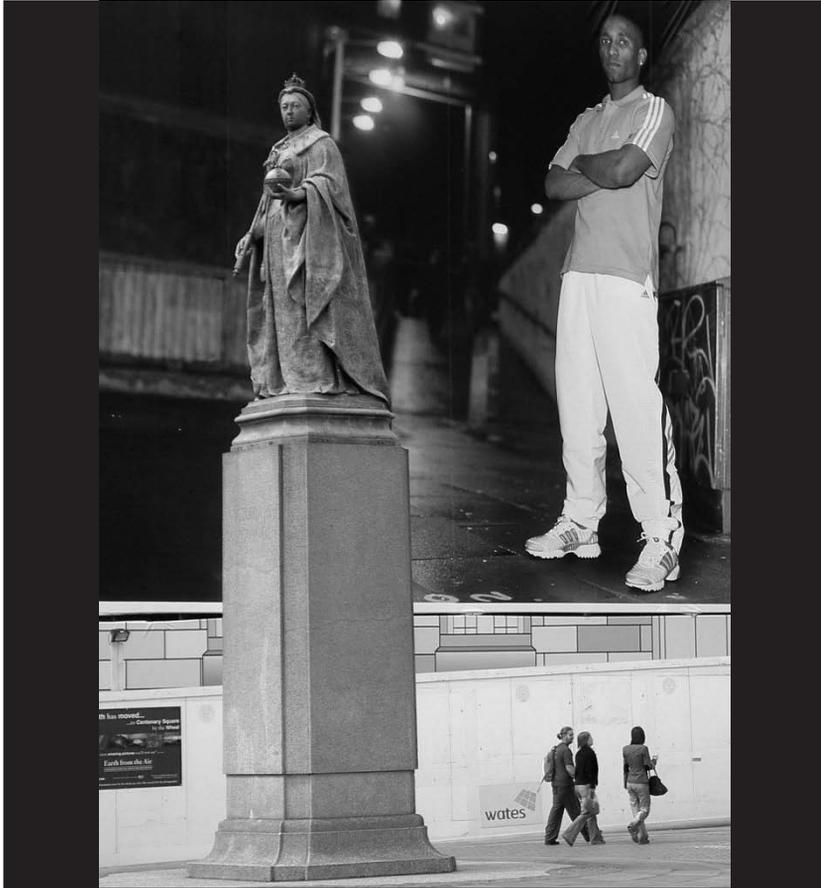
Las cosas tienen peso / masa, volumen, tamaño / tiempo, forma, color / posición, textura, duración / densidad, perfume, valor / consistencia, profundidad / contorno, temperatura / función, apariencia, precio / destino, edad, sentido / las cosas no tienen paz,<sup>11</sup> dice el poeta.

Peso, masa, volumen, tamaño. La gravedad atrae a las cosas y la materia las configura. La materia pesa, ocupa lugar. Las cosas ocupan un lugar cierto en el espacio, tienen ancho, largo y alto, tienen tamaño y este está determinado por magnitudes objetivas. Las cosas también tienen escala. Pero, a diferencia de otros atributos, la escala es extremadamente vulnerable, no puede mensurarse de forma objetiva, ni definirse autónomamente.

“Cualquier objeto tiene unas medidas constantes y precisas, pero su escala dependerá de la elección de un sistema de proporciones”.<sup>12</sup>

11 “As coisas têm peso / massa, volume, tamanho / tempo, forma, cor / posição, textura, duração / densidade, cheiro, valor / consistência, profundidade / contorno, temperatura / função, aparência, preço / destino, idade, sentido/ as coisas não têm paz” Veloso, Caetano, Letra de la canción “As coisas”, de *Tropicalia 2*, Gilberto Gil y Caetano Veloso, 1993, [TA].

12 Soriano, Federico, *Sin\_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 19.



[ME-4]

[ME-4] Monumento a la Reina Victoria (Thomas Brock, 1901) delante de la valla publicitaria levantada en torno al *Birmingham Town Hall*, durante el proceso de restauración llevado a cabo en el año 2005. Foto Don Swift.

Según Frank Orr, al referirnos a la arquitectura, “la mayor parte de las definiciones desarrolladas por escritores de la disciplina están basadas en la noción del tamaño de algo —un edificio, una habitación, una parte de un edificio o de una habitación— en su relación con algo más. Este ‘algo más’ puede ser una entidad física o puede ser una idea, como nuestra expectativa del tamaño apropiado que el objeto debería tener”.<sup>13</sup>

La escala se presenta como un valor comparativo que se introduce en el proyecto o se construye con la mirada para que el tamaño sea más comprensible para el espectador.

“La Escala es el atributo de la arquitectura que hace que los edificios sean inteligibles ante nuestros sentidos: nos aporta un sentido de cómo comunicarnos con el edificio, y lo hace de un modo que tanto puede atraernos y reforzar nuestros valores como repelernos al contradecirlos”.<sup>14</sup> En cualquier caso “la escala brinda un medio de aproximación a un sentimiento básico y esencial acerca de la forma en que las cosas encajan consigo mismas, unas con otras, con el entorno, y con aquellos que las observan”.<sup>15</sup> Establece relaciones y vínculos, reordena significados y aporta inteligibilidad.

## **ESCALA, ESCALAS**

### **Escala intrínseca o convencional**

El modo en el cual las cosas encajan consigo mismas tiene que ver con lo que podríamos considerar su identidad más profunda pero al mismo tiempo más convencional, una especie de “escala natural”,<sup>16</sup> como la denomina Soriano. Es la relación que existe entre un objeto y su especie. Un huevo de gallina, una moneda o la puerta de una casa no alejan demasiado de determinadas dimensiones. De lo contrario pueden comprometer su identidad y confundirse con huevos de otra especie, con medallas conmemorativas o con puertas que no pertenecen a ámbitos domésticos. Es la escala de la clase o especie específicas del objeto en cuestión. Según una escala intrínseca o convencional, los objetos serán percibidos como grandes o pequeños con relación al tamaño habitual que por definición natural o convencional tienen asignado.

### **[Paréntesis]**

Cuando la comparación que impulsa la definición de una categoría escalar es la relación entre las partes y el todo, se abre un abanico de situaciones frente a las cuales es oportuno precisar algunos conceptos. Las relaciones entre las partes y el todo no son unívocas<sup>17</sup>, porque pueden establecerse distintos tipos de unidad entre sus componentes y porque las características de la totalidad también pueden variar.

---

<sup>13</sup> Orr, Frank, *Scale in architecture*, Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1985, [TA].

<sup>14</sup> Orr, Frank, *Loc.Cit.*, [TA].

<sup>15</sup> Orr, Frank, *Loc.Cit.*, [TA].

<sup>16</sup> Soriano, Federico, *Loc.Cit.*

<sup>17</sup> “Las relaciones entre las partes y el todo no son unívocas, porque el todo puede ser distributivo y atributivo; y la unidad entre las partes y el todo puede ser sinalógica o isológica”. Pelayo García Sierra, *Diccionario filosófico*, Biblioteca Filosofía en español, disponible [en línea] en <<<http://filosofia.org/filomat>>

Cuando es la totalidad la que distribuye su carácter en un universo homogéneo de objetos, se establecen entre ellos vínculos estáticos que privilegian la relación vertical con la totalidad en detrimento del vínculo horizontal entre componentes (totalidad distributiva). Es el tipo de unidad establecida entre los objetos de una misma especie y que determina, por ejemplo, la escala intrínseca o convencional (unidad aislógica).

Pero la totalidad puede atribuir su unidad a un universo heterogéneo de componentes fuertemente interrelacionados (totalidad atributiva). Es el tipo de unidad pautada por vínculos dinámicos y sinérgicos como los que establecen las relaciones de contigüidad, continuidad, articulación formal y espacial, relaciones con frecuencia causales, consecuencia de interacciones mutuas a varios niveles (unidad sinalógica). Es el universo habitual de la interacción de componentes y variables de nuestro entorno disciplinar: el proyecto de arquitectura y el diseño.

Naturalmente y como sucede habitualmente las categorías se hibridan, y una misma totalidad podrá establecer simultáneamente con sus componentes —y estos entre sí— relaciones de diverso tipo. Esto nos dará una pauta más completa de la multiplicidad e imbricación de los vínculos de cada elemento con su carácter propio y con su identidad como parte activa del todo.

### **Escala del componente o elemental**

La forma en que —en términos de escala— las cosas encajan unas con otras se vincula con la relación que se establece entre las partes y entre las partes y el todo, lo cual no es otra cosa que una representación interna de la relación con el contexto, en este caso, el propio. Para la escala del componente o elemental los objetos serán percibidos como grandes o pequeños con relación al tamaño de otros objetos con los que comparten la configuración de una unidad mayor, pero también respecto a dicha unidad.

Cuando la referencia dimensional del componente es el objeto-unidad al cual pertenece y es funcional, hablaremos de **escala componente-totalidad**. Cuando esta es parte del objeto unidad, hablaremos de **escala inter-componentes**.

### **Escala contextual**

La escala contextual es una escala del tipo componente-totalidad en la cual una totalidad —como por ejemplo un edificio— es puesta en relación con una totalidad mayor —como la ciudad— y con el resto de componentes-construcciones que la integran.

De acuerdo a esta categoría de escala, los objetos serán percibidos como grandes o pequeños con relación al telón de fondo sobre el cual son presentados, con relación al tamaño de los objetos de configuran su entorno.

### **Escala del observador-usuario**

Al referirnos al modo en el cual la escala del objeto encaja con el observador, debemos considerar dos tipos de diálogo, uno genérico y colectivo que pone al objeto —en este caso la arquitectura—, en relación con las dimensiones del cuerpo del individuo genérico de una especie, y otro subjetivo, propio y específico de un individuo o grupo de individuos en particular.

Cuando hablamos de escala del observador nos referimos habitualmente a la especie humana, aunque es también posible considerar la definición escalar con relación a otras especies del reino animal. En 1934 Berthold Lubetkin diseña su célebre *Penguin Pool* en el Zoo de Londres [ME-12], una excelente pieza de arquitectura moderna, ...a escala de pingüinos. A escala del observador o el usuario, los objetos serán siempre percibidos como grandes o pequeños con relación a las dimensiones naturales de la especie, del individuo o la tribu.

### **Escala humana**

Si focalizamos nuestra reflexión en el hombre, los objetos serán percibidos como grandes o pequeños con relación a sus dimensiones. El hombre, como destinatario final de cualquier proyecto de arquitectura, es reconocido históricamente por la mayoría de los autores, como el principal elemento de referencia para la evaluación de la escala de una obra. La escala humana, definida también por oposición a la escala monumental, ha sido preocupación primordial y ocupación de muchos pensadores, artistas y arquitectos que han intentado construir sistemas dimensionales capaces de adaptarse como un guante a la medida de un hombre tan ideal como el objetivo perseguido.

Hay que tener cuidado, sin embargo, ya que es moneda corriente que la expresión “escala humana” esté cargada de contenidos que no refieren solamente a dimensiones físicas. “En general, es más probable que se experimente como humano el edificio que emplea formas que tienen significado humano, que el edificio que trata meramente de reproducir las dimensiones del cuerpo”.<sup>18</sup> “Irónicamente, parece que este significado reside más bien en el dominio de la realización formal que en el de la escala.”<sup>19</sup> Lo que sucede en realidad es que la percepción de la escala está también estrechamente ligada a la expresión de significados.

### **Escala personal, escala tribal**

Cuando el observador deja de ser genérico, abordamos consideraciones de mayor subjetividad, pasibles por lo tanto de inducir valoraciones no necesariamente compartibles. Los objetos serán entonces percibidos como grandes o pequeños con relación a mi propio tamaño —escala personal o individual— o al tamaño de aquellos que integran mi “tribu” —escala tribal.

Ha sido ampliamente difundido el hecho de que Frank Lloyd Wright justificaba elegantemente su preferencia por los cielorrasos inusualmente bajos, comentando que los proyectaba de ese modo porque tomaba su propia estatura (baja por cierto) como referencia de la escala humana. Si hubiera sido más alto, solía acotar, la escala probablemente hubiera sido otra.

Wright era un hábil manipulador de almas y escalas, pero no es menos cierto que realmente sus gradaciones espaciales funcionaban a la perfección con su propia estatura como referencia. Edgar Tafel refiere en un libro que reúne su experiencia como estudiante junto a Wright, algunos comentarios al respecto. El primero es una observación acerca del hecho de que la estatura promedio de la población norteamericana ha ido cambiando a lo largo de las décadas y que, en cualquier

---

<sup>18</sup> Moore, Charles; Allen, Gerald, *Dimensiones de la arquitectura, Espacio, forma y escala*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 31.

<sup>19</sup> *Ibid.*



[ME-5]



[ME-6]



[ME-7]



[ME-8]

[ME-5] Carlos Ott: Torre de las Telecomunicaciones, 2002

#### ESCALA DEL COMPONENTE

La Torre de las Telecomunicaciones diseñada por el Arq. Carlos Ott sobre la Bahía de Montevideo es un claro ejemplo de un edificio en altura cuyo remate aparece desproporcionado con respecto al cuerpo que corona. El edificio reproduce la estructura clásica del rascacielos: un basamento, un desarrollo regular y repetitivo de los niveles intermedios y un remate singular. De sus 35 plantas, 4 corresponden al basamento, 17 al fuste y 14 al coronamiento. El desajuste es bastante evidente sobre todo desde puntos de vista lejanos. Y no es de extrañar ya que, de hecho, este remate fue diseñado para una torre que, de haberse construido según el proyecto original, hubiera tenido un número considerablemente más alto de plantas intermedias.

[ME-6a8] Old State House of Boston, 1713

#### ESCALA CONTEXTUAL

“La *Old State House* de Boston era un edificio de tamaño absolutamente normal cuando fue levantado en 1713. Pero hoy, rodeado por rascacielos, ha cambiado por completo. Ostenta un nuevo encanto, un encanto que su arquitecto nunca hubiera podido prever: el encanto de una diminuta joya o una exquisita talla en marfil. O un niño. Entre los altos, oscuros e inexpressivos edificios que lo rodean, la *Old State House*, con sus ornamentos ligeramente estrafalarios —un león y un unicornio— recuerdan a un niño disfrazado en Halloween que está siendo escoltado a través del vecindario por el FBI!”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Campbell, Robert, “Small Wonders: Some of the Region’s Most Engaging Architectural Treasures Are Also Its Tiniest”, en *The Boston Globe*, 3 de diciembre 3 de 1995, disponible [en línea] en <<<http://www.pulitzer.org/year/1996/criticism/works/CRT-DEC3.html>>, [TA].

caso, la escala originalmente proyectada, en la actualidad puede ser apreciada naturalmente por un grupo más reducido de personas. El segundo es una anécdota de su paso por el Taliesin Oeste:

mientras estaba en la hermandad, el aprendiz más alto era Wes Peters, 1,95m. Wright nunca pudo olvidarse de su estatura ya que ambos, Wes y los cielorrascos de Taliesin medían 1,95. En ocasiones, cuando nos reuníamos en alguno de los ambientes de Taliesin, Wright le rugía a Wes, '¡Siéntate Wes! ¡Estás destruyendo la escala!'.<sup>20</sup>

Para mayor condena escalar, Peters, además de su estudiante y futuro colega, terminaría siendo su yerno [ME-14].

En su vanidad, tal vez Wright creyera que esta era su escala personal. Lo cierto es que, en todo caso, deberíamos hablar de una escala tribal, la conformada por los hombres y mujeres de estatura cercana a la de Frank Lloyd Wright.

Por otra parte, las tribus pueden ser de naturaleza muy diversa. No debemos olvidarnos que existen rangos etáricos especiales como los que corresponden a las etapas de crecimiento; que hay tribus dimensionales vinculadas al tipo de trabajo que realizan sus integrantes, como los jugadores de baloncesto; y que conviven en nuestro mundo una gran diversidad de etnias cuyos valores antropométricos pueden reflejar drásticas diferencias.

## ESCALAS IMBRICADAS

En las polémicas sobre la escala se menciona casi siempre la basílica de San Pedro en Roma, a la que normalmente se considera como un ejemplo de un 'truco' de escala. De hecho, la razón por la que la manipulación de la escala en San Pedro es tan memorable es precisamente porque desde varios puntos de vista no hay truco alguno. La relación de cada una de las partes (ventanas, puertas, columnas y todo el resto) entre sí y con el conjunto parece absolutamente normal, basándonos en nuestra experiencia de edificios semejantes. Lo que no es normal, desde luego, es que el tamaño de cada una de estas cosas en relación con su tamaño habitual -y su relación con nosotros, que descubrimos cuando nos acercamos- sea disparatadamente grande. En este caso dos tipos de escala [escala intercomponentes, escala componente-totalidad] están en colisión con otros dos tipos [escala intrínseca, escala del observador], y el efecto depende tanto de la normalidad de un par como de la excentricidad del otro. El choque se hace evidente durante el tiempo que tardamos en acercarnos al edificio.<sup>21</sup>

Una clasificación como la que acabamos de desarrollar, más que ofrecernos garantías de comprensión lisa, llana y sin fisuras del concepto de escala, nos debería informar sobre la variedad de situaciones que pueden desencadenarse cuando apreciamos una realidad en términos de relatividad dimensional.

---

<sup>20</sup> Tafel, Edgar *Years with Frank Lloyd Wright: apprentice to genius*, Publicado por Courier Dover Publications, 1985, p. 50, [TA].

<sup>21</sup> Moore, Charles; Allen, Gerald, *O. cit.*, pp. 32-33.



[ME-9]



[ME-10]



[ME-11]

[ME-9] Julia Fullerton Batten: *Teenage Stories- Chewing gum*, 2005.

[ME-10] Richard Buckminster Fuller: Fuller junto al *Dymaxion Car* (1933) y frente a la *Fly-eye-dome* (1976-1977)  
Foto Roger White Stoller, 1980.

[ME-11] Paulo Mendes da Rocha: *Plaza do Patriarca*, San Pablo, 2002.  
Foto Nelson Kon.

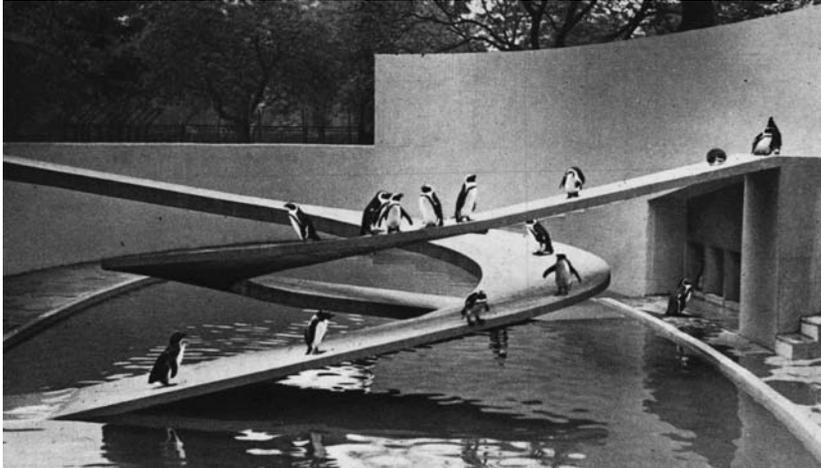
Los distintos tipos de escala que hemos considerado operan conjuntamente, se agrupan e incluso enfrentan para regular el grado de tensión o certidumbre deseada. Muchos ajustes deben ser aplicados para alimentar la lectura serena de la previsibilidad. Cada pequeño deslizamiento en la identidad escalar de cualquier tipo, tensiona activamente la sugerencia de la composición y la imbricación de escalas opera con frecuencia dentro del proyecto como un sofisticado *dimmer* que dosifica la identificación o extrañamiento del observador-usuario con un determinado objeto o espacio.

“La escala es un sistema de codificación elaborado y complejo, según el cual las cosas, por sus tamaños, pueden ser puestas en relación de un solo golpe con algún conjunto, entre sí, con otras cosas como ellas, y con la gente”<sup>22</sup> y es esta simultaneidad la que proporciona el verdadero espesor conceptual a la cualidad de escala. Además, la escala suele operar casi inevitablemente en combinación con la forma. Dado que el mundo formal tiene dimensiones físicas asociadas, la manipulación formal traerá aparejada una manipulación escalar de algún tipo, ...y viceversa.

El resultado es la configuración de una red compleja, fuertemente imbricada, sensible a los cambios, que es el territorio natural de las premisas desde la cuales una manipulación de escala puede ser diseñada. En un mismo objeto pueden convivir varios sistemas de referencia dimensional. El grado de consonancia, ambivalencia e incluso ambigüedad habilita un universo rico en interpretaciones que aleja el proyecto de lecturas unidireccionales, directas y carentes de sorpresa. Teniendo en cuenta que nada se proyecta desde la nada, el desplazamiento paciente y consciente por esta red de relaciones estructurales alimenta el proceso de proyecto proporcionando dosis equilibradas de condicionamiento y libertad.

---

22 Moore, Charles; Allen, Gerald, *O. cit.*, p. 32.



[ME-12]



[ME-13]



[ME-14]

[ME-12] Berthold Lubetkin: *Pabellón de los pingüinos*, Zoo de Londres, 1934. Foto F. W. Bond

[ME-13] Robert Pershing Wadlow (1918-1940), el hombre más alto del mundo, alcanzó los 272 cm

[ME-14] Frank Lloyd Wright y Wes Peters en el estudio de Taliesin oeste, 1945. Foto Bettmann / Corbis

## TAMAÑO RELATIVO



Conjunto Megalítico *Stonehenge*, Gran Bretaña, 2007

[ME-15]

### CERTEZAS E INCERTIDUMBRES

Una grieta en la pared, cuando es contemplada en términos de escala, no de tamaño, podría considerarse el Gran Cañón. Una sala podría hacerse de forma que adquiriera la inmensidad del sistema solar.<sup>23</sup> La escala depende de nuestra capacidad para ser conscientes de las realidades de la percepción. Cuando uno se niega a liberar la escala del tamaño, le queda a uno un objeto o un lenguaje que *parece* certero. Para mí [afirma Robert Smithson] la escala funciona a través de la incertidumbre.<sup>24</sup>

El tamaño relativo de las cosas en relación consigo mismas, con el resto de elementos componentes de un todo, con el entorno y con el observador nos aproximan a la idea de escala. Tamaño y escala están tan indisolublemente unidos como separados. La certeza del tamaño se contrapone a la incertidumbre de la escala. Incertidumbre vital y creativa que genera una nueva escala cada vez que la realidad, cuyas dimensiones conocemos, cambia de interlocutor.

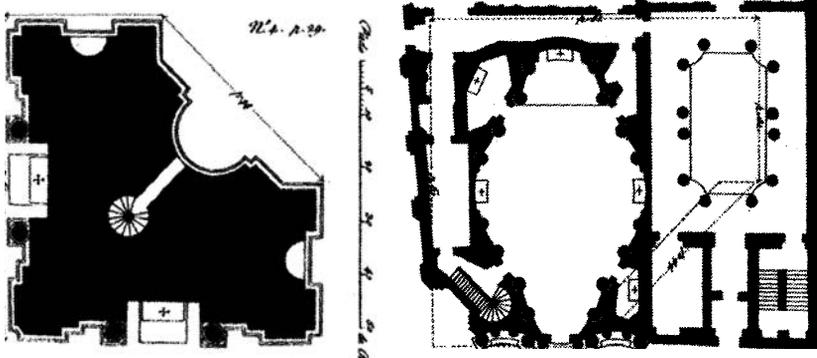
El tamaño de un objeto, de un espacio, abandona su terreno firme y seguro cuando es puesto en diálogo con otros objetos, con otros espacios, con nosotros.

<sup>23</sup> Frase que preanuncia —o inspira— a más de treinta años de distancia la instalación *Weather Project* de Olafur Eliasson en la Sala de Turbinas de la Nueva Tate de Londres, abierta al público entre octubre de 2003 y Marzo de 2004.

<sup>24</sup> Smithson, Robert, "The Spiral Jetty", 1972, recopilado en Stiles, Kristine; Selz, Peter Howard, *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist' writings*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, 1996, p. 533.



[ME-16]



[ME-17]

[ME-16] Eugene de Salignac: Pintores encaramados en el Puente de Brooklyn 1914. Foto Archivo Municipal de Nueva York

[ME-17] Pilar de *San Pedro* y *Planta de San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma: Comparación dimensional  
 Imagen tomada de artículo "Lo accidentado y lo informe, Burbujas en el museo" de Luis Fernández Galiano publicado en A&V monografías nº104

La escala es un terreno dinámico y saludablemente inestable, activado por el diálogo, real o imaginario, que establece una realidad al ser comparada dimensionalmente con otra.

La expresión “tamaño relativo” puede bien considerarse como sinónimo de escala. Su alma y esencia es la relatividad. Esa capacidad infinita que tiene una misma entidad de renacer con cada inflexión dialéctica que nuestra percepción de la realidad elabora. Percepción condicionada por cambios externos, materiales, palpables y constatables y cambios producidos desde el interior de nuestra mente, como las interpretaciones subjetivas e hipótesis imaginarias.

Pero la dimensión de la relatividad de la escala no es tan solo física. Al involucrar la “percepción” del tamaño, la escala se vincula de modo indisoluble con los significados, con lo que nuestra psiquis elabora como dimensiones relativas, lo grande, lo pequeño, lo inmenso y lo diminuto.

La evaluación de la escala está indisolublemente ligada con conceptos inherentes a la creación, a la vida. La vida que crece en el vientre materno, desde el momento mismo de la concepción, cambia a cada instante su relación de escala con el entorno del cual se nutre. Y esto continuará así hasta llegar a nuestra plenitud de desarrollo dimensional. Ya adultos, nuestro enfrentamiento consciente con la inmensidad del universo nos devolverá a una matriz existencial, al origen del universo.

La realidad está inevitablemente preñada de sí misma. Mundos crecen y habitan dentro de otros mundos configurando fugas abismales infinitas. No podemos escapar de una existencia en la cual somos siempre y al mismo tiempo tan diminutos como gigantes. Por eso nuestros resortes creativos lidian permanentemente con cuestiones de escala. Por eso el juego opera con tanta frecuencia —y eficiencia— manipulando dimensiones. Por eso soñamos con ser gigantes o presencias minúsculas apenas visibles. Por eso Gulliver y Alicia, la miniatura y el coloso, mantienen su popularidad intacta. Por eso los viajes hacia los límites de nuestro universo inteligible, en uno u otro sentido, resultan tan fascinantes. Por eso la necesidad de explicar lo misterioso desde lo cotidiano:

Para los griegos la Vía Láctea nació porque del pecho de la diosa Juno se escaparon unas gotas de leche cuando su bebé dejó de mamar. Las estrellas eran las salpicaduras de esa leche divina en el manto celeste: una anécdota doméstica.

Así lo extraño se hacía familiar, lo descomunal se reducía a tamaño casero.<sup>25</sup>

## LÍMITES

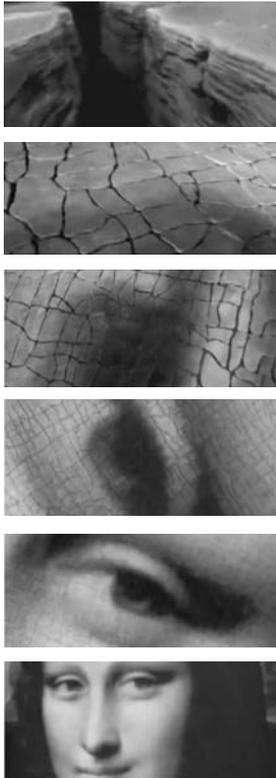
### Ojo y cerebro

Al hombre le resulta muy difícil lidiar con las limitaciones propias de su especie y, en su afán por trascender los límites de la percepción biológica directa, ha ideado instrumentos y procedimientos para extender sus dominios sensoriales y traducir lo que su mente sí es capaz de “percibir”.

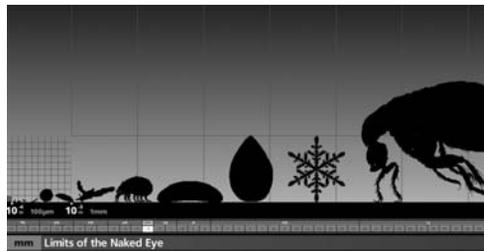
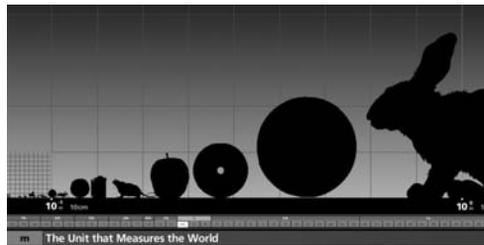
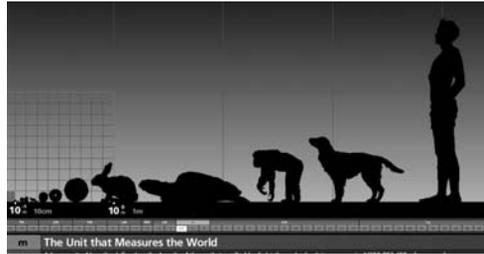
De todos los sentidos, es el de la vista el que más informa a nuestra mente. [...] No es [entonces] gran maravilla que también los instrumentos científicos den primada a la visión, si bien llevándola hasta muy lejos, hasta dominios nuevos de escala, de

---

25 Marina, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 39



[ME-18]



[ME-19]

[ME-18] *El Código da Vinci*: filme, 2006. Secuencia de siete fotogramas del trailer promocional. La escena empieza con una cámara recorriendo desfiladeros y cañones para emerger a la superficie y, al alejarse, descubrir que se trata de la superficie craquelada del óleo de Leonardo da Vinci, *La Gioconda*.

[ME-19] *Universcale, From the nanoworld to the universe -The worlds we measure using our infinite yardstick*, 2005  
 Imágenes detenidas de algunos tramos de la secuencia dimensional continua y ordenada desde el mundo nanométrico al universo, 2005  
[www.nikon.com/about/feelnikon/universcale/index.htm](http://www.nikon.com/about/feelnikon/universcale/index.htm)

La visualización de la idea madre de *Powers of ten*, ha tenido recientemente una secuela en un espacio presentado en su página oficial por la empresa Nikon, y bautizado *Universcale, From the nanoworld to the universe -The worlds we measure using our infinite yardstick*. *Universcale* (2005) reproduce la misma estructura descriptiva del corto de los Eames en el sentido de proponer un recorrido lineal entre los extremos escalares de nuestro universo. Esta vez la representación es gráfica y bidimensional y muestra una sucesión de siluetas en fachada de las distintas “presencias” que nos encontramos a lo largo de nuestro camino, ubicadas sobre una línea de tierra común y con una grilla regular y continua como telón de fondo que funciona como escala gráfica de referencia obligada y permanente. Al igual que en *Powers of Ten*, pero sin su excelencia dramática, un *zooming* permanente, aséptico y regular acompaña nuestro *travelling* por un horizonte escalar sobre el cual desfila una larguísima procesión de personajes en fila india y estricto orden de altura. El universo se despliega ante nosotros exhibiendo un duelo dimensional que enfrenta gigantes y liliputienses en cada extremo de la pantalla. Gradual e irremediamente los liliputienses crecen hasta devenir en nuevos gigantes. Eventualmente descubrimos que no solo el Sol o el Everest pueden ser inmensas realidades. En este juego universal de “evolución escalar” también lo serán un Tiranosaurio Rex, el propio hombre, un conejo, una pelota de golf, una pulga, un espermatozoide...

intensidad, de color. [...] Complejo instrumental permite componer y ensamblar imágenes parciales del espacio tridimensional en que habitamos, imágenes ricas y detalladas no obstante encontrarse más allá de los límites físicos de la luz visible. Las imágenes que tan espléndidamente perciben ojo y cerebro abarcan, en cierto sentido, el universo científico de nuestros días.<sup>26</sup>

### Entre galaxias y átomos

Si la escala trata fundamentalmente de la relatividad del tamaño de las cosas y de su significado, entonces la referencia última debe rastrearse necesariamente en el universo y sus límites.

Charles Eames y Ray Kaiser, fervientes cultores de la interpretación escalar como herramienta de diseño durante toda su vida y su experiencia profesional, son los responsables de una de las reflexiones más sencillas y lúcidas al respecto, condensada en los escasos minutos de duración del corto *Potencias de 10, una película que trata sobre el tamaño relativo de los objetos en el universo y el efecto de añadir otro cero*.<sup>27</sup> 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, los Eames nos invitan a realizar un viaje a través de 40 potencias de 10. Partiendo del hombre como base de operaciones —desde el cual la idea nace y se desarrolla— y de un campo visual cuadrado de 1 metro de lado, se desencadena un vertiginoso periplo que asciende 1000 millones de años luz (10 a la 25 m), para caer luego en picada, zambullirse en el interior del propio protagonista y bucear hasta alcanzar la dimensión de una décima de fermi (10 a la -16 m). Este proyecto, que retiene nuestro aliento y nos mueve el piso al obligarnos —desde la abstracción de la escala— a aceptar nuestra propia diminutez, conserva su seducción intacta después de más de 30 años, siendo además el último concretado por la pareja antes del fallecimiento de Charles Eames en 1978.

Entre las galaxias y los átomos, las páginas dedicadas al viaje permanecen durante una docena de potencias de diez en las vecindades de la escala humana, entre color, vida y paisajes familiares. Es este el reino reconocible de la historia, mejor conocido que el universo en toda su magnitud y, empero su sutil desarrollo, no tan extraño como las estructuras atómicas, que obedecen al parecer a leyes inmutables cuya historia difícilmente podemos concebir.<sup>28</sup>

Sin embargo, hay “indicios de que los dos extremos 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.<sup>29</sup> La idea de una posible circularidad está también estrechamente ligada con la recursividad de universos que se imbrican unos dentro de otros en un proceso, al menos conceptualmente, infinito.

---

<sup>26</sup> Morrison, Philip & Phylis; Eames, Charles & Ray, *Potencias de diez, sobre el tamaño relativo de los objetos en el universo*, Prensa Científica, Barcelona, 1984, p. 1

<sup>27</sup> 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) y 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)

<sup>28</sup> Morrison, Philip & Phylis; Eames, Charles & Ray, *O. cit.*, p. 16

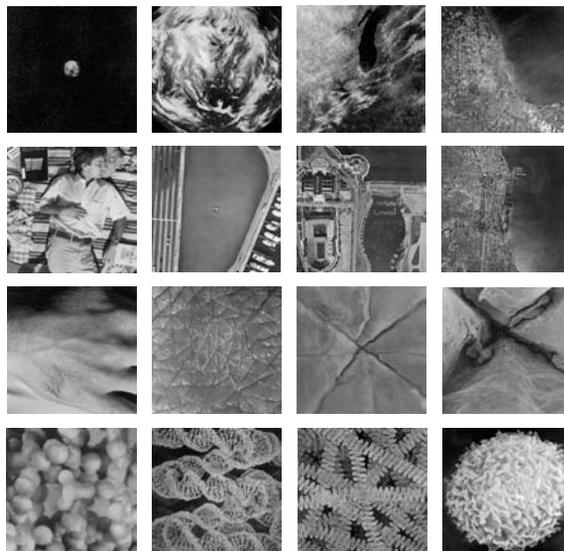
<sup>29</sup> Morrison, Philip & Phylis; Eames, Charles & Ray, *O. cit.*, p. 4



## **DESLIZAMIENTOS ESCALARES**



## RANGOS ESCALARES



Charles y Ray Eames: *Potencias de diez, sobre el tamaño relativo de los objetos en el universo*, filme, 1977. Selección de 16 fotogramas-escalas que el tramo entre la visión desde el espacio exterior de nuestro planeta hasta la visión microscópica de un linfocito

### EL UNIVERSO

La concepción de rangos dimensionales y la imbricación escalar de la realidad, entendida como el mundo comprensible dentro los límites provisionales y cambiantes del conocimiento humano, ya fue magistralmente abordada por los Eames en su filme *Potencias de diez*, y desarrollada posteriormente con su reformulación editorial impresa. El libro homónimo, que rememora la inspiración original en el realizado por el maestro holandés Kees Boeke,<sup>30</sup> ofrece “un viaje análogo de exploración del universo, pero con un grado de libertad mucho mayor. [...] El trayecto primitivo era una larga recta ininterrumpida; aunque el avanzar por ella iba cambiando nuestra visión, no presentaba vistas laterales”.<sup>31</sup> El relato incorpora comentarios ilustrados, se detiene aquí y allá, “para mirar a nuestro alrededor y rememorar las experiencias de viajeros que nos han precedido”<sup>32</sup> y nutre la secuencia de gran cantidad de información, mostrada en el contexto de rangos dimensionales que van transformándose unos en otros en un proceso continuo.

<sup>30</sup> Boeke, Kees, *Cosmic View, The Universe in Forty Jumps*, John Day Company, Incorporated, 1957, disponible [en línea] en <<<http://www.vendian.org/mncharity/cosmicview/>>>

<sup>31</sup> Morrison, Philip & Phylis; Eames, Charles & Ray, *Potencias de diez, sobre el tamaño relativo de los objetos en el universo*, Prensa Científica, Barcelona, 1984, presentación.

<sup>32</sup> *Ibid.*

La escala de observación pautada por la progresión geométrica de escalas de 10 que parten de un cuadrado de 1 m de lado ("la merienda") y llegan "en ascenso" hasta uno de 1000 millones de años luz y "en descenso" hasta otro de tan solo 1 fermi, da como resultado una serie de escalones operativos que los Eames bautizan de este modo:

...

(veinticinco ceros +)

### **1000 millones años luz = Galaxias: motas de polvo**

Galaxias apiñadas / Galaxias / Nuestras vecinas / Un jardín galáctico / Estrellas en explosión / Entre las estrellas / Espectros estelares / Las Estrellas / Nuestro Sol es una estrella / Constelaciones / Cometas / Saturno / Júpiter / Los planetas interiores / La senda terrestre / La luna / La Tierra toda / Aire, agua, tierra /

Los grandes lagos / El aspecto de las comarcas / El centro urbano /

El vecindario / Un parque / Criaturas y artefactos /

### **La merienda [el picnic] = 1 m /**

Muestras de la mano / Del tamaño de la uña / El límite de nuestra vista / Bajo el microscopio / Estructura y luz / El núcleo celular / La molécula vital / La doble hélice / Modelos moleculares / La superficie atómica / El interior del átomo / Volumen nuclear, peso nuclear / El núcleo atómico / Protones y neutrones /

### **Un protón y sus quarks = 1 fermi**

(- quince ceros)

...

## **EL HOMO-FABER**

El hombre hacedor observa el universo desde su propia perspectiva y dimensión y, al espejarse en él, transforma automáticamente los rangos dimensionales de la realidad en rangos escalares.

Si el tamaño relativo puede entenderse en sentido amplio como sinónimo de escala, entonces un rango escalar podría definirse como un rango dimensional relativo. Relativo, de modo implícito, a las dimensiones del *homo-faber*. No hay esfuerzo analítico ni lecturas inducidas. La aplicación del concepto de escala deriva, según esta interpretación, de una comparación dimensional mucho más inmediata, esperable y también más convencional. Si bien en este sentido la utilización del concepto de escala no es objetable, no es menos cierto que su capacidad de interpretación profunda de la realidad queda a la espera del establecimiento de ulteriores relaciones que analizaremos oportunamente.

Toda la información relativa a cada uno de los rangos escalares concebibles por los sentidos y la mente humana, absolutamente toda, es pasible de ser interpretada en términos proyectuales y aplicada como insumo en los procesos de diseño de nuestra disciplina.

Ahora bien, los posibles rangos de intervención del hombre a través de su actividad de proyecto y diseño, aunque están en constante expansión, poseen límites más acotados que los de la inferencia y comprensión mental que determinados tramos del viaje escalar suponen. Nuestro alcance como responsables de mejorar nuestro entorno habitable es, en comparación, abrumadoramente modesto.

El mundo que tenemos al alcance de la mano —aproximadamente, la escala de un metro— es el mundo de casi todos los artefactos y de las formas de vida más conocidas. No hay ningún edificio que por sí solo traspase la escala de un kilómetro; ninguna forma arquitectónica, desde las Pirámides al Pentágono, llega a ser tan enorme. Límites semejantes constriñen igualmente a los seres vivos. A duras penas los más gigantescos árboles se yerguen hasta los cien metros; ni hay, ni ha habido nunca, animales tan grandes. Los menores de los artefactos que podemos individualmente utilizar o apreciar los más finos rasgos de un manuscrito o el pulido ojo de una aguja fina pueden descender tal vez hasta unas cuantas décimas de milímetro. El dominio de lo familiar queda cubierto con seis órdenes de magnitud.<sup>33</sup>

Por encima de estas dimensiones nos quedan las grandes obras de ingeniería como algunos puentes y las redes viales en las cuales prevalece la bidimensionalidad. Lo mismo sucede con las grandes intervenciones en el paisaje, eminentemente superficiales, tanto en el caso de obras de arte como en acciones productivas como el cultivo o la plantación de árboles. Y las áreas urbanizadas que constantemente aumentan su tamaño generando conglomerados que, más allá de la percepción unitaria o no que sean capaces de ofrecer, se extienden por miles de kilómetros cuadrados. Por debajo y naturalmente muy por fuera de nuestras posibilidades biológicas de percepción, la producción de “objetos” llega a dimensiones nanométricas.

Las intervenciones del hombre, tal y como acabamos de ver, pueden abarcar desde superficies de varios miles de kilómetros cuadrados pasando por el tamaño de un barrio, una manzana urbana, el propio cuerpo humano, un mueble, la mano, una uña, y así hasta el límite de lo posible.

Una de las cualidades fundamentales que definen la entidad de una actuación es su tamaño. El tamaño refiere implícitamente a una escala de observación de la realidad. Observar la realidad dentro de un rango dimensional (y por lo tanto escalar, en la medida que la relación con el hombre está siempre sobrentendida), significa concebir una interpretación de la misma que impulsa a un primer plano determinados objetos, determinados puntos de vista de esa realidad, propios y específicos. Los rangos escalares que el hombre aborda como proyectista y diseñador (habitualmente referidos como escalas de intervención), se imbrican unos dentro de otros, a menudo incluso físicamente. Operativamente y sin asignar magnitudes precisas a sus límites, estos rangos pueden resumirse de la siguiente forma:

### **El territorio**

El gran paisaje. La extensa superficie urbanizada de la metrópolis contemporánea. Las intervenciones en el paisaje natural a través, por ejemplo, del diseño del paisaje productivo. *Referencia disciplinar (RD): planificación territorial, paisajismo, urbanismo, arquitectura, ingeniería.*

### **La ciudad**

El paisaje cercano, el centro urbano, la pequeña población, el barrio, los parques urbanos, algunas intervenciones importantes de *Land Art*, referencian el siguiente rango, donde podemos además encontrar grandes conjuntos de edificios. *RD: urbanismo, arquitectura, ingeniería.*

---

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 2.

### **Los edificios monumentales**

El siguiente rango está representado por acontecimientos urbanos e intervenciones edilicias excepcionales como rascacielos corporativos, edificios de gran porte, plazas ciudadanas. *RD: arquitectura, ingeniería.*

### **Los edificios colectivos**

**a** - Los edificios de uso colectivo de mediano porte, torres habitacionales, edificios institucionales o de servicio, las plazas y los grandes atrios.

**b** - Los pequeños edificios y las grandes mansiones. Los atrios institucionales, halls y los jardines públicos. *RD: arquitectura.*

### **Los edificios domésticos**

Las construcciones domésticas o destinadas a grupos reducidos de personas. Las pequeñas plazoletas y jardines. *RD: arquitectura.*

### **El interior doméstico**

Los espacios interiores destinados a pequeños grupos de personas. Ambientes, habitaciones, espacios de trabajo, camarotes, interiores de casas rodantes. *RD: arquitectura, diseño industrial, artesanal.*

### **La burbuja corporal**

El equipamiento, las piezas de mobiliario y todos aquellos objetos que de una u otra forma se vinculan —en sentido amplio— con aspectos ergonómicos que involucran todo el cuerpo. *RD: diseño industrial, artesanal.*

### **Los objetos manipulables**

Los objetos manipulables con una o ambas manos.

*RD: diseño industrial, artesanal.*

### **Los pequeños objetos**

Los objetos manipulables que caben en el espacio de la mano.

*RD: diseño industrial, artesanal.*

### **Los Objetos en el límite de la visión**

Los objetos visibles, de difícil manejo o no manipulables sin instrumental auxiliar. *RD: diseño industrial, artesanal.*

### **Las presencias microscópicas**

Los objetos que escapan a la percepción biológica, pero son aun visibles al microscopio.

Dimensionalmente se corresponde con la frontera de discernimiento entre dos puntos (poder separador) que para el microscopio óptico alcanza las 2 décimas de micrómetro y para el electrónico desciende hasta el nanómetro. *RD: diseño industrial, microtecnología, nanoarquitectura*

### **El universo nanométrico**

El límite dimensional inferior del *homo faber*.

“Una billonésima parte [de un metro] es una pequeñez irreal y absolutamente inimaginable. ¿A qué se puede asemejar una escala como esa? La proporción entre el radio de la tierra (1 metro) y el de una moneda de 1 yen (1 nanómetro) es un ejemplo habitual.”<sup>34</sup> RD: *nanoarquitectura*.

### **ZONAS DE INTERFERENCIA**

Son habituales los intentos por vincular rangos escalares con disciplinas proyectuales y con sistemas de producción, dando lugar a asociaciones del tipo: gran tamaño, obra de ingeniería; dimensiones intermedias, obra de arquitectura; pequeñas dimensiones, interiorismo; dimensión objetual, diseño industrial.

No es desacertado afirmar que, en general, en el proyecto del territorio, la ciudad e incluso la edificación monumental participan, separadamente o de forma integrada, la ingeniería y áreas arquitectónicas específicas; que todo el rango edilicio está centrado básicamente en el pensamiento arquitectónico; que para el rango objetual —dentro de los límites de la visión biológica— el centro disciplinar se ubica en torno al diseño industrial; y que por debajo de este límite se desarrollan tecnologías y disciplinas específicas determinadas tan fuertemente condicionadas por el rango dimensional como por las aplicaciones de los objetos producidos.

Pero las definiciones implícitas en estas alianzas están continuamente jaqueadas desde las prácticas contemporáneas que suelen trasvasar definiciones, información y procedimientos. Hoy día se produce arquitectura a “escala ingenieril” y con técnicas de producción surgidas y desarrolladas desde la lógica formal del diseño industrial. Todas las escalas de la arquitectura y el diseño se informan entre sí. La arquitectura se ha dejado incluso seducir por la escala microscópica y comienza a interactuar con la microbiología y la nanotecnología. La escultura desde hace tiempo ha conquistado campos y prácticas de investigación espacial históricamente arquitectónicos. Paralelamente la arquitectura, con inflexiones propias de las teorías de cada época, ha desarrollado su propia experimentación expresiva escultórica.

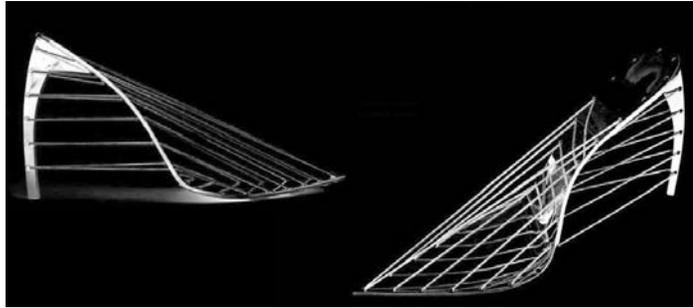
No solo los rangos dimensionales y escalares se alimentan recíprocamente, también las disciplinas proyectuales desdibujan eventualmente sus identidades en favor de nuevas exploraciones. Siempre hay intersticios vírgenes entre áreas consolidadas, siempre hay interferencias productivas en sus deslizamientos.

---

<sup>34</sup> “Nanómetro. Un microuniverso familiar” en *Universcale*, 2005, disponible [en línea] en <<<http://www.nikon.com>>>, [TA].



## DESLIZAMIENTOS ESCALARES



[ME-21]

Gil Carvalho: Calzado Visionary Concept, modelo V-1, inspirado en los puentes de Santiago Calatrava. <[www.gilcarvalho.com/](http://www.gilcarvalho.com/)>

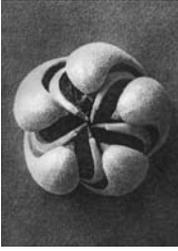
### LÓGICA TELESCÓPICA

Apuntábamos anteriormente cómo las escalas suelen imbricarse unas dentro de otras como muñecas rusas, como en el remolino centrípeto del embudo de las potencias de 10 que nos hunde en las profundidades de nuestro cuerpo o invierte la marcha y nos proyecta hacia el infinito exterior. Subyace en esta imagen una lógica telescópica —casi mecánica— en el cual cada nueva dimensión, cada nueva escala de observación surge como continuación y prolongación de otra(s) previa(s). No hay cambios abruptos de una escala a otra. La transformación es lenta y gradual, y el proceso, continuo. Las escalas se deslizan suavemente unas dentro de las otras como los segmentos de un catalejo. Y como en este, al desplegarse, es igualmente posible reconocer en su secuencia progresiva las huellas de los breves tramos de superposición, como la impronta continua y esbelta de su silueta troncocónica.

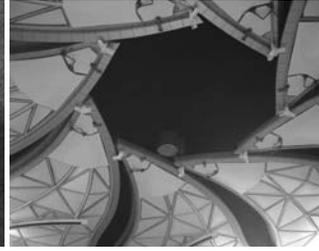
Las escalas de observación de la realidad definen disciplinas proyectuales cuya presencia es prevalente en determinados entornos dimensionales del objeto a diseñar, en determinadas escalas de intervención. Es así que la ingeniería y la arquitectura, el diseño industrial y artesanal, la microtecnología y la nanoarquitectura, se suceden entre los límites extremos entre los cuales la actividad del hombre-hacedor tiene lugar. Nada impide sin embargo que las técnicas, los procedimientos, las formas y las lógicas compositivas propias de cada disciplina se integren produciendo intercambios fértiles. Al tener rangos escalares asociados, la hibridación disciplinar puede también desencadenar hibridaciones en la percepción de escala. Se puede observar la arquitectura bajo el lente del diseño industrial; se puede concebir el mundo microscópico como inspiración del paisaje; se puede diseñar una pieza de mobiliario como un acontecimiento urbano interior.



[ME-22]



[ME-23]



[ME-24]



[ME-25]

[ME-22,24,25] Mitsuru Senda: Estadio Qi-Zhong, Shanghai, 2005

[ME-23] Karl Blossfeldt: Blumenbachia hieroNueva Yorkmi (Loasaceae)  
Cápsula de semillas abierta aumentada 8 veces

**Si...**

Si... un mueble es lo suficientemente grande para poder ser habitado, puede ser considerado como arquitectura.

[ME-52] *Studiolo de San Girolamo, Antonello Da Messina, ca 1475*

Si una arquitectura es tan pequeña que no puede ser experimentada interiormente, es un objeto y si puede ser utilizado para guardar otros objetos, tal vez sea un mueble.<sup>35</sup>

[ME-433] *Maqueta de la Torre Burgo, Oporto, Eduardo Souto de Moura, 1991*

Si... una arquitectura es construida con técnicas de modelado digital de maquetas probablemente será percibida como un modelo gigante.

[EP-1] *Reproducción a escala natural de San Carlo alle quattro fontane, Suiza, Mario Botta, 1999*

Si... una arquitectura hace ostentación de improbables movimientos batientes de inmensas cubiertas y cerramientos, tal vez no pretenda ser otra cosa que un mueble colosal.

[ME-385] *Estadio Olímpico de Tenis La Caja Mágica, Madrid, Dominique Perrault, 2009*

Si... una arquitectura no evidencia sus componentes, oculta sus juntas, encuentros y articulaciones y se presenta como una pieza única, sugiere una forma de producción industrial propia de un pequeño objeto y alimenta una ilusión de agigantamiento.

[ME-27] *Almacenes Selfridges, Birmingham, Future Systems, 2003*

Si... una arquitectura hace alarde de automatismos pantagruélicos, gira, se achica, se dobla y retrae aparece ante nosotros como un mega-gadget.

[ME-22,24,25] *Estadio Qi-Zhong, Shangai, Mitsuru Senda, 2005*

Si... una arquitectura posee una impronta gráfica que solo puede ser vista desde el aire, desde un satélite, puede que aspire a ser logotipo.

[ME-96] *Urbanizaciones Palms, Dubai, PTW architects, 2001-2009*

Si... una obra de ingeniería descomunal logra, a pesar de su tamaño, funcionar con sencillos engranajes propios de la relojería, será percibida entonces como un pequeño objeto industrial inusitadamente cambiado de escala.

[ME-26] *Falkirk Wheel, ascensor rotatorio de embarcaciones, Glasgow, Dundee Architects, Nicoll Russel studios, 2002*

Si... una gota de mercurio puede alcanzar los 20 metros de largo ...

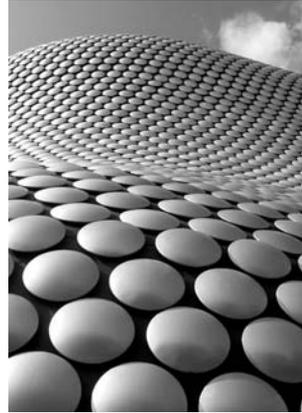
[ME-28] *Cloud Gate, Millenium Park, Chicago, Anish Kapoor, 2002-2006*

---

<sup>35</sup> Aparentemente una maqueta de la Torre Burgo de Eduardo Souto De Moura habría terminado por oficiar de mueble-Bar en el estudio del arquitecto. Montaner, Josep Ma., *Las formas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 179..



[ME-26]



[ME-27]



[ME-28]

[ME-26] *Falkirk Wheel*, Glasgow, 2002: único ascensor por rotación de embarcaciones. Salva un desnivel de aguas de 35 m

[ME-27] *Future Systems: Selfridges Department Store*, Birmingham, 2003. Detalle del revestimiento exterior

[ME-28] Anish Kapoor: *Cloud Gate*, Millenium Park, Chicago, 2004-2006

Si... un microcosmos orgánico puede inspirar el diseño de un parque...

[ME-105] *Parque y planta de tratamiento de aguas Whitney, Connecticut, EEUU, Steven Holl, 1998-2005*

Si... una cualidad de la materia —como la porosidad— puede prefigurar arquitecturas que a su vez informan piezas de mobiliario,

[ME-111] *Residencia Universitaria Simmons Hall, MIT, Cambridge, S.Holl, 2002*

[ME-116,117] *Piezas de mobiliario, Series Riddled y Porosity, Steven Holl, 2006*

Si... esto sucede, estaremos entonces en condiciones de habitar nuestro propio macro-micro-paisaje interior.

### **SALTOS DE ESCALA**

Las imágenes que acabamos de repasar, exploran la fantasía del salto de escala en la actividad de proyecto, de diseño, de creación.

Del espectro de situaciones posibles en las que la alteración de la escala interviene, aquellas en las que se produce un alteración súbita o abrupta, un desfasaje tal que nos mueve el piso, cuestionando identidades y significados de la realidad objeto de nuestra manipulación, concentran especialmente nuestro interés.

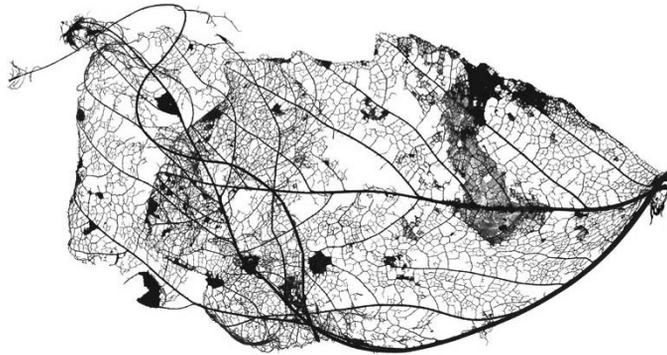
Escalas alteradas capaces de detonar nuevas hipótesis de interpretación del proyecto, y que al hacerlo condicionan inevitablemente su evolución. Saltos de escala que provocan cimbronazos en la percepción de la forma renovando significados y alterando en equilibrio entre las partes y el todo. Extrañamientos productivos y removedores ante los cuales es imposible permanecer indiferente. La escala enlaza forma y significado, el modo en el cual percibimos, y reconocemos una determinada realidad. Consecuentemente la alteración de la escala modifica irremediamente cualquier equilibrio previo, reordenando premisas y replanteando la ecuación del proyecto.

Desafiar los límites de los rangos dimensionales-escalares y los de sus referencias disciplinares asociadas, trasgredir sus lógicas implícitas, vulnera certezas, elimina preconceptos y extiende los horizontes de nuestra actividad.

Las interpretaciones producto del extrañamiento, el juego, la fantasía, los deslizamientos disciplinares, las eternas hipótesis del tipo ¿qué pasa si...?, tan frecuentes en la actividad de proyecto, se integran en la alteración de la escala detonando la confirmación o reformulación de las premisas compositivas originales, y abriendo caminos a la evolución y desarrollo del proyecto.



## TRANS-ESCALARIDAD



[ME-29]

Gilles Revell + Matt Riley: Imagen de hoja seca que evoca una trama urbana. Del libro de fotografía *At this rate*, realizado para *Rainforest Action Network* (2006). <<<http://www.gilesrevell.com/>>>

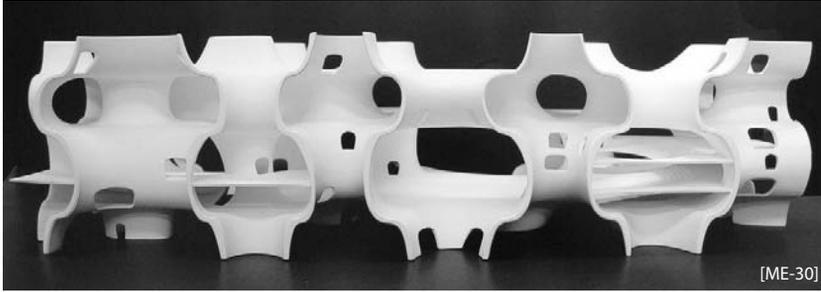
### SIEMPRE HAY UN PLIEGUE EN EL PLIEGUE

Hemos encadenado una serie de razonamientos que vinculan desde múltiples variables, entre ellas la escala, diversas áreas disciplinares, sus respectivas producciones y rangos dimensionales asociados. En particular, los universos de la arquitectura y de los objetos nos sirven de ejemplo acerca de cómo la manipulación de escalas interviene en el proceso de proyecto. De como, desde la modificación de la percepción de escala, se activan toda una serie de microprocesos paralelos y fuertemente entrelazados que alimentan la actividad de diseño.

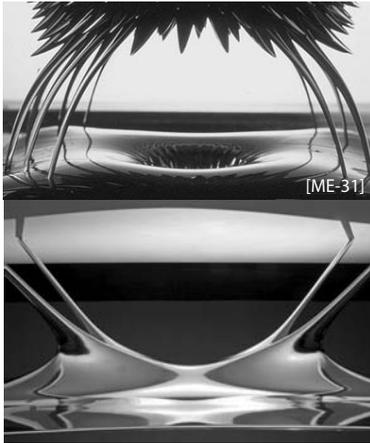
Cada vez más y a medida que los límites del conocimiento se expanden, nuestras fronteras escalares hacen lo propio amplificando el universo de referencia a disposición de las disciplinas proyectuales. La imbricación ejemplificada en las relaciones caleidoscópicas entre objetos y edificios, evidencia fecundos procesos de manipulación compositiva de la escala que espejan su multidimensionalidad.

Se intuyen procesos que, del mismo modo que los rangos escalares, se imbrican uno dentro de otro reproduciendo estructuras y recurriendo a secuencias de procedimientos de asociación y creación semejantes. No solo en el modo en que la información inherente a una escala se vincula con la de las escalas adyacentes, superior e inferior, sino también en la manera en la cual se relacionan con escalas mucho más lejanas en la cadena de rangos dimensionales-escalares.

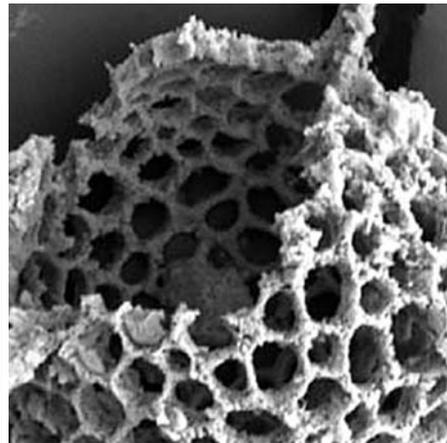
Las lógicas que organizan y encadenan de forma sistemática las distintas escalas entre sí están, en el marco de nuestro trabajo, pautadas por la mirada proyectual que sobre ellas depositamos.



[ME-30]



[ME-31]



[ME-33]



[ME-34]

[ME-30] Toyo Ito: Taichung Metropolitan Opera House, 2006  
Taichung City, Taiwan. Maqueta del Proyecto ganador. Foto Taichung City.

[ME-31] Sachiko Kodama + Minako Takeno: *Protude, Flow*, 2001  
Esculturas de ferrofluido. El ferrofluido es una solución de polvo magnético de hierro en agua o aceite que tiene la propiedad de cambiar de estado fluido a sólido al introducir en él campos electromagnéticos. En la exposición *Protude, Flow* el sonido ambiente y las voces de los espectadores —transformados en señales electromagnéticas— creaban patrones tridimensionales dinámicos de fluido magnético al tiempo que sus transformaciones eran proyectados en pantallas gigantes sobre las paredes de la sala de exposición. Foto Yozo Takada.

[ME-32] Ross Lovegrove: *Liquid Mega Bioform Table*, 2007, imagen invertida Aluminio y Fibra de Carbono. La pieza integró la exposición *Ross Lovegrove Endurance*, Phillips de Pury & Company's Chelsea Gallery, Nueva York. Foto <[www.phillipsdepure.com](http://www.phillipsdepure.com)>

[ME-33] *Lower Cambrian Radiolarian* (545 Ma), Plataforma Yangtze Platform, China Radiolario: Fotografía tomada con microscopio electrónico. Imagen aumentada x1100.

[ME-34] Giles Revell + Matt Riley: Imagen de hoja seca que evoca una trama urbana  
Del libro de fotografía *At this rate*, realizado para *Rainforest Action Network* (2006).  
<<http://www.gilesrevell.com/>>

Tienen que ver con nociones compositivas generales y recursos lo suficientemente abstractos como para inducir valores universales más allá de los límites de un rango escalar específico, y con el protagonismo indiscutible de los mecanismos analógicos en los procesos proyectuales animados por la percepción visual. La analogía es capaz de poner en contacto los universos más disímiles e inesperados y de evocar en la práctica una cadena infinita de *pliegues deleuzianos*: "siempre hay un pliegue en el pliegue, como también hay una caverna en la caverna".<sup>36</sup>

La trans-escalaridad estará entonces impulsada por la aplicación analógica de recursos compartibles por la sustancia visual como uno de los ejes indiscutibles de los procesos de ideación de la arquitectura, el diseño y las disciplinas proyectuales en general.

Relaciones interescales fluidas y cambiantes dentro de una estructura de trans-escalaridad sistemática que explica la infinita cavernosidad del mundo. No hay deleite mayor que descubrir mundos dentro de los mundos y comprender que después de todo, sus lógicas de concepción, desarrollo y funcionamiento pueden ser muy cercanas a pesar de los separan abismos dimensionales. "La superficie del pan es maravillosa, antes que nada por la impresión casi panorámica que nos brinda; como si sostuvieras los Alpes... los Andes en la palma de la mano."<sup>37</sup>

Esta frase de Francis Ponge, sintética y precisa, no deja dudas sobre la afirmación de David Michael Levin acerca de la percepción como un fenómeno espontáneamente metafórico.<sup>38</sup>

Los descubrimientos y métodos de la microbiología se corresponden con los de la cosmología. La evolución proporciona formas y métodos fractales, contingentes, interactivos y combinables. Como un nuevo patrón para la comprensión del espacio, nuestra percepción recargada brinda nuevas ideas a la imaginación espacial.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Deleuze, Gilles, *El Pliegue, Leibniz y el Barroco*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, p. 14.

<sup>37</sup> Ponge, Francis, *Opus* no referenciado, citado en: Holl, Steven, *Parallax*, Princeton, Architectural Press, Nueva York, 2000, p. 66, [TA].

<sup>38</sup> Referido en Holl, Steven, *Entrelazamientos, obras y proyectos 1989-1995*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 11, [TA].

<sup>39</sup> Holl, Steven, *Parallax*, Princeton, Architectural Press, Nueva York, 2000, p. 10, [TA].



**LA ESCALA DE OBSERVACIÓN CREA EL FENÓMENO**



## ESCALA DE OBSERVACIÓN



[ME-35]

Luis Camnitzer: *El paisaje como actitud*, 1979, Fotografía

### ARTIFICIO ANALÍTICO

La escala con la cual una realidad es observada no es inocua. Todo fenómeno se construye, en buena medida, en función de la escala de observación que sobre él se proyecta. Hay una identidad en el objeto y otra que proporciona la mirada. Todo depende de la pertinencia y capacidad de la escala de observación para revelar esencias, mundos dentro de los mundos. "La cuestión que se plantea se refiere al significado propio de lo que se vuelve visible a una determinada escala, y su significado con relación a lo que permanece invisible. [...] La escala es en definitiva el artificio analítico que da visibilidad a lo real."<sup>40</sup>

A medida que nuestra mirada se proyecta hacia dentro o fuera, aspectos de la realidad ingresan a nuestro "cono de visión" mientras que otros desaparecen de él. Podríamos incluso ensayar una analogía con la óptica fotográfica y afirmar que un determinado rango escalar opera como la "profundidad de campo" en una fotografía: permite visualizar con aceptable nitidez una porción de la realidad, mientras que el resto aparece desenfocado y borroso ante nuestros ojos.

Dada la complejidad y multiplicidad de medidas de una misma realidad, la escala cobra un significado heurístico vinculado con la incidencia de la percepción intencionada dentro de los procesos operativos de investigación, sea esta de carácter científico, artístico o proyectual. El punto de vista que la escala dibuja es capaz de modificar la percepción misma de la naturaleza del espacio, el objeto o la entidad considerada.

<sup>40</sup> Castro, Iná Elías de, "El problema de la escala", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n° 233, pp. 16-31, Apr 2002..

ENLACES: Tomo 2, ESCALAS PERSONALES

2- FASCINACIÓN POR LA ESCALA: CHARLES Y RAY EAMES,  
6- MATRIZ: JOSEF HOFFMANN,  
7- LA ESCALA DEL DETALLE: CARLO SCARPA,

p. 39  
p. 121  
p. 137

## MISE EN ABÎME



[ME-36]

*Mise en abîme* fotográfica: Duane Michals, *Things are queer*, 1973. Gelatin silver print, 9 imágenes, 18 x 13 cm cada una, Sidney Janis Gallery, Nueva York.

### INCLUSIÓN Y CRECIMIENTO

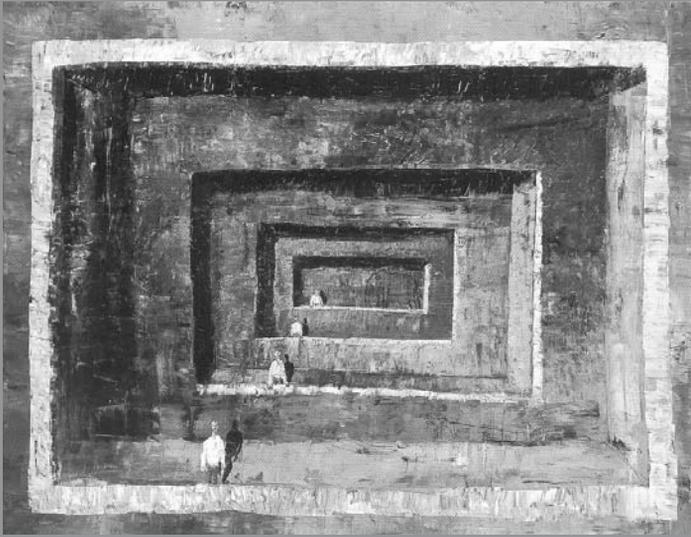
*Mise en abîme* es una expresión francesa que refiere a una figura literaria retórica que consiste básicamente en la imbricación de una narración dentro de otra. Fue utilizada por primera vez por André Gide en 1893 quien la introducía de este modo:

Adoro que en una obra de arte encontremos recreado, a la escala de los personajes, el argumento general de la obra. [...] Como en los cuadros de Memling o Quentin Metzys, donde un pequeño espejo convexo y sombrío refleja en su óvalo, el interior de la pieza en la cual la escena está siendo pintada. Como en las *Meninas* de Velásquez (aunque de un modo un tanto diferente). [...] y por analogía como en la costumbre heráldica que ubica dentro del escudo su propia imagen 'en abismo'.<sup>41</sup>

El abismo al cual nos enfrentamos es del infinito propio, interior, que ante el mínimo atisbo de conciencia desencadena un vértigo igualmente intenso que el que producen las grandes alturas. Es la consecuencia natural de imaginarnos formando parte del pliegue infinito que estructurando materia y espacio, enlaza todas las escalas del universo.

La inclusión y el crecimiento están íntimamente involucrados con la configuración de las estructuras abismales, afirmados en la conciencia de la existencia de una realidad que vitalmente puede habitar

<sup>41</sup> Gide, André, *Journal 1889-1939*, París, 1948, p. 41, citado en Févry, Sébastien, *La mise en abyme filmeique: essai de typologie*, Editions du CEFAL, 2000, p. 22, [TA].



[ME-37]

#### ITINERARIO ENCONTRADO: IGNACIO ITURRIA

*La casa de la casa de la casa de la casa*, 1996  
Óleo sobre lienzo, 230 x 130 cm

*La casa de la casa de la casa de la casa.*<sup>1</sup> texto e imagen, comparten como expresión visual y sonora, el mismo poder hipnótico esencial, misterioso e intrigante de los primeros contactos con la idea de infinito de nuestra infancia. Un remolino abismal nos conduce irremediablemente a un centro por fuera del alcance de nuestra percepción. El umbral en el cual ubica Iturría a sus hombreritos, es el de una ventana abierta a lo desconocido, a la exploración de nuevos mundos, a la profundización íntima e interior, a la conciencia del plan infinito. Porque, como afirma Deleuze,

“siempre hay un pliegue en el pliegue, como también hay una caverna en la caverna, si el mundo es infinitamente cavernoso, si hay mundos en los mínimos cuerpos, es porque hay en todas partes un resorte en la materia”.<sup>2</sup>

En la inclusión y el repliegue hay un constante juego de escalas. Cada espacio, cada objeto es pequeño en relación con el ambiente-universo que lo rodea y grande para los mundos que engendra en su interior. La lógica racional, directa e implacable, asigna rangos escalares y previsibilidades dimensionales. Pero la posibilidad de concebir la existencia de mundos dentro de otros mundos hace que con cada nuevo marco, con cada nueva envolvente, con cada nuevo interior dentro del interior, nos volvamos más pequeños y conquistemos una nueva dimensión, una nueva escala posible de ser experimentada mental y quizás también físicamente.

No es casual que la envolvente recurrente sea para Iturría la casa. Lo doméstico, por cercanía y pertenencia, parece naturalmente alejado de la infinitud cósmica. La cotidianidad provoca que la magia encerrada en este sistema continuo de cajas chinas se acreciente con cada nueva piel y fusione lo abstracto y lo concreto, la duda existencial de la mente y la certeza terrenal de los sentidos.

En el interior de los inmensos ambientes del caserón a patio de su infancia, los hombreritos y mujercitas de Iturría encuentran su medida espacial en piletas, sillones, escritorios, roperos y cómodas y cualquier objeto que evoque espacialmente el confort a su diminuta escala. Un verdadero barrio con casas de apartamento, plazas-mesa y estanques-bañera crece en el vientre de la casa. El *aparador*<sup>3</sup> y el armario dan forma a su refugio arquitectónico natural. Cultor del interior dentro del interior, Iturría germina dentro de sus cajones y compartimientos nuevos universos domésticos que espejan envolventes y secretos. Su narrativa implícita construye historias que se enmarcan unas e otras. En un ciclo sinfín, como en *La casa de la casa de la casa de la casa*.

1 Óleo de 1996 en el que el límite de la obra —con un hombrerito por testigo— encierra otro y este a su vez otro y así hasta perderse en un punto o en un centro virtual.

2 Deleuze, Gilles, *El pliegue, Leibniz y el Barroco*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, pp. 14-15

3 Título de uno de sus cuadros, Primer premio de la Bienal Internacional de Cuenca, Ecuador, en 1993.

y crecer dentro de otra, en la concepción de una “maternidad estructural” gracias a la cual algunas experiencias y fenómenos pueden anidar espacialmente dentro de otros.

El paradigma sónico de la inclusividad de las escalas y los crecimientos imbricados está representado en las muñecas rusas que se replican a sí mismas una dentro de otra y de las cuales René Magritte construye su personal visión con *La Folie des Grandeurs* (lienzo de 1948-1949 y bronce de 1967).

El gesto implícito es el del renacimiento constante. Cada escala da a luz a una siguiente mientras que, a su vez, es parida por otra previa, consolidando la idea de que los conceptos y las realidades que de ellos se nutren, tienen la posibilidad de ser concebidos o interpretados a todas las escalas.

Un objeto contenido es un objeto necesariamente más pequeño que la envolvente que lo contiene. Una vez asimilada esta primera relatividad dimensional será la subordinación espacial la que condicione la percepción del objeto contenido. Pero la relación entre contenedor y contenido puede presentar situaciones diferentes e incluso contrastantes. El objeto que, por relatividad dimensional, aparece diminuto y perdido en la inmensidad del espacio envolvente emite un mensaje absolutamente distinto de aquel que parece apenas caber en su contenedor. Mientras que el primero parece evocar la relación existencial del individuo con el universo, en el segundo caso el conflicto está situado en la pugna entre el dominio y la subordinación.

## TESTIMONIOS

### LA INMENSIDAD DE LA CATEDRAL

Una buena cantidad de mis experiencias involucran cambios repentinos en relación con lo que me rodea (o con la percepción de mi entorno): un salto en la escala de las cosas. [...] Esta brecha puede ser súbita e imprevista, o puede ir deslizándose suavemente hasta encontrar el foco pero, en cualquier caso, [...] soy despojado de mi perspectiva original y me convierto en una criatura diferente de la que mi mente me informa que soy.

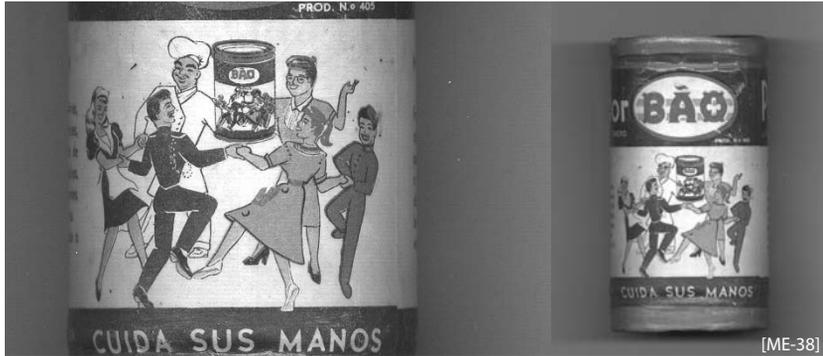
[...] Uno puede experimentar este cambio de escala en una Catedral, con arquerías y bóvedas que llevan nuestra visión hacia alturas mayores de lo que cualquier materia normalmente puede encontrarse, a menos que vivas en Nueva York o en las montañas —destinos cuya visita es frecuentemente descrita también como espiritual.<sup>42</sup>

### **Urbi**

El interior de las grandes iglesias y catedrales es una experiencia urbana puertas adentro. Hay calles, avenidas principales, galerías cubiertas y callejones sin salida; hay plazas con pabellones y monumentos; hay “cielo”, algunas veces habitado por ángeles y divinidades; hay falsas perspectivas y perspectivas reales; hay pequeños y grandes edificios, incluso de muchos niveles; hay fachadas con puertas, ventanas y balcones; hay personajes que desde ellas nos observan y que a la vez son observados; hay gente que circula, se reúne o se aísla; algunas veces está desierta y otras veces colmada por multitudes.

---

<sup>42</sup> Ashby, Robert, fragmento de la Conferencia “The Fellowship of the Human Spirit”, 1998, disponible [en línea] en <<<http://www.sofn.org.uk/conferences/ashby.html>>



[ME-38]



[ME-39]

[ME-38] PULIDOR BAO: Envase de pulidor de cocina y detalle de la *mise en abîme* de la etiqueta.  
Foto Aníbal Parodi Rebella

Por estas latitudes uno de los primeros contactos con las fugas abismales que ha tenido mi generación en su infancia ha sido el envase de un artículo de limpieza infaltable en todas las casas: el pulidor *BAO* [2.5/4]. La imagen del envase cilíndrico era reproducida en la etiqueta que lo envolvía, rodeado por una serie de personajes variados que bailaban alegremente tomados de la mano. De este modo ronda y envase se repetían una y otra vez dando vida a una experiencia iniciática de abismación doméstica.<sup>1</sup> Ruben Olivera, cantautor uruguayo registraba esta memoria colectiva de descubrimiento y sorpresa de la siguiente manera:

Yo no entendía, aquel envase del pulidor Bao,  
toda aquella gente, ronda dentro de ronda, hasta el infinito...  
El cocinero, la dama de verde, la empleada, botones de hotel,  
eternamente girando en silencio sobre mi niñez  
Cuando niño yo me preguntaba: ¿Qué será crecer...?<sup>2</sup>

[ME-39] Olafur Eliasson: *The Weather Project*, Tate Gallery, Londres

<sup>1</sup> Otro envase que ha sobrevivido en el tiempo y que recurre al mismo recurso de fuga abismal es el de polvo para hornear *Royal*, al que Ignacio Iturría hace un guiño en su óleo *Escritorio Royal*, en el cual podemos encontrar en uno de sus pequeños compartimientos la clásica lata roja de Royal aludiendo sin duda alguna a la personal imbricación de universos de su obra.

<sup>2</sup> Fragmento de la canción "Grumos", que integra el disco *Album de Fotos y Canciones* del cantautor uruguayo Ruben Olivera, editado en 1987 por el sello Ayuí.

El universo formal que se despliega en el interior de una iglesia configura una apretada red de referencias cruzadas entre arquitecturas materializadas a distintas escalas. No solamente las que están asociadas a la envolvente arquitectónica, sino también y especialmente, toda la serie de eventos y sucesos que amplían y reducen arquitecturas para dar forma a los elementos que intervienen en el ritual religioso, sean estos de carácter espacial u objetual.

### **Ciborios**

La primera y evidente presencia arquitectónica que dentro del recinto del templo exhibe su autonomía objetual-arquitectónica es el baldaquino. En origen el baldaquino o ciborio era

una estructura móvil utilizada en las procesiones y posteriormente fue incorporada de forma fija en el interior de las basílicas cristianas, traducida en piedra y apta para albergar el altar y a quién celebra el oficio religioso.<sup>43</sup>[ME-44]

Nace con una finalidad principalmente estética, además de la de proteger la Eucaristía, resaltar la presencia del altar que de móvil se trasformó en fijo y crear así un equilibrio entre sus pequeñas proporciones y el resto del espacio circundante.<sup>44</sup>

Su mediación de escalas es típicamente arquitectónica, la que la arquitectura establece entre el individuo y la ciudad. Monumental o discreto, el ciborio es una pequeña arquitectura, pequeña en la medida en que esta subordinada escalarmente a la arquitectura que la contiene. Incluso, en casos extremos como el de la Iglesia de San Pedro en el Vaticano, si bien la escala del observador se modifica drásticamente la escala intercomponentes y componente-totalidad conservan proporciones similares a la presente en algunos pequeños templos.

El baldaquino es un Palió petrificado y permeable sostenido por apoyos angulares, proyectado con lenguaje y vocabulario propios de la arquitectura. Así como los cerramientos verticales del templo se cubren con las fachadas arquitectónicas de altares y retablos, construyendo su escenografía urbana, el ciborio aparece como la única gran arquitectura exenta en la inmensidad del espacio. Alineados cúpula bajo cúpula, muchos baldaquinos evocan desde dentro la propia expresión de la arquitectura que lo contiene y devienen, al igual que las pequeñas capillas interiores, en una mediación arquitectónica a escala del observador, necesaria para descansar de la desmesura espacial del conjunto.

### **Confesionarios**

Si dentro de la urbe-templo, el ciborio aparece como uno de sus edificios, el confesionario resulta una arquitectura aun más pequeña, ajustada apenas a la conversación íntima entre dos personas [ME-46].

---

<sup>43</sup> De Fusco, Renato en el Prefacio de: Forino Imma, *L'interno nell'interno, una fenomenologia dell'arredamento*, Alinea editrice, Florencia, 2001, p. 10, [TA].

<sup>44</sup> Forino Imma, *L'interno nell'interno, una fenomenologia dell'arredamento*, Alinea editrice, Florencia, 2001, p. 121, [TA].



[ME-40]



[ME-41]



[ME-42]



[ME-44]



[ME-43]



[ME-45]



[ME-46]

[ME-40] *Catedral de Milán, fachada principal.*

[ME-41] *Custodia procesional Ana de Viya, Museo de la Catedral de Cadiz. Estilo neogótico. Ofebre, Manuel Ramírez*

[ME-42] *Procesión del Corpus Christi, Custodia de los pobres, Catedral de Valencia.*

[ME-44] *Ciborio de San Paolo fuori mura, Roma.*

[ME-43] *Relicario medieval.*

[ME-45] *Sant'Ivo alla Sapienza, 1720, Roma, detalle del coronamiento.*

[ME-46] *Confesionario de la Catedral de Orvieto.*

Puede estar incorporado al diseño de los márgenes del templo pero, en la lógica del templo-ciudad, en general aparece libre como una suerte de pequeño pabellón “urbano”.

Asociada a los contenidos retórico-religiosos del confesionario va también su forma, tanto es así que su fachada hacia la nave se asemeja a la parte superior de la fachada de muchas iglesias, con un sector central que culmina en un frontón y los laterales con volutas, formas no casualmente monumentales que apuntan a inculcar en la mente de los fieles la gravedad de la ocasión.<sup>45</sup>

### **Custodias procesionales**

La custodia es un contenedor elaborado por lo regular con materiales preciosos, donde se expone la hostia consagrada a la adoración de los fieles y, por extensión, también el templete en el cual se la coloca para trasladarla en las procesiones [ME-41, 42].

En la custodia procesional se materializa una nueva capa en la densa estratificación de presencias arquitectónicas que dentro del templo van gradualmente reduciendo su escala con relación al observador. Y la primera cuyo espacio interior no es experimentable. Las más usuales tienen una estructura de planta centralizada, con varios cuerpos superpuestos que van decreciendo a medida que ascienden. En general representan arquitecturas idealizadas en miniatura, pero incluso, en algunas oportunidades, las custodias y sagrarios pueden aparecer como modelos a escala de arquitecturas reales.

Este es el caso del sagrario del altar del *tempietto* Barbaro, último proyecto de Andrea Palladio, encargado por Marcantonio Barbaro y situado junto a la Villa Barbaro en Maser (Treviso). La característica fundamental de este sagrario es la de ser réplica exacta, en miniatura, del pabellón central de la Villa Barbaro.<sup>46</sup>

### **Relicarios**

Los ejemplos de objetos [...] que adoptan la forma y las proporciones de la arquitectura aunque no su dimensión, comienzan a aparecer desde la baja Edad Media [...]. Es en el período gótico cuando las nuevas técnicas de orfebrería se difunden, apareciendo numerosos talleres por toda Europa, donde se ejecutan numerosos objetos con estas características.

Custodias, relicarios, arquetas, cálices, báculos, portapaces, toda la liturgia de la Iglesia Católica está gobernada por objetos cuya vocabulario formal evoca, junto con su figuración, el carácter representacional de poder de la arquitectura [ME-43].

Los relicarios son a las custodias como las custodias a los ciborios y como estos al templo: arquitecturas dentro de arquitecturas, dentro de arquitecturas, dentro de arquitecturas.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 112, [TA].

<sup>46</sup> Úbeda Blanco, Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Secretariado de Publicaciones de Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 2002, p. 93.

... antiguamente no avia diferencia de los Artifices q'ora llamamos Efcuptores y Architectos a los q'ora fon Plateros... con mas jufto titulo podrian los Plateros que an de imitar todas las cofas llamarfe Sculptores y Architectos...<sup>47</sup>

Así describía Juan de Arfe, hijo y nieto de artífices plateros, el rol par de su profesión con relación a la escultura y a la arquitectura. Consecuente con su predica —que incluye el tratado *De varia commesvuracion para la escultvra y architectvra* y del cual fue tomado el fragmento citado—, su trabajo estuvo siempre impulsado por una estricta lógica proyectual arquitectónica. Templetes centralizados gobernados por órdenes clásicos y proporciones vignolescas, que configuran exquisitas microarquitecturas.

Como contrapartida, se cita en algunas oportunidades el remate de la Iglesia de *San Ivo alla Sapienza* en Roma, como un elemento arquitectónico proyectado con motivos que, por su fantasía formal, parecen extraídos de la joyería.<sup>48</sup> [ME-45]

### **Retablos**

Los grandes retablos reciben las referencias arquitectónicas sin modificar el rango escalar. Son arquitecturas a escala real. Sin embargo la ausencia de función arquitectónica más allá de la semántica-representacional, modifica la ecuación y proporciona enormes grados de libertad a su composición, tanto formal como material.

Debido a ello los márgenes de interpretación y uso del vocabulario arquitectónico son tan laxos y abiertos como para cualquiera de los objetos analizados con anterioridad.

Sucede así con bastante frecuencia que la apariencia de los retablos, con profusión de oro, plata, motivos decorativos e imaginería religiosa, recuerda más a un objeto litúrgico ampliado de escala que a una arquitectura a escala natural.

Por último, no debemos olvidar que toda esta diversidad de objetos con matriz lingüística común se desarrolla dentro del mismo espacio y es responsable de la construcción de la imagen urbana del interior de las iglesias. Ecos simultáneos en algunas oportunidades, resonancias estratificadas con el paso del tiempo en la mayor parte de los casos, estos pequeños, medianos y grandes eventos arquitectónicos, construyen un intrincado mapa de relaciones escalares que, como un caleidoscopio, se despliega durante la liturgia, combinando ecos, reflejos y realidades.

## **ARQUITECTURAS A RESGUARDO**

### **Dendur y Pérgamo**

Existe una situación atípica por su naturaleza, pero tampoco demasiado infrecuente, que ha llevado en oportunidades a cambiar el entorno de arquitecturas que fueron originalmente pensadas para

---

<sup>47</sup> De Arphe y Villafañe, Juan, *De varia commesvuracion para la escultvra y architectvra*, Editorial Albatros, Sevilla, 1979 (1585), Prólogo, 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. 98.

<sup>48</sup> Ramírez, Juan Antonio, Edificios y Sueños. *Estudios sobre arquitectura y utopía*, Editorial Nerea, Madrid, 1991, citado en: Úbeda Blanco, Marta, *O. cit.*, p. 101.

vivir a cielo abierto, ya sea porque han sido trasladadas, pieza por pieza, a un interior generalmente construido exprofeso o, en su defecto, porque se ha levantado en torno suyo una nueva envolvente espacial.

Un ejemplo de este tipo de circunstancia es el *Templo de Dendur* (año 15 DC) que fue trasladado a EE.UU. en 1965 e instalado en 1978 en el Ala Sackler del *Museo Metropolitano de Nueva York*, proyectada por Kevin Roche y John Dinkeloo y levantada especialmente para recibirlo [ME-47]. Otro, es el *Gran Altar de Zeus* (Pérgamo, siglo II DC), que fue sacado a la luz en excavaciones que tuvieron lugar entre 1879 y 1904 y reconstruido en Berlín, y que desde 1930 puede ser apreciado en el museo construido para exhibirlo. La construcción de más de 35 metros de largo y aproximadamente 17 de altura no es el único fragmento de arquitectura que podemos encontrar en el interior del *Museo de Pérgamo* [ME-48]. En otras salas puede apreciarse el pórtico de acceso al mercado romano de Mileto y las Puertas de Ishtar de Babilonia.

Se produce un fenómeno inverso al que describíamos en el interior de las iglesias donde nuevas estructuras arquitectónicas crecían unas dentro de otras. La dinámica cambia de sentido y son ahora nuevas envolventes arquitectónicas las que crecen en torno a arquitecturas existentes rodeándolas y, al hacerlo, modificando por completo su percepción original.

Hacíamos referencia al comienzo de nuestro trabajo a como la percepción de escala era un fenómeno complejo por naturaleza, en la medida en que involucraba múltiples relatividades dimensionales de forma simultánea. Si tenemos en cuenta que un objeto tiene una escala intrínseca, otra como componente de un todo (inter-componentes y componente-totalidad) y otra con relación a contextos de mayor amplitud, podemos entonces imaginar con bastante claridad cuantos hilos se cortan cuando ese objeto, aunque no cambie de tamaño, es transportado a un entorno totalmente diferente. Su escala tiene que cambiar, inevitablemente. Al tiempo que unos hilos se desvanecen otros se materializan.

La arquitectura contenida es percibida conceptualmente como subordinada y por lo tanto escalarmente menor pero, al mismo tiempo, tal y como sucede con el Altar de Zeus en Berlín, si la envolvente arquitectónica no es lo suficientemente mayor, puede ofrecernos la impresión contraria, e incluso hacerla parecer más grande de lo que realmente es. En este caso, además, la sala es absolutamente ciega, perdiéndose por lo tanto toda referencia dimensional con otras arquitecturas, y sobreviviendo de la situación primigenia apenas la relación que establece la escala del observador.

En ese sentido la instalación del *Templo de Dendur* en el *Metropolitan Museum* de Nueva York, es ostensiblemente más considerada de algunos aspectos de la situación original. En primer lugar el espacio en el cual es exhibido es sensiblemente mayor en proporción al tamaño del templo, y en segundo término uno de los cerramientos laterales se abre hacia el exterior a través de una generosísima vidriera que permite una abundante iluminación natural y la participación visual del *Central Park* desde el interior del recinto. Esta intención es reforzada por la presencia del espejo de agua que, formando parte de la reconstrucción de la situación original, es aprovechado proyectualmente en la medida que sus reflejos ofician de vía adicional y natural de expansión espacial e ingreso de la naturaleza del parque en la sala.



[ME-47]



[ME-48]

[ME-47] *Gran altar de Zeus*, Pérgamo, S II DC, reconstrucción, Museo de Pérgamo, Berlín, 1930.

[ME-48] *Templo de Dendur* (año 15 DC), Ala Sackler, Museo Metropolitano de Nueva York, proyecto Kevin Roche + John Dinkeloo, 1978.

### **Interior del interior, exterior del exterior**

La Casa N de Sou Fujimoto, finalizada en el año 2008 en Oita, Japón, es un proyecto curioso por el excelente rendimiento de recursos extremadamente simples y directos.

En pocas palabras podríamos decir que la Casa N espeja y refleja el cuadro de Ignacio Iturria “la casa de la casa de la casa”. Tres envolventes prismáticas, igualmente blancas y abstractas, se imbrican una dentro de otra reproduciendo los mismos criterios de apertura generosa de sus envolventes a partir de la perforación de todas sus caras, incluyendo la cubierta. La casa se transforma de este modo en un caleidoscopio de espacios intermedios que reverberan unos en otros como si se tratase de reflejos, asegurando una completa gradación de intimidades y exposiciones. Los espacios contenidos son a su vez contenedores. Los espacios interiores se encuentran al aire libre, al tiempo que los exteriores se despliegan dentro de envolventes arquitectónicas. En la casa N participamos cíclicamente del mismo rito de pasaje. Siempre estamos atravesando umbrales y siempre nos sentimos tan contenidos como libres.

El resultado es una experiencia única en la que estructuras expresivas y espaciales análogas pero de distinto tamaño, se encapsulan una dentro de otra, provocando cambios permanentes en la percepción de escala al desplazarnos por la vivienda. Esta percepción escalar distorsionada debe tanto a las modificaciones reales en las dimensiones y proporciones de espacios semejantes, como a la alternancia inusual de espacios interior y exteriores dentro de una misma piel.

### **Abitacolo**

El baldaquino o ciborio de las iglesias deriva como vimos, de su antecesor textil y transportable que permitía proteger temporalmente o durante el traslado objetos y personas. Su escala primitiva es la del pequeño habitáculo, la del espacio del recogimiento y el trabajo, la del *studiolo*, la del nicho del reposo y el sueño. Todos ellos espacios habitables dentro de otros espacios habitables, interiores dentro de interiores, a medio camino entre la escala del mueble y la de la arquitectura.

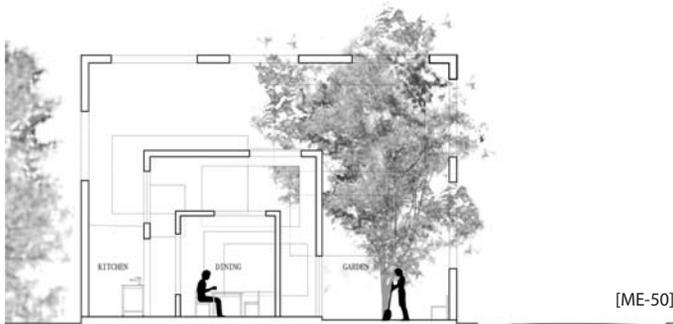
La pintura de Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio* (1474-75)[ME-52], es paradigmática al respecto. La escena es contemplada a través del marco arquitectónico de un pórtico de piedra de arco rebajado. En el centro de un interior eclesíástico, representado con una deformación perspectiva impecable y preciosista, un mueble-habitación sobreelevado, sin techo y respaldado por un diedro de estanterías, rodea a San Gerolamo mientras trabaja en su estudio y ocupa el plano medio. La sobriedad y abstracción expresiva del habitáculo contrasta con la envolvente arquitectónica plena de detalles que abre, hacia el fondo del espacio, sobre un entorno rural. La medida, el tamaño relativo del *studiolo* está regido tanto por San Gerolamo como por la Iglesia que le da cobijo.

Bruno Munari reinterpreta en clave contemporánea la cama con baldaquino en el proyecto de su *Abitacolo* (1971)[ME-53]. Desde el momento mismo de su bautismo, Munari privilegia la interpretación espacial por encima de la función específica y más directa del reposo. El mueble aparece como un mecano espacial flexible y adaptable, capaz de configurarse y reconfigurarse a voluntad. No tiene techo ni paredes pero sí una estructura que virtualmente define un ambiente capaz de ser transportado con nosotros al mudarnos, sin importar demasiado las características de la envolvente arquitectónica que lo albergue.

Mario Botta en 1985 diseña una estación de trabajo, un mueble-espacio que recupera el sentido de autonomía y de arquitectura dentro de la arquitectura que podíamos encontrar en la pintura de



[ME-49]



[ME-50]



[ME-51]

[ME-49 a 51] Sou Fujimoto: *Casa N*, 2008, Oita, Japón.  
Dibujo, Estudio Sou Fujimoto. Fotos Iwan Baan. <<[http://www.iwan.com/iwan\\_index.php](http://www.iwan.com/iwan_index.php)>>

Antonello da Messina. Nuevamente la identificación del objeto no es casual ni gratuita. Botta bautiza su proyecto de arquitectura-mueble o mueble-arquitectura: *Il Guscio* [ME-55], o sea *El Caparazón, La Cáscara*, términos que aluden elocuentemente al sentido de protección y cerramiento buscado y a su carácter de intermediación con el mundo exterior. En sus propias palabras,

se trata de un mueble realizado en madera de fresno conformado por listones, que separa y define un espacio como parte de un ambiente más amplio, una especie de bastidor (o confesional laico) transparente que busca aislar pero al mismo tiempo vincular interior y exterior. Es un espacio-regazo en el cual me gusta imaginar que el hombre pueda desear quedarse para reconocerse y reflexionar.<sup>49</sup>

Probablemente Botta se haya imaginado también este *Guscio* dentro del caparazón protector de alguna de sus arquitecturas domésticas. De hecho desde el punto de vista morfológico la estación de trabajo tiene mucho en común con la estructura compositiva de sus viviendas contemporáneas. Un claro eje de simetría divide en dos hemisferios análogos el espacio, contenido dentro de una volumetría cuya geometría es invariablemente simple y regular. Al igual que un fruto, la forma se articula hacia el interior ofreciendo hacia fuera una imagen compacta y unitaria.

La vivienda unifamiliar que Botta proyecta construye en Stabio tres años antes (conocida como *La Rotonda*), suma a estas correspondencias el hecho de desarrollarse dentro de una envolvente cilíndrica de proporciones similares [ME-56].

Si continuamos nuestro descenso escalar nos encontramos, en el escalón siguiente, con la butaca *Quarta* (1984) diseñada para ser incluida como componente de *Il Guscio*, y con una serie de luminarias que recurren a la misma cáscara cilíndrica tramada como filtro luminoso e identidad formal: la lámpara *Shogun* [ME-54] (1985) en sus versiones de mesa o pie y la lámpara de pared *Fidia* (1986). En el año 2001, Mario Botta realiza en la Galería Stucker de Zurich una exposición de objetos de diseño realizados en cerámica y madera. El conjunto más que una evocación es casi un catálogo del repertorio formal-volumétrico adoptado y perfeccionado por Botta y al que regresa puntualmente en cada nuevo proyecto. Las mesas de la exposición construyen una ciudad en miniatura en la cual su arquitectura reina y domina [ME-295]. Entre el conjunto de piezas encontramos, como era de esperarse, algunas que ensayan variaciones sobre el cilindro y que bien podríamos imaginar como equipamiento de escritorio de *Il Guscio*, completando el periplo de escalas que reverberan una dentro de otra.

## NIDO

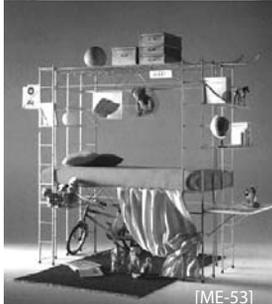
Hemos mencionado varias situaciones en las que dentro del proceso de proyecto se recurre a mecanismos conceptuales vinculados a la lógica inclusiva de las muñecas rusas. Pero, aunque parezca obvio, no debemos olvidarnos que las propias *Matrioskas* son en realidad objetos de diseño, piezas proyectadas cuyo recurso directo posee un valor que va más allá de la sorpresa espontánea y lúdica

---

<sup>49</sup> Botta, Mario, "Trasparenze" en Guenzi, C., *Le affinità elettive. Ventuno progettisti ricercano le proprie affinità*, Trienal de Milán, Electa, Milán, 1985 (catálogo), p. 46, [TA]



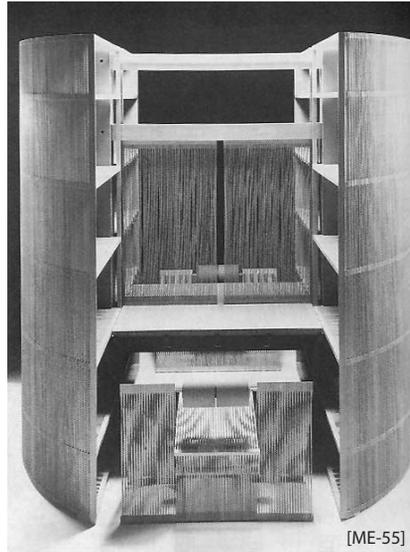
[ME-52]



[ME-53]



[ME-54]



[ME-55]



[ME-56]

[ME-52] Antonello Da Messina: *San Gerolamo nello studio*, 1474-1475.

[ME-53] Bruno Munari: *Abitacolo*, 1971.

MARIO BOTTA:

[ME-54] Lámpara *Shogun*, 1985

[ME-55] *Il Guscio*, 1985, estación de trabajo para dos personas .

[ME-56] Casa *La Rotonda*, 1982, Stabio, Suiza.

de descubrir la permanente regeneración de las escalas. Es también una estrategia inmejorable para el almacenamiento de un gran número de objetos en un espacio reducido.

Y así ha sido entendida a lo largo de la historia por artesanos y diseñadores que han construido y elaborado objetos que, graduando sus proporciones, pueden incluirse unos dentro de otros para ocupar menos espacio y facilitar su transporte.

En la matriz de todos ellos se encuentra una lógica telescópica que proyecta desde la envolvente exterior mayor otro componente proporcional, apenas lo suficientemente más pequeño para poder ser albergado en ella, reproduciendo este mecanismo hasta donde la geometría o la expresión funcional del elemento menor así lo permiten.

Por un lado encontramos las series de piezas que aun conteniéndose unas en otras, conservan su autonomía e independencia de uso. A esta categoría pertenecen los contenedores encapsulables que se independizan para cumplir su función y se integran para reducir al mínimo el espacio que ocupan cuando no están en uso. Es el caso de las famosas cajas ovales fabricadas por *Los Shakers* [ME-58]; los *sets* de valijas y equipamiento de viaje; los *bowls*, contenedores de alimentos para el refrigerador o las medidas de cocina. También integran este grupo las mesas nido que, como su nombre lo indica, “anidan” en progresión dimensional unas bajo otras, en series que por lo general oscilan entre 3 y 5 componentes [ME-59].

Por otro, reconocemos a los objetos y elementos que utilizan la lógica telescópica para plegar o desplegar su forma y su función plenas.

El concepto formal y espacial del catalejo es el mismo que funda la idea de un objeto sencillo y cotidiano como el vaso telescópico. Es también el mismo que interpretado, a dado lugar a objetos extremadamente curiosos, como el chaleco antibalas publicado en 1918 en la revista *Popular Mechanics*<sup>50</sup> [ME-61], o la falda convertible presentada por el diseñador Hussein Chalayan en su colección otoño-invierno 2000-2001,<sup>51</sup> en la que una mesa baja da paso, mediante un proceso de transformación simple y directo, a la campana de una gran pollera [ME-57]. Es el que reformula Pierre Chareau cuando diseña su mesa-abanico y el recinto central bajo el lucernario del pabellón de la Sociedad de Artistas Decoradores en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925, trocando el habitual deslizamiento por un movimiento telescópico pivotante. Es el que utiliza Vladimir G. Shukhov cuando proyecta y levanta la torre Shabolovka (Moscú, 1919-1922), que alcanza sus 160 metros de altura a partir del apilado y ensamblado de varios hiperboloides semejantes y decrecientes en tamaño que fueron puestos en su sitio deslizando y levantando cada uno de los tramos desde el interior del inmediatamente mayor, reproduciendo a escala gigantesca el mecanismo telescópico [ME-62].

---

<sup>50</sup> Citado e ilustrado en: Mollerup, Per, *Collapsible, the genius of space saving design*, Chronicle books, EE. UU., 2001

<sup>51</sup> Esta pieza junto con otras de Chalayan integró la muestra *Skins & Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*, inaugurada en el MOCA de Los Ángeles, en noviembre de 2006 y que reúne más de 300 obras de 46 diseñadores y arquitectos de renombre internacional

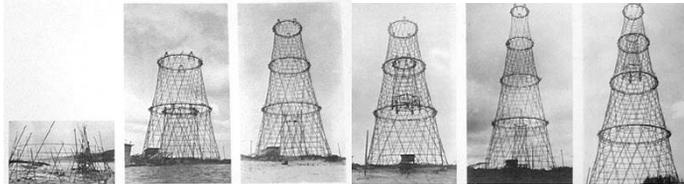


[ME-57]

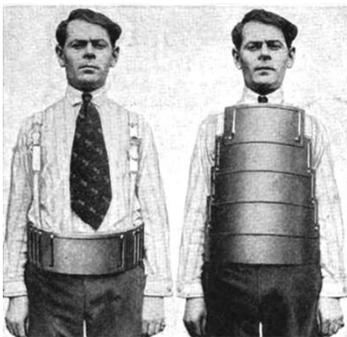
[ME-58]



[ME-59]



[ME-60]



[ME-61]



[ME-62]

[ME-57] Hussein Chalayan: *Falda convertible*, Otoño-Invierno 2000-01

[ME-58] Comunidad Shaker: Cajas ovales anidadas, 1798-S XX

[ME-59] Frank O. Gehry: Mesas nido *Easy Edges*, 1972

[ME-60] Vladimir G. Shukhov: *Torre Shabolovka*, 1919-22, Moscú

[ME-61] Chaleco antibalas publicado en la revista *Popular Mechanics*, 1918

[ME-62] ArtLebedev Studio: *Matryoshkas*, 2007. <<<http://www.artlebedev.com/>>>

## **FRACTALICIOUS<sup>52</sup>**

Es posible reconocer una especie de fractalidad conceptual en la lógica evocada por Steven Holl para vincular la microbiología con el diseño, la arquitectura y el urbanismo, y que encapsula experiencias análogas unas dentro de otras. Su predisposición filosófica a reconocer universos dentro de universos y a reflejar de modo cruzado realidades pertenecientes a rangos escalares distantes, lo condujo a tomar el concepto mismo de fractal como base para el diseño de un edificio de oficinas (*Sarphatistraat offices*, 2000) en Amsterdam [ME-63,64]. El proyecto de las oficinas de la firma Het Olsen sobre el Canal Sarphatistraat de la capital holandesa, desarrolla una dinámica de composición inspirada en el método casual de Morton Feldman utilizado en *Patterns in a Chromatic Field*,<sup>53</sup> tomando como punto de partida la estructura fractal cúbica conocida como *Menger Sponge*<sup>54</sup> [ME-65]. Fusionando estos dos ingredientes, Steven Holl se encuentra como en casa, jugando nuevamente con un espacio de porosidades múltiples y escalas imbricadas, que debe tanto a la fuga abismal matemático-geométrica como a las variaciones fluctuantes del espíritu y la situación específica, programática y geográfica.

---

52 *Fractalicious* es un programa para E-phones que calcula fractales vectoriales. Su manejo es muy sencillo y con solo dos dedos se puede manipular la imagen del fractal, moverla e incluso rotarla o aplicar puntos de control para cambiar proporciones y ángulos. Como término fusiona los vocablos fractal y delicious y podría traducirse como “deliciosamente fractal” aunque fonéticamente es muy parecido a *fractalitious* que tampoco es un término reconocido pero que, si nos atenemos al uso del sufijo *itious*, significaría “relativo a los fractales”.

53 Morton Feldman (EE.UU. 1926-1987) fue un compositor musical vinculado a John Cage y a la vanguardia plástica de Pollock, Rauschenberg y Rothko, conocido por su experimentación no tradicional, la improvisación y el uso de amplio silencios. El método intuitivo y casual de su *Patterns in a Chromatic Field*, podría resumirse en sus primeras líneas: *Take an object / Do something to it / Do something else to it / Do something else to it*. Este documento se encuentra disponible [en línea] en <<<http://www.cnvill.net/mfdeforce.pdf>>

54 La *Espanja de Menger* fue descrita por primera vez por el matemático Karl Menger en 1926, en honor del cual lleva su nombre. Para contruir una *Espanja de Menger* se deben seguir los siguientes pasos: Partiendo de un cubo, dividir cada una de sus caras en 9 cuadrados y consecuentemente el cubo original en 27 cubos más pequeños. Quitar el cubo centrado en cada una de las caras y el que se encuentra en corazón del cubo original. Los 20 cubos restantes configuran el primer nivel de la *Espanja de Menger*. Al repetir los pasos anteriores para cada uno de los 20 cubos que quedan, accedemos al segundo nivel y así sucesivamente. El número de cubos involucrados será  $20^n$ , con n como el número de iteraciones operadas sobre el cubo original.



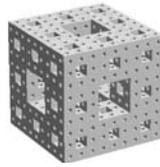
[ME-63]



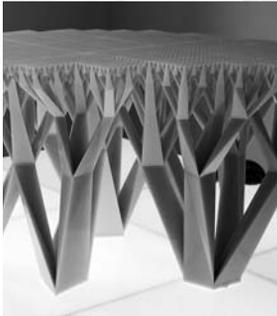
[ME-64]



[ME-66]



[ME-65]



[ME-67]



[ME-68]

[ME-63,44] Stephen Holl: *Oficinas Sarphatistraat*, 2000, Amsterdam .

[ME-66] Estudio Platform Wertell Oberfell, *Mesa Fractal*, 2008.  
 <<<http://www.platform-net.com/>>>

[ME-65] Esponja de Menger.  
 Curva fractal descrita por primera vez en 1926 por Karl Menger.

[ME-67] Takeshi Miyakawa: *Aparador cúbico Fractal 23*, 2008.

[ME-68] Toyo Ito: *Edificio Tod's*, 2004, Omotesando, Tokio, Japón.

ENLACES: Tomo 2, ESCALAS PERSONALES

2- FASCINACIÓN POR LA ESCALA: CHARLES Y RAY EAMES,  
 7- LA ESCALA DEL DETALLE: CARLO SCARPA,

p. 39  
 p. 137

Testimonios complementarios en Anexos digitales, pp. Ax-13-15:  
*Inclusión y crecimiento. René. Marsyas. Eisenman revisitado. Olafur*

## LA TESELA Y EL MOSAICO



[ME-69]

[ME-70]

Jean Nouvel: *Torre Aguas de Barcelona* (Agbar), 2005  
Vista general de la torre y Detalle de "pixelado" Encuadre parcial de Foto  
Archivo Thomas Mayer. <<<http://thomasmayerarchive.de/>>>

Recientemente, Jean Nouvel proyecta y construye para Barcelona la Torre Agbar (2005). Un aerodinámico falo de 142 metros de altura, enorme e impositivo, que de por sí es ya una afrenta de escala. Su cáscara envolvente de hormigón armado perfora toda su superficie con 4400 pequeñas ventanas que siguen un patrón geométrico en apariencia irregular [2.7/27]. Exteriormente todos los sectores opacos son revestidos con placas de aluminio de 25 colores diferentes. El conjunto es protegido por una segunda piel de lamas acristaladas regulables que, colocada a poca distancia de la primera, protege al edificio de las radiaciones solares intensas. Por la noche la torre se ilumina y su colorido vibra más intensamente. Se suma entonces la constelación de ventanas que brillan desde el interior encendiendo el edificio como un gigantesco artefacto-pantalla digital.

### PIXELES ARQUEOLÓGICOS

El arquitecto toma el pequeño cuadrado de vidrio que mide unos pocos centímetros. Tomándolo entre sus dedos, lo observa con curiosidad. En los hornos, a lo largo de los siglos, ha sido perfeccionado con experiencia y cuidado. Es pequeño, geométrico y brillante, una especie de ídolo en miniatura. [...] Pone un cuadradito junto a otro y otro más [...] Con muchos, con millares de cuadraditos puede crear visiones de todo aquello que su mente atesora, porque dispone de un tablero de ajedrez grande como el mundo.

[...] Tiene a disposición una polvareda de partículas geometrizadas, una esquemática energía alfabética. Este enorme cosmos de pequeños puntos es durísimo y al mismo tiempo delicado, monocromo y en conjunto obsesivamente policromo, abstracto y matérico. [...] El arquitecto construye cuadrado tras cuadrado siguiendo una lógica caleidoscópica con ritmo propio. Observa su obra ahora desde bien cerca y ahora desde muy lejos, como los pintores renacentistas observaban las pinceladas. De cerca se percibe la materia, de lejos percibimos su acústica visual.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> Mendini, Alessandro, "Progettare con il mosaico", 2007, [TA]. Artículo disponible [en línea] en el sitio web del autor: <<<http://www.ateliermendini.it/>>>



[ME-71]

## ITINERARIO ENCONTRADO: IGNACIO ITURRIA

Ignacio Iturria: *Adentro y afuera*, 1997. Óleo sobre lienzo, 190 x 150 cm

### INDIVIDUALIZACIÓN Y ANONIMATO

Los personajes de los cuadros y objetos pintados de Ignacio Iturria: “solitarios o miembros de un universo colectivo, plantean siempre la cuestión de la identidad, entre la individualización y el anonimato.”<sup>1</sup>

El artista subdivide el espacio de ciertas pinturas, en una cantidad de microespacios, en los hechos microcuadros. [...] Cada uno de ellos presenta un retrato de un individuo que el artista ve desde lejos. Pero estos retratos no cuentan las vicisitudes de los retratados, ni sus historias de vida, pues Iturria (al igual que los niños) no le preocupa ‘retratar’, no le preocupa la fidelidad del modelo, sino plasmar formas proyectivas.<sup>2</sup>

Encontramos un procedimiento formal que se aproxima a la recreación pictórica del mosaico. El lienzo se llena con pequeñas piezas, como teselas cuyas faltas o huecos permiten ver el efecto inacabado, la imposibilidad de terminar o consumir plenamente la obra. A la vez, las piezas singulares se integran en el todo. Uno y muchos constituyen una unidad que es, al mismo tiempo, signo de identidad colectiva y de anonimato.<sup>3</sup>

En *Adentro y afuera*, por ejemplo, Iturria descompone un lienzo importante en cientos de pequeños retratos. Todos en riguroso blanco y negro como referencia a las viejas fotos carné. Sobre la zona central se agrupan algunas “fotos” con un valor de luz perceptiblemente más bajo, dimensiones reducidas a la mitad o incluso menos que las periféricas y todas ellas tomadas en primer plano. Juntas conforman una silueta densa y oscura que recuerda, como lo haría una mancha de humedad, a una de las obsesiones recurrentes del autor: el elefante.

Multiplicidad de capas de información y de posibles lecturas que avanzan o retroceden de acuerdo a la escala de observación que privilegemos. Las teselas, anónimas en la extensa superficie del lienzo, se individualizan y adquieren “cuerpo” al aproximarnos. Cada una es una identidad, cada una es un retrato, cada una es un individuo que —aun siendo desconocido— tiene nombre y apellido. El cariño y minucia con el cual cada pequeño fragmento es tratado resulta en una imagen colectiva igualmente afectiva y comunicante. Mundos dentro de mundos, la casa de la casa de la casa, identidades imbricadas unas dentro de otras que potencian tanto la individualización como el anonimato.

1 Jiménez, José, “La soledad del juego”, en 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, p. 37

2 Kalenberg, Ángel, “La nostalgia de los orígenes”, en Iturria, Ignacio, *O. cit.*, p. 53

3 Jiménez, José, “La soledad del juego”, en Iturria, Ignacio, *O. cit.*, p. 37.

Al igual que un mosaico, el proyecto puede ser concebido como una totalidad pasible de ser apreciada como un continuo sobre el cual proyectamos percepciones encadenadas y cambiantes que enlazan, desde la apreciación del detalle a la visión de conjunto. *Zooms* reales o conceptuales revelan mundos dentro de otros mundos. A medida que una escala de observación pierde nitidez, otra encuentra su foco. En una misma realidad conviven universos diversos e incluso contrastantes, cuyas escalas ideales de observación se activan a medida que modificamos la distancia con la cual esa realidad es percibida y analizada.

## TESTIMONIOS

### HIPERREALISMO COLOSAL, MINIATURISMO ABSTRACTO

Dentro del universo pictórico hay un artista cuya obra es particularmente consonante con algunos de los aspectos reseñados y que además está desarrollada globalmente y desde un inicio en torno a la noción de escala.

Chuck Close (1940, Monroe, Washington, EE.UU.), lleva varias décadas pintando gigantescos retratos hiperrealistas, lo cual pone sobre la mesa el primer elemento de confrontación escalar, mucho más si tenemos en cuenta que a lo largo de toda su vida Close ha desarrollado una extensa serie de autorretratos que fueron registrando sus cambios físicos a lo largo del tiempo, que vieron su cabello mermar y cambiar de color, y su piel arrugarse detrás de la infaltable presencia de sus anteojos.

Los retratos están realizados siempre en primer plano, debido a lo cual el efecto de cambio de escala es aun más intenso desde el momento que los rostros aumentados parecen incluso desafiar los límites de sus propios lienzos. Hay un primer diálogo dimensional —y por lo tanto escalar— entre los óvalos de los rostros y la ventana por la que asoman al mundo, y luego un segundo dado por su enorme tamaño en relación con su autor y con el observador [ME-75]. Además, este intercambio está signado por un hiperrealismo preciosista que vuelve real la presencia de esos rostros que, por inmensos, pertenecen naturalmente a otra dimensión. La expresión fluctúa entre el blanco y negro, frecuente sobre todo en sus trabajos iniciales, y el color, omnipresente en los más recientes. Para regocijo de quien ha podido contemplar su obra directamente, la percepción cercana inaugura un universo nuevo y absolutamente diferente, que le proporciona a su trabajo un espesor vital particularmente intenso. La obra invita en primer lugar a la apreciación desde cierta distancia ya que el objeto representado está fuertemente aumentado de tamaño. Si la primera lupa evidente la ponen las dimensiones del lienzo y los primeros planos de los retratos, en la segunda participa además el observador que se ve compulsivamente impulsado a seguir descubriendo más y más, adentrándose en la pintura. Este efecto es particularmente evidente con las exhibiciones de cuadros de Chuck Close en museos y galerías. La primera impresión general es la de la distancia; todos esos inmensos rostros que nos miran desde las paredes de la sala y que esperan de nosotros el siguiente paso para exponerse íntegramente.

Un efecto similar se producía en la exposición itinerante *Motion Pictures / Cuadros en Movimiento* desarrollada por el MoMA <sup>56</sup>, en la cual pequeños cortos realizados por Andy Warhol presentan a sus amistades personales filmadas en primer plano sin más indicación aparente que la de permanecer,

---

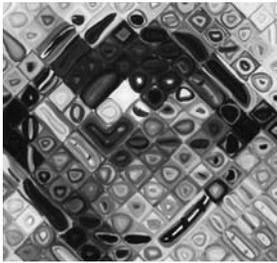
<sup>56</sup> Esta exposición fue presentada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) en Noviembre de 2005.



[ME-72]



[ME-75]



[ME-73]



[ME-74]



[ME-76]

CHUCK CLOSE:

[ME-72a74] Autorretrato, 2000.  
Vista general y dos zooms consecutivos sobre la obra.

[ME-75] Annie Leibovitz: Retrato fotográfico de Chuck Close con uno de los autorretratos realizados en su juventud, 2005.  
La obra integra el reportaje fotográfico que bajo el título *El Mago de Oz*, fue realizado para la revista *Vogue*. En ella Close aparece como el mago.

[ME-76] Sage Sohier: *Perfectible worlds*, Escultor con modelo de Chuck Close en su estudio, 2005.

la de ser y estar por unos breves minutos frente a una cámara. Las proyecciones parecen por momentos fotografías fijas vulneradas apenas por un pestañeo o un bocanada de humo que emerge lentamente de unos labios. El efecto de las proyecciones que nos rodean de enormes rostros que respiran desde las paredes de la sala es sobrecogedor e inquietante.

Retomando el discurso sobre la obra de Close, nos referíamos al siguiente paso que daba inicio al aproximarnos a los lienzos. Tomemos como ejemplo la última serie de pinturas realizadas luego de que el autor sufriera el accidente que en 1988 lo dejara en silla de ruedas y con el brazo derecho inmovilizado. Son retratos a color en la misma tradición hiperrealista y fotográfica que las series previas, pero con una particularidad fundamental: aparecen ante nosotros como la milagrosa fusión de innumerables fragmentos, de una enorme cantidad de pequeñísimos cuadros abstractos y multicolores. La sumatoria de estas fascinantes pinturas en miniatura da como resultado fantásticos retratos que no escatiman detalle figurativo alguno, del mismo modo que cada uno de los fragmentos no escatima la abstracción más radical y absoluta imaginable [ME-72 a 74]. Los píxeles de la pintura figurativa a gran escala son estas diminutas obras abstractas. La adaptación a sus nuevas condiciones físicas trajo consigo una evolución interesantísima en su obra en la cual conviven como en la vida, como en la naturaleza distintas escalas de observación, alimentándose entre sí al tiempo que conservan su independencia, oscilando siempre entre la individualización y el anonimato.

Cada pequeño recuadro, cada píxel es tratado como una entidad con valor plástico propio. De hecho no son meros cuadrados con un color asignado. Son pequeños lienzos compuestos cada uno por varios campos de color diferente y que, como resultado, dan la identidad cromática buscada.

El proceso plástico es complejo ya que existe por un lado una recreación fotográfica con medios pictóricos, pero al mismo tiempo para lograrlo se recurre a técnicas artesanales de descomposición del color que por momentos parecen propias de la industria gráfica y que hoy día son parangonables con la imagen digital. Las dualidades pictórico-fotográfico y analógico-digital están en medio de la interpretación de su obra. Chuck Close de algún modo ha anticipado la era digital desde su planteo plástico-técnico.

### **TRENKADIS**

Enric Miralles, en el proyecto de renovación del *Mercado de Santa Caterina* en Barcelona (proyectado en el año 1997 y finalizado de construir en el 2004) juega también con la alteración de escalas, y por partida doble. Por un lado la nueva cubierta propuesta sobrevuela a baja altura la envolvente histórica, levitando sobre ella como un gigantesco pañuelo almidonado. Por otro, su cara externa es revestida con grandes y coloridas piezas cerámicas hexagonales que conforman un gigantesco mosaico que repropone en clave contemporánea y a gran escala el tradicional *trenkadis*, tan popular para el modernismo catalán y en particular tan fuertemente vinculado a la obra de Antonio Gaudí [ME-77]. Miralles da vuelta el guante y proyecta hacia fuera el colorido de las frutas y verduras que se comercializan bajo su ala protectora. Gracias al generoso ondular de la cubierta el mosaico puede ser divisado desde la distancia, aunque su esplendor máximo es perceptible desde los pisos más altos de los edificios que rodean al mercado. Desde allí una orografía suavemente ondulada, cubierta por un manto multicolor es recreada para solaz de los vecinos. Con su policromía furiosa resplandeciendo



[ME-77]



[ME-78]



[ME-79]

[ME-77] Enric Miralles + Benedetta Tagliabue: Remodelación del *Mercado de Santa Caterina*, 1997-2004.

[ME-78] Alfombra de Flores, *Grand Place*, Bruselas, 2009.

[ME-79] Alessandro Mendini: *Sillón de Proust monumental*, 2005, Bisazza.

a cielo abierto, la imagen rememora también las alfombras florales que periódicamente pueblan la *Grand Place* de Bruselas [ME-78] y las que tradicionalmente cubren por completo el circuito procesional de Semana Santa en Antigua, Guatemala.

### **PIXELES CONTEMPORÁNEOS**

Hoy día los píxeles se extienden sobre todo y sobre todas las cosas con una velocidad incontrolable. La ventana acelerada abierta “al mundo” que alguna vez estaba confinada a los interiores domésticos o a lo sumo a una sala de cine, se ha afirmado en los grandes espectáculos musicales y en las “ceremonias inaugurales” de Olimpiadas y mundiales, y se ha proyectado sobre la ciudad con una fuerza inusitada. Desde hace algún tiempo ya, las pantallas programadas digitalmente han conquistado la escala de la arquitectura y la rodean y envuelven transformando edificios enteros en hitos de comunicación masiva. Primero los camuflaron y finalmente terminaron por fagocitar alguno que otro, hasta integrarse a su composición como un recurso expresivo aceptado y demandado, sobre todo en ciertos programas y situaciones específicas. Con el tiempo han consolidado la identidad de espacios urbanos, hoy emblemáticos también gracias a su presencia, como en la *Times Square* de Nueva York o la *Trafalgar Square* de Londres.

Estas pantallas se han construido en verdaderas atracciones espaciales, aun en entornos hipersaturados de información visual. Es el caso de la cubierta de 12 millones de LEDs de la *Fremont Street Experience* de Las Vegas, que techa cinco cuerdas con una bóveda de cañón levantada a 30 metros del suelo [ME-88].

Han impulsado experimentos interactivos como la instalación interactiva *Touch* proyectada por LAB[au] (*Laboratory for architecture & urbanism*) para la Torre Dexia<sup>57</sup> (Bruselas, 2006) en la cual el público podía accionar, desde una pantalla de contacto, la proyección de diferentes motivos geométricos animados sobre la fachada del edificio [ME-87].

Han sido apropiadas por el público como sucede con la *Crown Fountain* (1999-2004) del artista catalán Jaume Plensa en *Millenium Park* de Chicago que ilumina sus dos inmensos prismas de ladrillo de vidrio y los transforman en pantallas que ponen en diálogo a la población consigo misma ya que sobre ellos se proyectan imágenes cambiantes de ciudadanos desde cuyas bocas, a intervalos regulares, un gran chorro de agua es proyectado con fuerza para aliviar los efectos de las altas temperaturas en el verano [ME-81,83,84]. Han logrado también adaptarse técnica y económicamente para evadir los altos costos que casi siempre terminan por amortizarse utilizándolas como carteleras publicitarias. Como en la propuesta de Tim y Jan Edler para la *Kunsthhaus* de Graz (Peter Cook y Colin Fournier, 2003) consistente en un sistema extremadamente sencillo y barato bautizado BIX, que ubica tras la piel acristalada una grilla de simples tubos fluorescentes circulares (de distribución comercial) que, dimerizados y controlados informáticamente son capaces de adoptar 18 grados diferentes de intensidad de luz por segundo [ME-82,85]. Según los autores los actuales desafíos no están relacionados tanto con la tecnología de las pantallas como con el desarrollo de conceptos de programación de superficies consistentes con la arquitectura. El objetivo no debe ser más adaptar sino integrar estos nuevos recursos al proceso integral del proyecto arquitectónico.

---

57 Experiencia compartible [en línea] en <<<http://www.dexia-towers.com/>>>



[ME-81]

[ME-82]



[ME-83]

[ME-84]

[ME-85]



[ME-86]

[ME-87]

[ME-88]

Jaume Plensa, *Crown Fountain*, 1999-2004, Millenium Park, Chicago:  
 [ME-81,83,84] Detalle de los ladrillos de vidrios que encapsulan pantallas LED para configurar los enormes rostros de los ciudadanos de Chicago.

Peter Cook + Colin Fournier, *Kunsthau*s, Graz, 2003:  
 [ME-82] Detalle de tubos fluorescentes dimerizados y controlados digitalmente  
 [ME-85] Vista general nocturna con el sistema BIX en funcionamiento

[ME-86] UN studio: *Galeria West Shopping Center*, Seúl, 2003-2004.

[ME-87] LAB[au] (Laboratory for architecture & urbanism): *Touch*, 2006  
 Instalación interactiva sobre la Torre Dexia, Bruselas.

[ME-88] Freemont Street Experience, Las Vegas.

Porque las pantallas empiezan también a dejar de serlo para fundirse en el diseño de una piel arquitectónica y multifuncional como la que proyecta UN Studio para el *Galleria West Shopping Center* en Seúl (2003-2004) [ME-86], conformada por 4300 discos vítreos que integrados a la envolvente exterior permiten proyectar sobre el edificio textos e imágenes que van cambiando periódicamente la apariencia y comunicación del volumen.

La era de la sociedad de la información y el universo visual han finalmente conquistado todos los rangos escalares del *homo faber* sembrando pantallas y pantallitas por todas partes, desde el teléfono al rascacielos.

## PIXELES ICONOGRÁFICOS

### *Pile Up*

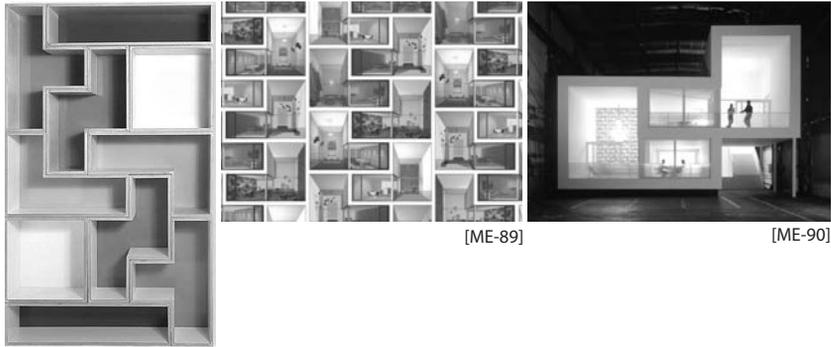
El *Tetris* (1984) junto con el *Space Invaders* (1978), videojuegos pioneros de la era digital, se han convertido con el paso del tiempo en verdaderos objetos de culto. Su lógica de agregación simple y directa y sus perfiles escalonados inconfundibles, producto de las limitaciones técnicas de la definición de pantalla en momentos de su nacimiento, son hoy evocados como referencias expresivas y culturales forjadas en torno al *píxel* cuadrado y a los tetróminos.<sup>58</sup>

El veterano arquitecto suizo Hans Zwimpfer ha tomado la lógica del apilado y encastre propia de los rompecabezas (como el *Tetris*) para proyectar su sistema habitacional *Pile Up* que ha patentado en Europa y EE.UU. La propuesta consiste básicamente en unidades de habitación con sección extruida en “L”, rígida y autoportante, de modo que las divisiones internas —sin muros de carga— permiten decidir con libertad la organización espacial de la vivienda [ME-90]. Cada módulo se divide en dos zonas, una baja y otra de doble altura, que integran en su envolvente espacios interiores y proyecciones exteriores del espacio doméstico. Los módulos se apilan uno sobre otro a través de un simple mecanismo de encastre geométrico que alterna —horizontal y verticalmente— sectores de simple y doble altura en el bloque colectivo [ME-91]. La lógica formal, extremadamente simple y flexible se expresa exteriormente privilegiando, a través del énfasis en el perfil de la sección general del módulo, la lectura autónoma de las “piezas de Tetris” y evidenciando el concepto central de apilado [ME-89]. Varios conjuntos de vivienda han sido construidos por el estudio en Suiza y en uno de ellos, el levantado en Neuhausen am Rheinfall, se incorporaron además cortinas enrollables comunes y coloridas que se suman al diseño integral de la fachada y que enfatizan aun más el sentido lúdico de la lógica de agregación.

Este tema puede ser fácilmente rastreado hasta ejemplos paradigmáticos como la *Unidad de Habitación de Marsella* de Le Corbusier. Es conocida la fotografía del modelo de estudio de la *Unité* que registra el momento en el cual una mano inserta uno de los módulos de vivienda dentro de la grilla estructural regular de la maqueta de madera. Las coincidencias son más que suficientes: en primer lugar el encastre en L —que en el caso del sistema *Pile Up* se hace evidente hacia la fachada exterior—, en segundo término la lógica general de sistematización de los encastres de las

---

58 Un tetrónimo es una forma geométrica compuesta por cuatro cuadrados conectados ortogonalmente.



[ME-88]

[ME-89]

[ME-90]



[ME-91]

[ME-88] Brave Space Design: Sistema de estanterías *Tetrad*, 2008.

HANS ZWIMPFER:

Sistema habitacional *Pile Up*, <<http://www.zwimpferpartner.ch/>>

[ME-89] Diagrama conceptual de encastre y apilado

[ME-90] *Pile Up* am Rhein Rheinfelden, 2006.

Unidad básica, modelo escala 1:1

[ME-91] Conjunto habitacional Quellengarten, Rheinfelden, Suiza, 2008.

distintas unidades como patrón identitario del proyecto. Y sobrevolando este conjunto de recursos y decisiones, el sentido lúdico y experimental del proyecto, que es capaz de ver en el modo en el cual los pequeños bloques de madera de nuestros juegos de infancia se combinan unos con otros, verdaderas propuestas arquitectónicas a escala real.

## **Jenga**

Recientemente, Sou Fujimoto ha finalizado de construir en el medio de un bosque en las afueras de la ciudad de Kamamura, próxima a Tokio, su *Next Generation House* (2008) [ME-92a94], por la cual ha logrado difusión internacional.

Fujimoto ha debido fantasear con la experiencia del espacio interior aleatoriamente conformado que encierra una torre de *Jenga*.<sup>59</sup> Porque la casa es precisamente eso, una serie de gigantescas escuadrías de madera de sección cuadrada constante y 35 cm. de lado que apiladas alternadamente en una y otra dirección conforma un cubo que reserva en su interior un espacio doméstico singular que fluye entre los distintos componentes generando espacios de asiento, apoyo, descanso, etc. Su interior cavernoso es un espacio libremente colonizable pero con todas las previsiones funcionales necesarias para una vivienda.

Es sumamente interesante observar como algunas imágenes del momento de la construcción se reflejan de forma tan nítida en otras del proceso de proyecto. Las manos transportando y apilando maderitas en una maqueta de estudio sobre la mesa de trabajo, resuenan en el modo en que la grúa hace lo propio in situ. Parecería que un salto de escala tan violento como el que distancia el juego del *Jenga* de la casa finalmente construida, tendría que haber evidenciado adaptaciones mayores. Seguramente esto fue así, pero Sou Fujimoto ha logrado disimular al máximo todas las intervenciones técnicas y funcionales necesarias de modo de evitar vulnerar la reacción de natural sorpresa al encontrarnos súbitamente con una brecha de escala tan evidente entre un objeto y su entorno.

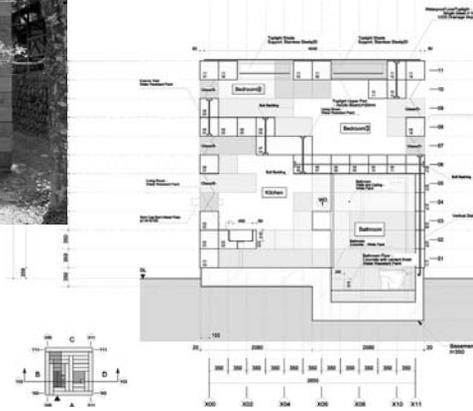
Es que la *Casa de la Nueva Generación* es una realidad fuera de escala bajo varios patrones de medida. Para empezar está levantada con componentes constructivos masivos y contundentes cuyas dimensiones son ajenas a nuestro tiempo, a nosotros mismos y que además guardan una proporción insólita en relación con el objeto al cual son incorporados, desafiando al mismo tiempo la escala intrínseca, la escala del componente-totalidad, la escala contextual y la escala del observador.

---

<sup>59</sup> El *Jenga* es un juego de habilidad física y mental en el cual los participantes deben retirar pequeñas barras de madera de una torre maciza construida con 54 piezas idénticas (que se ubican de forma cruzada en grupos de a tres hasta conformar 18 niveles) y por turnos volverlas a colocar en la parte superior hasta que esta se caiga.



[ME-92]



[ME-93]



[ME-94]

[ME 92-94] Sou Fujimoto: Nest generation house, 2008, periferia de Kamamura, cerca de Tokio, Japón.

#### LA TESELA Y EL MOSAICO

Testimonios complementarios en Anexos digitales, pp. Ax-16-20:

*Recuerdo del futuro: Salvador Dalí. Retículas y pincelazos: Roy Lichtenstein. Moiré. Caleidoscopio*

## EL MUNDO EN EL MICROSCOPIO



[ME-95]

Robert Smithson: *Spiral Jetty*, 1970, Utah, Gran Lago salado.  
Fotografía satelital

### TÚNEL DE ESCALAS

Recuerdo como si fuera hoy, el día en que el maniático informático de turno descargó por primera vez *Google Earth* en la computadora del Taller y nos juntó a todos para “ver”. Recuerdo sobre todo las exclamaciones, alguna que otra boca abierta y un par de sonrisas de una alegría casi infantil. La interfase para presentar el increíble archivo de imágenes nos dejó en ese momento sin palabras o a lo sumo con expresiones de asombro primordial. No era para menos. La nueva herramienta se nos presentaba a medio camino entre un videojuego fantástico y la posibilidad técnica de transformarnos en un *voyeur* científico de la realidad de todo el planeta, ambas opciones genéticamente adictivas. La posibilidad de acceder por lo menos a un tramo del viaje a través de las “Potencias de 10” de los Eames y hacerlo además comandando el destino, la ruta, la velocidad, en fin, todas las variables, resultó ser una oferta de una seducción arrasadora. La clave de esta fascinación reside en la enorme cuota de poder y libertad que parece depositarse en nuestras manos; en la inmensa e inestimable cantidad de información que supone la apertura de un archivo de este tipo; en la nutrición de una fantasía de crecimiento y empequeñecimiento ilimitado enraizada profundamente con nuestra propia existencia en este mundo.

Además de ser un archivo formidable que permite localizar todo o casi todo en el planeta, es un instrumento que interesa centralmente a nuestro trabajo ya que utiliza la manipulación de escala como variable esencial de visualización de la realidad. No parece cosa de todos los días analizar el mundo a través de un microscopio. Esta herramienta, como cualquier otra, condiciona la lectura de la información en función de la secuencialidad implícita y los comandos habilitados para su manejo.



[ME-96]

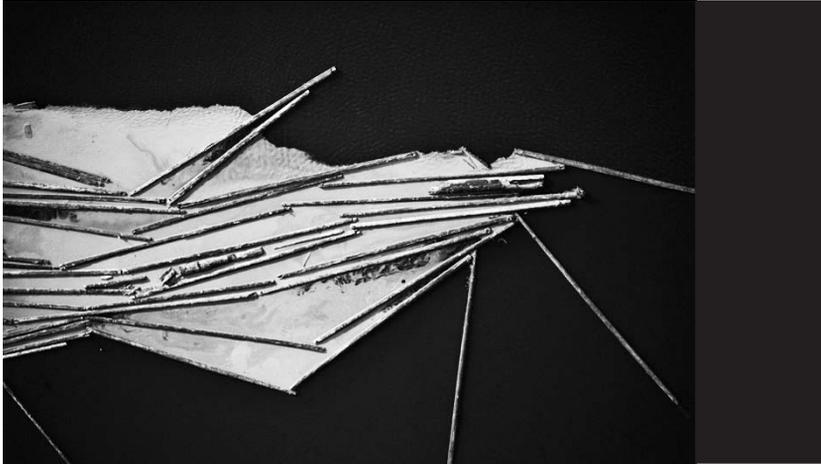
[ME-96] PTW, Urbanizaciones, Dubai:  
The Palm-Jumeirah  
The Palm-Jebel Ali  
The World

Vemos el mundo desde fuera del mundo, o sea que como primer comentario deberíamos anotar que en nuestro punto de partida, observamos la realidad desde una distancia que por sí sola objetiva cualquier meta de aproximación al objeto de interés que nos convoque. El hecho de “ver” nuestro objetivo aun antes de que este sea visible, de saber que hacia él nos dirigimos con precisión y a la velocidad que queramos, deteniéndonos incluso si así lo deseamos, nos ofrece una conciencia empírica del atravesamiento de escalas. Al mismo tiempo refuerza el sentido de que cada punto a investigar dentro del globo terrestre forma parte de muchas otras unidades intermedias con lógicas y atributos específicos, definidas por la escala de observación elegida y que van naciendo una de otra a medida que nos acercamos a la superficie terrestre. Sabemos que los edificios integran manzanas, barrios, conurbaciones, ciudades, provincias, países, regiones, continentes, pero el hecho de estar de alguna manera “obligados” a ver estas transiciones en uno y otro sentido, consolida la percepción de escala como nunca antes había sucedido con una herramienta de uso público y popular. Podemos obtener una representación muy “gráfica” de las relaciones de tamaño de casi todo cuando nos rodea. Podemos concebir con naturalidad el continuo fluir de las escalas y al mismo tiempo ensayar clasificaciones de rangos escalares. Podemos descubrir consonancias y ecos entre fenómenos pertenecientes a rangos diferentes e inclusive distantes e incorporar con naturalidad la escala como variable de interpretación y valoración de la realidad. Después de algunos años, y aun cuando nos hayamos habituado a contar con este instrumento, la zambullida en el “túnel de escalas” sigue siendo sorprendente.

### **ICONOFILIA SATELITAL**

La influencia del acceso extendido y abierto a programas de este tipo popularizó la visión satelital, reservada históricamente en exclusividad para ámbitos técnico-científicos y vinculados frecuentemente con temas logísticos y de defensa. Esto ha abierto nuevas posibilidades de difusión e incluso promoción de intervenciones en el paisaje y obras de arquitectura. El punto de vista aéreo lejano, antes accesible a unos pocos, está presente hoy en la intimidad de infinidad de hogares. Hoy podemos sobrevolar virtualmente lugares remotos con los cuales soñamos, y planear suavemente hasta posarnos sobre el destino ambicionado. En nuestra opinión, esto ha colaborado activamente para incentivar el desarrollo de proyectos con fachadas satelitales proyectadas hacia el mundo.

Probablemente los proyectos contemporáneos más difundidos dentro de esta novel categoría sean los proyectos inmobiliarios *Palms (Palm Jumeirah, Palm Jebel.Ali, y Palm Deria)*, construidos o en construcción en Dubai desde el año 2001, seguidos de cerca por el vecino *The World*. Los primeros exhiben con orgullo el símbolo universal de las vacaciones a orillas del mar: la hoja de palma. Los tres proyectos aprovechan la estructura natural en abanico de la hoja para construir un inmenso logotipo promocional visible desde el espacio exterior (con repetidoras en cada hogar conectado a la red), que al mismo tiempo multiplique generosamente los kilómetros de costa disponibles para el nuevo mercado inmobiliario del turismo de primera categoría. El segundo emprendimiento, *The World*, es un proyecto de archipiélago artificial que evoca la silueta del planisferio, plasmando gráficamente su aspiración de convocatoria mundial al tiempo que vuelve accesible la fantasía de la isla propia.



[ME-97]



[ME-98]

Alex McLean:

[ME-97] *Algae between logs (Algas entre troncos)*, Longview, Washington  
<[www.alexmaclean.com/](http://www.alexmaclean.com/)>

[ME-98] Líneas de Nazca, Perú: Araña.

Luego de que estos ejemplos tuvieran la acogida esperada —y el consecuente rédito económico—, nuevos “megalogos” surgieron como hongos después de la lluvia en propuestas distribuidas en varios puntos del planeta.

El estudio de Erick van Egeraat proyecta un archipiélago en forma de mini-Rusia<sup>60</sup> de 330 hectáreas (2007-2014) reproduciendo su principal red hídrica y orográfica a escala, como emprendimiento turístico y residencial de lujo en el Mar Negro, frente a las costas de la ciudad de Sohi, futura sede de las olimpiadas de invierno del 2014. En paralelo, la *Dutch Innovation Platform* propone construir una gran isla artificial en forma de tulipán<sup>61</sup> frente a las costas de Holanda.

En el Líbano surge una propuesta de inversión similar, esta vez bajo la forma de su símbolo nacional, el Cedro,<sup>62</sup> reproduciendo fielmente la imagen que ostenta su bandera en el perfilado de la nueva isla artificial.

Geografías miniaturizadas, logotipos y objetos agigantados, expresiones *sui generis* de un Pop de mercado, alteraciones de escala proyectadas para ser consumidas manipulando también la escala de observación a través de un alejamiento violento (satélite) y un acercamiento óptico igualmente potente. Nuevas herramientas de acceso a las mismas realidades, nuevas miradas, nuevas formas de ver el mundo que actualizan las puertas de entrada y desarrollo la actividad de proyecto.

## Alex

Alex MacLean también se divierte registrando iconografías preparadas para su lectura desde el aire. Es precisamente lo que hace, por ejemplo, con su serie de fotografías dedicadas hoteles o parques temáticos en los cuales los contornos de las piscinas evocan guitarras, pianos, o el motivo de turno (*Playbook*, 2006). O cuando insiste en registrar objetos agigantados en el paisaje, como animales inflables (*Deflated Hot Air Bear Ballon*, Columbus, Ohio) o la sede de una compañía de cestas de picnic construida a imagen y semejanza de su producto estrella (*Longaberger Basket Company Headquarters Building*, Newark, Ohio). Claro que detrás de estas tomas subyace siempre el comentario mordaz acerca del “colosalismo” e imaginaria consumista y *snoob* de la sociedad estadounidense. Pero los trabajos que más nos interesan a efectos de nuestro análisis de la manipulación de escalas dentro del proceso de diseño son aquellos que juegan su expresión en el límite absoluto de reconocibilidad del objeto fotografiado. Aquellas fotografías en las cuales el encuadre, el punto de vista, permiten solo por breves instantes identificar los detalles de la fotografía como documento de la realidad. Tomas que enfatizan la abstracción de la composición al punto de olvidarnos por completo que estamos ante una fotografía aérea.<sup>63</sup> Obras en la que se intuye racionalmente la sutil

---

<sup>60</sup> El proyecto de la *Federation Island*, como es conocida, puede consultarse [en línea] en <[www.eea-architects.com](http://www.eea-architects.com)>

<sup>61</sup> Propuesta consultable [en línea] en el sitio oficial de la Plataforma de Innovación Holandesa, <<http://www.innovatieplatform.nl>>

<sup>62</sup> Proyecto consultable [en línea] en <<http://www.cedarsisland.com>>

<sup>63</sup> Con relación al uso de la abstracción en las fotografías de Alex MacLean, Kevin Moore apunta lo siguiente: “El mismo término ‘abstracción fotográfica’ no deja de ser un oxímoron del mismo tipo que su opuesto ‘realismo fotográfico’, parece redundante; indica una paradoja: la capacidad intrínseca de la fotografía para registrar el mundo físico puede igualmente y con la misma facilidad abstraer el mundo mediante el encuadre, el punto de vista y la distorsión de la lente”. Moore, Kevin; “Alex MacLean: la medida del paisaje” en A&V Monografías de Arquitectura y vivienda n°91, *Pragmatismo y Paisaje*, 2001 pp. 52-62

manipulación realizada a través de la escala de observación, que transforma la distancia en variable de interpretación plástica y semántica.

Se disfrutan especialmente fotografías como *Algae between logs* (Algas entre troncos) [ME-97] capaces de evocar con tanta naturalidad preparados biológicos observados al microscopio, o algunas imágenes pertenecientes a la serie *Dwellings* en las que la estructura vial de los suburbios norteamericanos en construcción recuerdan circuitos electrónicos impresos (vínculo entre escalas ya advertido explícitamente por Toyo Ito en “La ciudad como microchip”), o el encuadre preciso de *Rice Fields* (Arrozales, Davis, California) que reproduce la expresión completa, estructural, formal, cromática y de textura de una hoja vista “desde cerca”.

Alex MacLean posee una habilidad refinada y precisa, ya no de vincular sino de integrar rangos escalares distantes, de producir en la percepción del observador quiebres reversibles e intermitentes en la identidad dimensional del objeto fotografiado, que trasiegan nuestra atención alternadamente del micro al macrocosmos. Tiene la capacidad del proyectista que no rehuye el vínculo intrínseco y natural entre la percepción de los distintos rangos escalares, que sabe que estos se informan mutuamente y responden a definiciones prevalentemente convencionales. Alex MacLean logra así poner el mundo en su microscopio.

### **Nazca**

La necesidad de mirar la realidad desde lo alto nace mucho antes de que los satélites fueran siquiera una lejana idea, mucho antes que los aeroplanos fueran imaginados. Cuando los únicos que eran capaces de contemplar el paisaje desde lo alto eran los dioses y las aves. Un testimonio intenso de esta afirmación lo encontramos en las líneas del desierto peruano de Nazca (200 AC-600 DC) que comparten con sus discretos émulo contemporáneos, la necesidad de recurrir a escalas extremas de observación para proyectar su mensaje hacia otras dimensiones [ME-98].

Vistos desde abajo, los trazos no dicen nada: no son más que largos canales de piedra y polvo que se pierden en el páramo de polvo y piedra. Vistos desde arriba, desde un avión, esas arrugas del desierto forman gigantescos pájaros de alas desplegadas.

Los dibujos tienen dos mil o dos mil quinientos años de edad. Aviones, que se sepa, no había. ¿Para quién, para quiénes, fueron hechos? ¿Para los ojos de quién, de quiénes? Los expertos no se ponen de acuerdo.

Digo yo, me pregunto: esas líneas perfectas, que resplandecen en la sequedad, ¿no habrán nacido para que el cielo las viera?<sup>64</sup>

---

64 Galeano, Eduardo, “El desafío” en *Bocas del Tiempo*, Siglo XXI, 2004, p. 340.

## INFINITO PARTICULAR



Ernesto Neto: *Leviatán Thot*, 2006, instalación en el interior del Panteón de París.

*Leviatán Thot* (2006), es una instalación singular debido a sus dimensiones gigantescas, pero sobre todo y fundamentalmente, por el hecho de desarrollarse en un "vientre" arquitectónico existente, y uno cuyo carácter e impronta están tan fuertemente consolidados como en el Panteón de París. El contrapunto entre una envolvente cuya expresión tectónica está altamente codificada y una propuesta espacial inédita de la cual solo podemos albergar en nuestra experiencia rastros de alguna fantasía o ensueño, es tan impactante como seductor. Una lluvia de enormes apéndices rematados en terminales redondeados y bulbosos se estiran aproximándose al suelo desde las altísimas bóvedas y la cúpula del Panteón, alterando el recinto como un organismo cuyo sorpresivo crecimiento biológico lo ha invadido por completo colonizándolo todo. Del mismo modo que una ruina arquitectónica parece aceptar su destino y dejarse gradualmente cubrir por la vegetación, el Panteón también elabora una simbiosis nueva que muta su identidad sin fagocitarlo.

Las dimensiones del Panteón de por sí ya hacen que el visitante se sienta pequeño, pero al mutar la experiencia arquitectónica sobre la cual tenemos antecedentes y deslizarla hacia la arena misteriosa de un interior orgánico de proporciones catedralicias, la manipulación de escala se vuelve extrema en función tanto de las condiciones espaciales físicas como de los significados involucrados. El nombre *Leviatán* hace referencia a un monstruo de la Biblia que posee un poder descomunal, el mismo que exhibe la instalación de Ernesto Neto para dialogar con la austeridad neoclásica del Panteón.

## MATERNIDAD

tan solo no se pierda al entrar  
en mi infinito particular  
en algunos instantes  
soy pequeña y también gigante<sup>65</sup>

Según Deleuze, a diferencia de la materia inorgánica, cuyos pliegues exógenos son determinados desde fuera o por el entorno, un organismo se define por pliegues endógenos, por "su capacidad de plegar sus propias partes hasta el infinito y de desplegarlas, no hasta el infinito, sino hasta el grado

<sup>65</sup> Fragmento de la letra de *Infinito Particular*, canción escrita Arnaldo Antunes, Marisa Monte y Carlinhos Brown e interpretada por Marisa Monte, como parte del álbum homónimo de la cantautora brasilera, editado en el año 2006.



[ME-100]



[ME-101]

#### ITINERARIO ENCONTRADO: IGNACIO ITURRIA

Ignacio Iturría: *Maternidad*, 1998.

Óleo sobre lienzo, 190 x150 cm

Ignacio Iturría: *Cebra*, 1998.

Cartón, madre: 105x 54 cm

La misma progresión eterna que Ignacio Iturría concibe hacia el exterior de sus pequeños personajes, configurando casas que envuelven casas que envuelven casas, cambia de vector y se proyecta hacia su interior en la serie de trabajos (esculturas y pinturas) inspirados en la maternidad. Cebras, elefantes, caballos construyen dentro de sí nuevos compartimientos, se ahuecan para albergar-engendrar otras cebras, elefantes y caballos más pequeños en su interior

de desarrollo asignado a la especie. Así pues, un organismo está envuelto en la semilla, y las semillas están envueltas las unas en las otras hasta el infinito, como muñecas rusas.<sup>66</sup>

El ser humano, como todas las especies vivíparas, poseen en su esencia gestacional la fuga abismal en la cual no solo la inclusión sino también el crecimiento se encuentran comprometidos. Una vida creciendo dentro de otra. La concepción de una “maternidad estructural” gracias a la cual algunas experiencias y fenómenos anidan espacialmente dentro de otros.

A diferencia del resto de las especies con las cuales comparte esta categoría, el hombre es intelectualmente consciente de este hecho difícil de calificar emocionalmente, y tan natural como sorprendente en los múltiples niveles de lectura e interpretación que detona y habilita. El vientre materno es el primer espacio que habitamos, la primera “arquitectura” con la cual establecemos contacto y cuya envolvente viva y activa permea la relación entre el adentro y el afuera. La lógica formal, funcional, estructural del cuerpo que gesta es replicada en el cuerpo en gestación. La fantasía de habitar el cuerpo es, en realidad y en última instancia, la fantasía de volver a habitarlo.

### **HORIZONTES ELÁSTICOS**

Durante la mayor parte de la historia de la humanidad la percepción espacial del interior del cuerpo humano estuvo reservada exclusivamente a la ciencia de la medicina. No es hasta hace relativamente poco tiempo que esta información se integra al diálogo —médico todavía— con el portador de la escenografía. La visualización al microscópico ha rebasado nuevos límites al tiempo que han aparecido nuevas herramientas como las tomografías, las laparoscopias o las cápsulas endoscópicas. En la actualidad la cápsula M2A de tan solo 26 mm de longitud y 11 de diámetro, luego de ingerida es capaz de viajar naturalmente por nuestro organismo. Durante el trayecto, la cápsula emite señales de video que son grabadas en una unidad receptora externa que el portador carga consigo. Estas señales permiten monitorear los túneles y circulaciones de nuestro aparato digestivo, estudiar las características y el estado actual de sus paredes, detectar la ubicación precisa de los sectores dañados para su posterior “reparación”. Es un verdadero viaje por el interior de nuestro cuerpo reminiscente del que décadas atrás preanunciaba la película de ciencia ficción *Viaje alucinante* (*Fantastic Voyage*, 1966), y que diera lugar al encargo de la novela homónima de Isaac Asimov.<sup>67</sup> En el filme, la nave *Proteus* (que recuerda por momentos a la *Nautilus* del veinte mil leguas de viaje submarino de Verne), miniaturizada junto a su tripulación, es inyectada en el organismo de un pionero de la miniaturización científica que se encuentra en estado de coma debido a un infarto cerebral, para intentar reparar el daño desde el interior. Esta historia, que en 1966 era ciencia ficción pura, hoy día amenaza con hacerse realidad con el desarrollo de pequeñas “naves” con propulsión propia, que serían capaces de desplazarse, como en

---

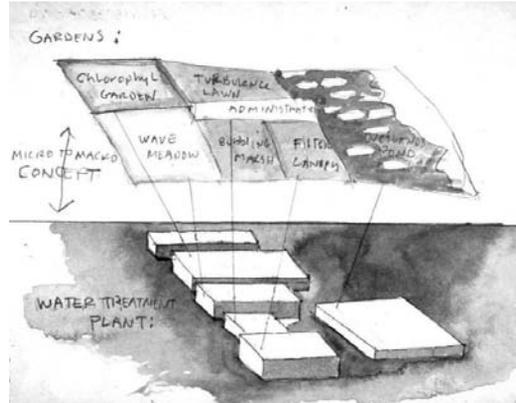
<sup>66</sup> Deleuze, Gilles, *El Pliegue, Leibniz y el Barroco*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, p. 18.

<sup>67</sup> *Fantastic Voyage* fue dirigida por Richard Fleischer's y protagonizada por Stephen Boyd, Raquel Welch, Edmond O'Brien y Donald Pleasence y se estrenó en EEUU el 24 de agosto de 1966. La película obtuvo dos premios Oscar en los rubros efectos especiales y dirección de arte. El argumento estaba basado en una historia escrita por Otto Klement y Jay Lewis (Jerome) Bixby que fue guionado para el filme por Harry Kleiner y David Duncan. La editorial Bantham Books le encarga a Isaac Asimov la novelización del guión que es publicada el mismo año de estreno de la película. Veinte años más tarde, en 1987, Asimov escribiría por iniciativa propia, una secuela de la novela original: *Fantastic Voyage II: Destination Brain*. En la actualidad está en producción una nueva versión del filme original.



[ME-102]

[ME-103]



[ME-104]



[ME-105]

Stephen Holl: *Whitney Water Purification Facility*, 1998-2005, New Haven.

[ME-102] Volumen de extrusión con sección de gota invertida.

[ME-103] Bacteria en la cabeza de un alfiler aumentada x 1000.  
Foto incluida por Stephen Holl en su libro *Parallax* editado en el año 2000.

[ME-104] Diagrama conceptual de zonificación de funciones, estadios de tratamiento de las aguas y áreas de expresión paisajista unitaria.

[ME-105] Planta general del proyecto.

la película, por el torrente sanguíneo. A estos efectos y con la misma lógica de la cápsula endoscópica un microrobot tan delgado como dos cabellos humanos está siendo desarrollado por un equipo de científicos del *Laboratorio de Investigación de Micro/Nanofísica* de la Universidad australiana de Monash.<sup>68</sup>

Más allá de las implicancias para el diagnóstico y tratamiento de la salud humana, las nuevas tecnologías son responsables también de la creación de un renovado registro visual de nuestro infinito particular. Porque, tal y como han difundido con claridad Charles y Ray Eames en su corto *Potencias de 10*, hay todo un universo por conquistar en lo profundo y más allá de la frontera de nuestra piel. Estas escalas, invisibles para nuestra percepción biológica, de forma progresiva y acelerada se materializan ante nuestros ojos gracias a la creación y perfeccionamiento de procedimientos e instrumentos que amplifican o reconstruyen la imagen de realidades dimensionales apenas concebibles. De este modo el universo visual se expande y tanto la arquitectura como el diseño comienzan paulatinamente a proyectar su interés hacia las nuevas fronteras desafiadas. El renovado repertorio a disposición no refiere exclusivamente a cualidades morfológicas, sino que ofrece también sus lógicas de multiplicación o crecimiento y su comportamiento estructural-funcional.

A la motivación y curiosidad natural por derribar fronteras y proyectar nuestro campo de conocimiento y actuación se suman los efectos de algunos desarrollos tecnológicos de carácter transversal y apropiables por las disciplinas más disímiles.

El ordenador, sobre todo el código computacional, nos proporciona un tipo de lenguaje universal para la investigación teórica que abarca una gran variedad de campos y que también ha permitido a los arquitectos el acceso a materiales que hasta el momento habían sido clasificados con el lenguaje y la simbología específicos de cada disciplina. [...] Conforme las ideas se traducen de la taquigrafía de una disciplina al cálculo, se vuelven algorítmicas.<sup>69</sup>

De este modo se desafían los umbrales históricos de las distintas disciplinas y la hermética especificidad de su información es vulnerada y se torna —al menos en parte— accesible e interpretable a los ojos de nuestra actividad de proyecto inaugurando un amplísimo universo de sugerencia arquitectónica. Además, este tipo de interpretaciones, ancladas en la abstracción del cálculo, permiten vincular sin prejuicio y con absoluta libertad, los rangos escalares más distantes, abriendo las puertas a manipulaciones escalares dramáticas y radicales.

Steven Holl habla de la existencia de horizontes elásticos que nos permiten vincular los descubrimientos microbiológicos con la cosmología. Horizontes en permanente expansión que conciben la evolución a partir de métodos y formas de configuración fractal, contingentes e interactivas que renuevan la mirada

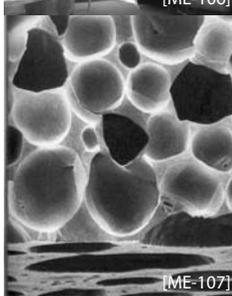
---

<sup>68</sup> Según refiere un artículo publicado en la webzine Wired, disponible [en línea] en <<http://www.wired.com/medtech/health/news/2007/01/72448>>

<sup>69</sup> Conceptos vertidos por Benjamín Aranda y Chris Lasch en , *Verb Natures*, architecture boogazine, Actar, Barcelona, 2006, p. 19.



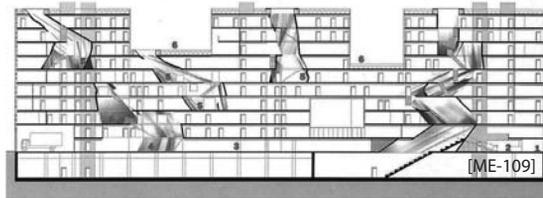
[ME-106]



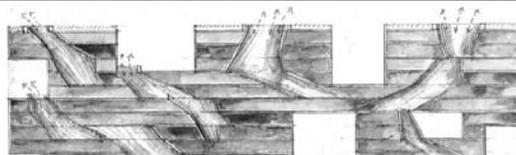
[ME-107]



[ME-108]



[ME-109]



[ME-110]



[ME-111]



[ME-112]

Stephen Holl: *Simmons Hall*, 1999-2002, residencia estudiantil del Massachusetts, Institute of Technology.

[ME-106] Pulmones interiores vinculados a las áreas de reunión y las circulaciones verticales.

[ME-109] Corte longitudinal.

[ME-110] Esquema de ventilación del edificio.

[ME-107] *Porosity*

Foto incluida por Stephen Holl en su libro *Parallax* editado en el año 2000.

[ME-111] El Bloque de dormitorios visto desde el exterior.

[ME-108] Diagrama vinculante del concepto de porosidad y el corte transversal del edificio  
Dibujo incluido por Stephen Holl en su libro *Parallax* editado en el año 2000.

[ME-112] Interior de uno de los módulos de dormitorio.

inen un nuevo patrón de comprensión e imaginación espacial,<sup>70</sup> y que nos permiten adentrarnos en universos inexplorados, orgánicos e inorgánicos.

## TESTIMONIOS

### PATCHWORK MICROBIOLÓGICO

#### Aguas tratadas

Steven Holl, junto con el estudio de paisajistas Michael Van Valkenburgh Associates, reformula en clave ecológica el concepto arquitectónico de planta de tratamiento de aguas y lo transforma la *Whitney Water Purification Facility* (New Haven, 1998-2005) en un parque que recupera el hábitat de diversas especies vegetales y animales, al tiempo que reutiliza sus desechos, como por ejemplo los barros y lodos residuales, para fabricar bloques de adobe como materia prima para muros de contención en proyectos de paisajismo.

Las seis etapas del proceso de purificación de las aguas se reflejan en la inmensa cubierta verde —concebida como un inmenso *patchwork*—, a través de seis sectores diferenciados de parque [ME-104]. Cada zona adopta una morfología que resulta de magnificar drásticamente patrones microbiológicos asociados a los procesos que tienen lugar en cada uno de los estadios del tratamiento [ME-105]. El *Chlorophyl Garden* es presentado bajo la estructura morfológica celular de una hoja verde. Algunos procesos como el de ozonización que tiene lugar en el sector denominado *bubbling marsh* (pantano burbujeante), encuentra réplica arquitectónica en una serie de lucernarios que, como burbujas, emergen en la superficie buscando la luz del día para la planta subterránea. El único volumen arquitectónico que aflora a la superficie es un larguísimo cilindro de base irregular recostado sobre el terreno cuya sección recuerda el perfil invertido de una gota de agua [ME-102]. Su materialización en acero inoxidable evoca los reflejos superficiales del vecino lago Whitney.

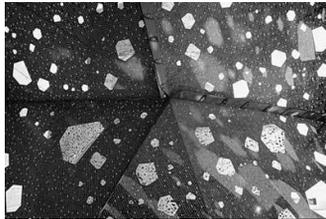
#### Colonia de esponjas

En 1999, el estudio de Steven Holl desarrolla un plan general para la construcción de las nuevas residencias para estudiantes del MIT (*Massachusetts Institute of Technology*).

La propuesta se concibe en torno a una idea clave: la porosidad. Porosidad entendida a distintos niveles y bajo diferentes parámetros. Porosidad abstracta y sin escala precisa asignada. Porosidad literal, concreta y específica, capaz de ofrecer toda la variedad de situaciones y escalas espaciales que un programa extensivo de dormitorios y servicios asociados para un importante número de usuarios requiere.

---

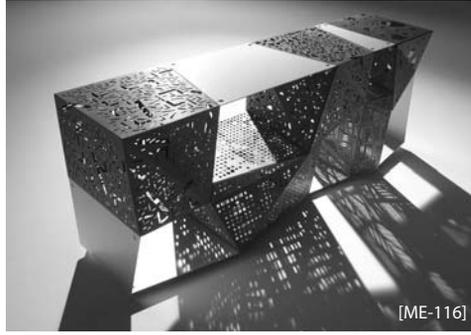
70 "Por más de treinta años, los nuevos descubrimientos científicos han expandido nuestro horizonte terrenal. Desde la caminata lunar de Neil Armstrong en 1969, hemos visualizado la Tierra desde un horizonte curvado y polvoriento. Un conocimiento que se proyecta hacia horizontes más allá de la Tierra, no debería conducir a la disminución de nuestras expectativas acerca de las experiencias terrenas y tangibles. La armonía inefable de este mundo proviene de una comprensión integral de nuevos sistemas dinámicos. Los métodos y descubrimientos científicos encuentran correspondencia en la cosmología. La evolución trae consigo métodos y combinatoria de formas fractales, contingentes e interactivas que renuevan la mirada y configuran un nuevo patrón de comprensión espacial, nuestra percepción renovada brinda nuevas ideas a la imaginación espacial." Holl, Steven, *Parallax*, Princeton, Architectural Press, Nueva York, 2000, p. 10, [TA].



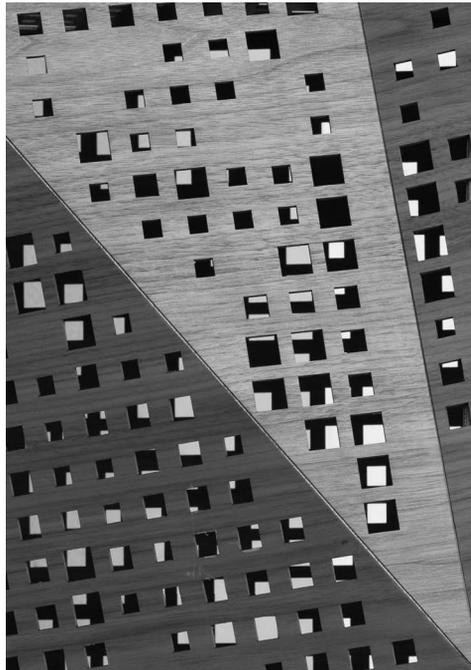
[ME-113-115]



[ME-117]



[ME-116]



[ME-118]

#### STEPHEN HOLL:

[ME-113 a115] *From porosity to fusion*, 2005, interpretación de la Villa Mairea de Alvar Aalto. La instalación integra la muestra *Entrez lentement*, en la cual 8 arquitectos contemporáneos homenajean a maestros del pasado, Milán, curador: Pierluigi Nicolini.

[ME-116,117] Aparador *Riddled*, 2006.

[ME-118] Centro de Convenciones *Sail-Hybrid*, 2005, Knokke-Heist, Bélgica. Perspectiva interior.

La referencia a la estructura espongiaria es explícita y la definición aportada por el diccionario de la RAE<sup>71</sup> confrontada con la realidad formal y espacial del único bloque construido hasta el momento, confirma la interpretación analógica. El *Simmons Hall* (1999-2002), es un bloque pantalla de diez pisos de altura y 125 metros de largo que alberga 350 dormitorios estudiantiles además de áreas comunes como un comedor, un gimnasio y otros servicios colectivos [ME-111]. Originalmente proyectado para convivir con otros cuatro bloques (configurando si se quiere una colonia de esponjas), su apariencia nos muestra una prisma controlado por una apretada trama de pequeñas ventanas cuadradas regulares que bien pueden representar las “diminutas piezas esqueléticas, calcáreas o silíceas ... fibras entrecruzadas y resistentes” de la definición del diccionario. Interiormente esta regularidad está quebrada por la aparición de una serie de espacios de uso colectivo de forma libre que comunican los distintos niveles y permiten que la luz y el aire circulen por su interior alimentando el bloque, del mismo modo que la estructura de la esponja es “atravesada por numerosos conductos que comunican la cavidad interna con el exterior y por los cuales circula el agua cargada de las partículas orgánicas de que el animal se alimenta” [ME-108].

Estos verdaderos pulmones interiores aparecen como intrusiones biológicas de formas libres y fluidas dentro de la estructura ortogonal y tectónica del prisma envolvente<sup>72</sup> [ME-109], dando lugar a la percepción de escalas subordinadas de acuerdo a la dialéctica contenedor-contenido.

La referencia a la porosidad de las esponjas no se remite tan solo a aspectos morfológicos sino que transfiere cualidades formales, de textura, espaciales y funcionales propias de este tipo de animales para configurar un universo arquitectónico rico, variado y tan vivo como el organismo en el cual se inspira.

En realidad y a fin de cuentas, la porosidad es una suerte de salto de escala, una transferencia a nivel de un edificio de ese gusto por los materiales, una magnificación, la oportunidad ofrecida al hombre de vivir una experiencia fenomenológica extraordinaria dentro de una sustancia vista al microscopio.<sup>73</sup>

Las celdillas de la envolvente exterior son pequeñas aberturas lo suficientemente profundas para impedir el acceso del intenso sol del verano pero permitir el confort del sol invernal [ME-112]. Con aparente aleatoriedad cada pequeña cavidad es coloreada interiormente con cromatismos variables<sup>74</sup>.

---

71 adj. Zool. Se dice de los animales invertebrados acuáticos, casi todos marinos, en forma de saco o tubo con una sola abertura, que viven reunidos en colonias fijas sobre objetos sumergidos. La pared de su cuerpo está reforzada por diminutas piezas esqueléticas, calcáreas o silíceas, o por fibras entrecruzadas y resistentes, y atravesada por numerosos conductos que comunican la cavidad interna con el exterior y por los cuales circula el agua cargada de las partículas orgánicas de que el animal se alimenta. U. t. c. s. Diccionario R.A.E.

72 Holl testimonia el uso de esponjas reales embutidas y apretadas entre los planos horizontales de la maqueta de estudio del *Simmons Hall*, como forma de recrear los pulmones espaciales interiores. En: 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://famuso.net/achin/courses/holl/porous-MIT.pdf>>

73 Chin Andrew, *O. cit.*

74 En realidad las distintas celdas materializan a partir de un código de color el nivel de estrés estructural a que está sometido cada sector de la grilla de fachada en función de la apertura de los grandes vanos del bloque.

La grilla regular de pequeñas perforaciones es contrapuesta a una serie de grandes vanos que, en varios puntos de la fachada, abren los dormitorios hacia el exterior. No solo no hay casi intermediación entre estas dos clases de aberturas sino que ninguna de ellas se presenta con las dimensiones esperables en una ventana. La escala intrínseca de la ventana es vulnerada en favor de la inducción de una lectura incierta de la escala del edificio. El bloque puede ser de este modo percibido mucho más grande de lo que en realidad es, si imaginamos los pequeños celdas cuadradas como el módulo de ventana tradicional.

Interiormente el bloque de dormitorios se estructura como un fragmento de ciudad vertical, con calles que desembocan en plazas y vinculan servicios, áreas residenciales, servicios y eventos urbanos. En el proyecto del *Simmons Hall*, los conceptos de permeabilidad, apertura y transparencia, entrelazan tres escalas en torno a la abstracción espacial de la esponja: la biológica de la referencia original, la arquitectónica-edilicia y la urbana.

Si existía un rango escalar en el cual Steven Holl aun no había ensayado el concepto de porosidad espongiaria, ese era el del diseño de objetos. Y no se necesitó mucho tiempo para que la reveladora experiencia del *Simmons Hall* fuera traducida también en términos de diseño de mobiliario. En abril de 2005, Steven Holl es convocado como uno de los ocho arquitectos contemporáneos cuyo cometido será el de homenajear a ocho maestros del siglo XX en la muestra *Entrez lentement*<sup>75</sup> realizada en Milán como parte del circuito paralelo al Salón del Mueble de Milán. Steven Holl reconoce intereses propios en la obra de Alvar Aalto vinculados con la fenomenología de la percepción y el cuidadoso diseño material de su arquitectura. Una serie de tótems de forma irregular, huecos y micro perforados, crean un circuito por el cual el visitante deambula entre luces filtradas y capas superpuestas de sombras proyectadas [ME-113a115].

Para Steven Holl este fue el taller experimental previo que le permitió trasladar la experiencia del *Simmons Hall*, del aire libre al espacio interior y de la escala de la arquitectura a la escala de los objetos. “Con un ulterior salto de escala, Holl miniaturiza su trabajo en piezas de mobiliario”<sup>76</sup> y en el 2006 los primeros muebles —el aparador y la mesa *Riddled* (acribillado)—, comienzan a entrar en producción [ME-116,118].

Ambas piezas recogen el repertorio conceptual de los dormitorios del MIT, depurado como vivencia interior en el proyecto para el *Departamento de Filosofía de la Universidad de Nueva York* (Nueva YorkU), en el cual Holl califica la circulación vertical del viejo edificio arropándola con una envolvente delicadamente perforada que forma parte de la misma búsqueda expresiva de las delgadas láminas “acribilladas” de los muebles.

---

75 La muestra *Entrez lentement* estuvo curada por Pierluigi Nicolini y asoció proyectos domésticos de maestros de la arquitectura del siglo XX con arquitectos contemporáneos de la siguiente forma:

*La maison en bord de mer* (1926-1929) de Eileen Gray y Jean Badovici con Kengo Kuma; El Cabanon (1952) de Le Corbusier, también en Roquebrune Cap Martin, con Pierluigi Nicolini; La Casa de Arzachena (1962-1966) de Marcos Zanuso con Pierluigi Cerri; la casa personal de Rudolf M. Schindler en Los Ángeles (1922) con Michael Maltzan; la casa personal de Luis Barragán en Ciudad de México (1947) con Juan Navarro Baldeweg; la Casa das Canoas de Oscar Niemeyer en Río de Janeiro (1951-1953) con Álvaro Siza Vieira; la *Upper Lawn Pavilion* en Fonthill Abbey (1951-1962) de Alison y Peter Smithson con ToNueva York Fretton; Villa Mairea (1938-1939) de Alvar Aalto en Noormakku con Steven Holl.

76 Capezzuto, Rita “Forare é comunicare”, *Domus* 891 abril 2006 p. 104, [TA]

Los *renders* interiores del palacio de congresos, hotel y casino *Sail Hybrid* (Knokke-Heist, Bélgica, 2005) [ME-117], son asombrosamente semejantes a las fotografías de las celdas interiores del *Riddled Cabinet*, con el único agregado de alguna escalera mecánica y una gran cantidad de siluetas humanas que reformulan la escala del mueble.

Los ensayos se funden y confunden, y los croquis y maquetas de estudio parecen corresponder indistintamente a las distintas escalas de intervención abordadas.

## CUBO DE AGUA

Desde la imagen conceptual al reino de la experiencia de los materiales y el detalle, la arquitectura se encuentra inmersa en los misterios de la naturaleza. Observar las ondas circulares en expansión detona en nosotros la posibilidad de ver grandes teorías en las esencias más pequeñas.<sup>77</sup>

### Burbujas y espuma

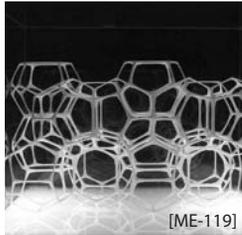
Chris Bosse ha participado en lo que va del siglo de varios proyectos arquitectónicos inspirados en la unidad formal-estructural de la burbuja de agua jabonosa. La Torre *Bubble* (2002) diseñada para Berlín con SMO architektur y Arup Londres [ME-121]; el *National Swimming Center* para las olimpiadas de Beijing (2003-2208) [ME-122], mejor conocido como *Watercube* con PTW architects Arup Australia y CCDI; el *Pabellón Moet Marquee* (Melbourne, 2005) proyectado con PTW y Amanda Henderson y la propuesta para el concurso del *Memorial del Tsunami* en Tailandia (2005) con Tom Fischer.

La torre para Berlín explora inicialmente la posibilidad de transferir las lógicas conformativas de las estructuras coralinas, espongiarias y calcáreas al diseño arquitectónico. Finalmente, la propuesta desemboca en el estudio de la intersección de una masa de burbujas de diferentes tamaños con un esbelto prisma regular transparente con el objetivo de derivar la eficiencia estructural a la trama envolvente superficial liberando de soportes la columna espacial central.

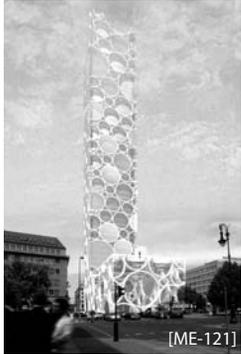
Ese primer ensayo resultó crucial para un proyecto que no solo sería construido, sino que gozaría de una amplia difusión internacional mucho más allá del círculo académico disciplinar. Los Juegos Olímpicos de Beijing 2008 encontraron en “El Nido” de Herzog y de Meuron y en el *Cubo Acuático* de PTW, Chris Bosse y Arup, sus íconos arquitectónicos populares. A escasa distancia, dos gigantes objetos —un enorme nido y una inmensa batea repleta de burbujas— se enfrentaban cara a cara, comprobando en la práctica la importancia comunicacional de la figuración (que muchas veces si no viene inducida es de todos modos gestada por el observador) y la energía radicada en los objetos monumentalizados para su adoración. Ambas presencias son muy importantes dimensionalmente y tienen un porte similar, pero es su percepción escalar la que determina y fija su carácter colosal. Al mismo tiempo, como los objetos destinatarios de la magnificación no pertenecen al repertorio tradicional de la arquitectura sino a ámbitos más domésticos y próximos al espectador, el resultado

---

77 Holl, Steven, *Parallax*, Princeton, Architectural Press, Nueva York, 2000, p. 103, [TA].



[ME-119]



[ME-121]



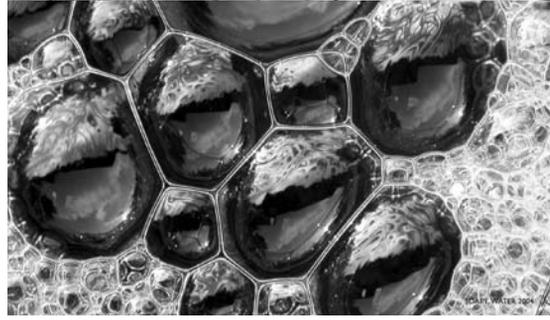
[ME-123]



[ME-120]



[ME-122]



[ME-124]

PTW + CHRIS BOSSE: *Watercube*, Centro Nacional de Natación, Beijing, 2008.

[ME-119] Primeras maquetas espaciales construidas por modelado digital automatizado.

[ME-120] El edificio terminado para las Olimpiadas de Beijing de 2008.

[ME-121] Chris Bosse: *Bubble Highrise Building*, 2002, Londres, proyecto.

[ME-122] El *Watercube* en momentos de la instalación de las membranas-burbuja.

[ME-123] *Espuma de Weaire-Phalen*, modelo estructural de máximo aprovechamiento espacial con mínima superficie de contacto.

[ME-124] Morfología estructural de las burbujas de jabón.

es la instauración de una relación lúdica que aligera el sobrecogimiento producto de las grandes dimensiones y lo reemplaza por la complicidad de las fantasías de infancia.

Uno de los *renders* presentados al concurso revela claramente la conciencia del equipo de proyectistas al respecto: una imagen exterior, parcial y nocturna de la fachada del edificio, muestra como las multitudes se dirigen hacia uno de los puntos de ingreso, mientras en la masa traslúcida de burbujas se reconoce una enorme carpa anaranjada que nada en su interior mientras nos observa con atención.

### **La estructura molecular en su estado de espuma se agiganta en la estructura del *National Swimming Center***

Bajo este título presentan los proyectistas el texto que transcribimos a continuación, que integra la memoria conceptual de la propuesta arquitectónica vencedora en el concurso *Architecture Design of the National Swimming Centre*, impulsado por el Ayuntamiento de Beijing con motivo de la realización de las Olimpiadas de Beijing del año 2008

El concepto de nuestro diseño para *Centro Nacional de Natación* versa en primer lugar y fundamentalmente sobre el agua, los estados de ánimo que provoca y el disfrute de la gente interactuando con ella. La estructura del edificio deriva de la espuma de Kelvin, magnificando la estructura molecular del agua en su estado de espuma y aportando una imagen y sensación únicas al centro. Un sistema estructural presente solo en la naturaleza será ahora usado como modelo estructural para un edificio. Emanará un misterio que tomará tiempo desentrañar. Esta estructura está basada en la subdivisión más eficiente de un espacio tridimensional. El patrón es extremadamente común en la naturaleza y configura la organización básica de las células orgánicas, la estructura cristalina de los minerales, y la formación natural de las burbujas de jabón.<sup>78</sup>

Ya desde el título utilizado en la presentación del proyecto se manifiesta abiertamente la intención proyectual de vincular realidades pertenecientes a rangos escalares distantes, apuntando seguramente al impacto visual y semántico que una figuración de estas características podría provocar en los futuros usuarios y espectadores.

La dimensión minúscula de las burbujas se combina con la monumentalidad del Centro de Natación, y su cualidad figurativo-emotiva se enlaza con la abstracción matemática que interpreta estructuras de crecimiento y apropiación del espacio, presentes en la naturaleza.

En este caso el sentido de transferencia de una realidad perteneciente a un rango dimensional hacia otro drásticamente distinto, se realiza aprovechando para la arquitectura la valencia integral del modelo adoptado. Se busca en él tanto el reconocimiento del signo como su capacidad de interpretación y resolución de problemas netamente arquitectónicos, espaciales, geométricos, estructurales y de acondicionamiento.

---

<sup>78</sup> Fragmento de la memoria conceptual que bajo el título: "La estructura molecular en su estado de espuma se agiganta en la estructura del National Swimming Center", aparece en los cartones de presentación al concurso *Architecture Design of the National Swimming Centre*, impulsado por el Ayuntamiento de Beijing y en la cual la propuesta del *Watercube* resulta vencedora.

La lectura renovada de presencias que por cotidianas pasan a menudo inadvertidas lleva al equipo de proyectistas a entrever una solución arquitectónica en la masa —¿informe?— de la espuma jabonosa, a indagar en sus razones y lógicas de generación de la forma. A estudiar su comportamiento estable.

El análisis morfológico de la espuma condujo al equipo de proyecto a utilizar prototipos estructurales capaces de materializar, técnica y espacialmente, la arquitectura del inmenso contenedor. Se adopta así el modelo de la espuma de Weaire-Phalen que, desde 1993, ha demostrado ser la forma más eficiente de dividir el espacio [ME-123]. El modelo está compuesto por dos células diferentes que se repiten indefinidamente: una con caras hexagonales y pentagonales y la otra solo con caras pentagonales que se combinan en núcleos repetitivos que agrupan dos de un tipo y seis del otro. Su lógica matemático-geométrica depura conceptos derivados de la teselación de Voronoi y de la espuma de Kelvin, de las cuales es heredera.<sup>79</sup>

La masa espumosa tridimensional así configurada es entonces rotada en el espacio y seccionada mediante los planos que definen la envolvente del Centro de Natación para, a continuación, “excavar” en ella los vacíos interiores. Mediante esta operación, la homogeneidad conformativa se traduce en la superficie seccionada en un patrón altamente irregular. El ajuste de las distintas variables logra sin embargo que esta diversidad se manifieste de manera controlada, tanto en lo que respecta a su apariencia como en su comportamiento estructural-estable.

El ajuste definitivo determina que de un total de 4000 burbujas, 7 tipos diferentes configuran la cubierta mientras que son necesarios 16 variantes para los cerramientos verticales.

Como está claro que el tamaño sí importa, la decisión de las dimensiones de los componentes implicó un trabajo de gran precisión ya que “de hacer los elementos demasiado grandes, la estructura sería demasiado pesada y se derrumbaría. De hacerlos demasiado pequeños, serían demasiado débiles y también se derrumbaría.”<sup>80</sup>

“Cada nodo de la estructura funciona de la forma descrita por Joseph Plateau, el físico belga que analizó las pompas de jabón.” Es decir que al igual que son cuatro las líneas de intersección entre burbujas que convergen en cada nodo, cuatro serán los componentes necesarios para estabilizar cualquier punto de la estructura de la envolvente del *Centro Nacional de Natación*.

Es entusiasmante comprobar como no son tan solo las cualidades formales y visuales de la espuma las que son manipuladas escalarmente, sino que también los proyectistas logran transferir de escala el comportamiento estable de las burbujas, renovando en el acto las alternativas estructurales provenientes de la tradición arquitectónica más pura, y abriendo un amplio espectro de opciones de proyecto. Resultan increíblemente similares los *renders* del concurso y las fotografías del edificio

---

<sup>79</sup> “El problema de subdividir el espacio en celdas de igual volumen, utilizando la menor cantidad de área de interfase fue abordado en 1887 por Sir William Thompson (Lord Kelvin). Su solución descansa en una estructura de espuma de celdas idénticas morfológicamente, que cubren el espacio gracias a movimientos de traslación de los cuerpos centrados en una matriz cúbica. En 1993 Denis Weaire y Robert Phelan propusieron una nueva estructura de espuma conformada con dos módulos diferentes y que emplea un área de intermediación menor”. Kusne, Rob y Sullivan, John M., “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>>

<sup>80</sup> *Verb Natures*, architecture boogazine, Actar, Barcelona, 2006, p. 71.

terminado, pero más asombrosa aun es la semejanza que tienen ambos con las fotografías de la espuma de agua con jabón.

El *Watercube* será con seguridad recordado por su audacia estructural y por su novedosa imagen, pero su magia residirá indudablemente en el misterio que vincula rangos escalares tan diversos como el de la espuma de jabón en una palangana y un pabellón olímpico. En la invitación irrenunciable al juego, a emprender una travesía gulliveriana y dejarnos conducir por nuestra mente y nuestras emociones hacia mundos interiores enraizados en cualidades esenciales a la especie humana.

### **MOEBIUS Y LA ARQUITECTURA DE CRISTAL**

Jean Giraud (Francia, 1938), mejor conocido como Moebius, es un asombroso ilustrador e historietista cuya obra, reconocida internacionalmente, ha influenciado decisivamente la concepción visual de la ciencia ficción de la década de los setenta hasta el presente. Sus dibujos, minuciosos y sugerentes, han servido de inspiración para muchas obras cinematográficas emblemáticas del género.<sup>81</sup>

En 1986 edita en formato de colección de láminas, *Cristal Saga*, una serie de ilustraciones (sin parlamento) que giran en torno a la presencia misteriosa y sobrenatural de enormes cristales en medio de paisajes desolados y desérticos. La atmósfera general tiene puntos de contacto con el espíritu místico-surreal semejante de las imágenes de la *Arquitectura Alpina* de Bruno Taut.

El conjunto de ilustraciones de *Cristal Saga*, algunas de las realizadas con posterioridad para *Starwatcher*, y un buen número de otras obras episódicas, configuran un verdadero ensayo gráfico-proyectual acerca de las posibilidades de interpretación de un cristal aumentado milagrosamente de tamaño y emplazado en distintos entornos y circunstancias. El nivel de sugerencia es abierto pero aun así (o precisamente por ese motivo), algunas de sus ilustraciones se corresponden de modo sorprendente —por mera coincidencia o citación cruzada— con algunos proyectos de la arquitectura y obras de arte.

La lluvia detenida de gigantescos cristales que contempla un individuo a través de la ventana es un homenaje explícito al *Golconde* (1953) de Magritte y una declaración del espíritu onírico que anima la serie de ilustraciones. El par de grandes cristales librados al delicado equilibrio del encuentro entre dos vértices, recuerda inequívocamente a la paradigmática escultura minimalista *Broken Obelisk* (1967) de Barnett Newman.

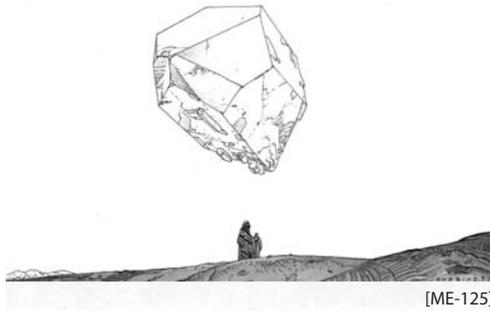
El gigantesco bloque cristalino que emerge de paisaje desierto dejando boquiabiertos a dos personajes que detienen sus vehículos aparece como anticipación anacrónica del Complejo de cines UFA construido por Coop Himmelbau en Dresden (2003)[ME-127,128].

En otra de las ilustraciones un colosal y compacto bloque de cristal levita sobre las cabezas de un par de individuos, como buscando donde posarse. Su extraña presencia recuerda la Casa de la Música (2001) de Porto de Rem Koolhaas [ME-125,126].

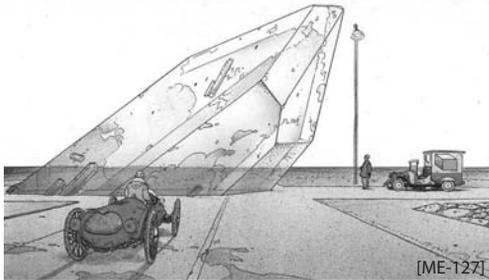
En medio de la noche y desde una elevación cercana un individuo observa cómo un resplandeciente grupo de cristales apuntan sus siluetas luminosas en todas direcciones. Su perfil evoca el proyecto de Mansilla y Tuñón para el Museo de Cantabria (2004) en Santander [ME-129,130].

---

<sup>81</sup> Entre las cuales se encuentran *Alien* (Ridley Scott, 1979), *Willow* (George Lucas, 1988), *El quinto elemento* (Luc Besson, 1997) y la animación de *Little Nemo*, basada en el conocido personaje creado en 1905 por Windsor McKay.



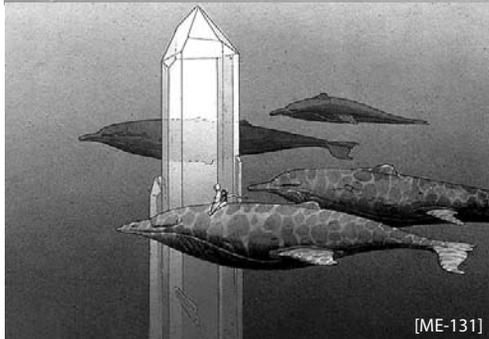
[ME-125]



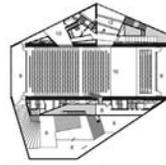
[ME-127]



[ME-129]



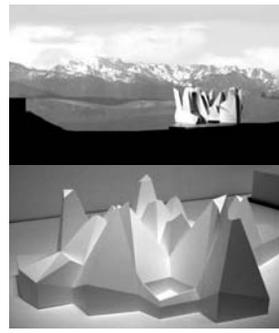
[ME-131]



[ME-126]



[ME-128]



[ME-132,133]

[ME-125,127,131] Moebius (Jean Giraud): Láminas de *Cristal Saga*, 1986.

[ME-129] Lámina de *Starwatcher*, 1985.

[ME-126] Rem Koolhaas: *Casa de la Música*, Porto, 2001.

[ME-128] Coop Himmelbau: *Complejo cinematográfico UFA*, Dresden, 2003.

[ME-130] Mansilla + Tuñón: *Museo de Cantabria*, Santander, 2004.

[ME-132,133] Christian De Portzamparc: *Crystalline Tower*, 400 Park Ave. South, Nueva York, 2002-09 y *Torre Hearst*, proyecto concurso, 2000.

Los inmensos cristales alargados de Moebius, esbeltos y erguidos, flotando en el aire, suspendidos a escasos centímetros del suelo, o en las profundidades del océano rodeados de cetáceos igualmente grandes [ME-131], reflejan la expresión de los rascacielos diseñados por Christian de Portzamparc para la ciudad de Nueva York: la Torre Louis Vuitton LVMH, 1995-1999, el proyecto para la Torre Hearst (2000, proyecto), y el 400 Park Ave. South (proyecto 2002, en construcción) [ME-132,133].

### **El germen del coloso está en la miniatura**

Las estructuras cristalinas presentes en la naturaleza abarcan espectros dimensionales muy amplios que van desde cristales microscópicos, perceptibles únicamente con ayuda de instrumental, hasta los que dejaron sin habla a los mineros que descubrieron en abril del año 2000 la *Cueva de los Cristales* en las montañas de Naica del desierto de Chihuahua, México [ME-134,135].

Lo que resulta fascinante de los cristales es que sus patrones formales y geométricos y las lógicas de agrupación y crecimiento son semejantes aun en rangos escalares tan disímiles.

El cristal encierra también su propia fuga abismal. El germen del coloso está ya en la miniatura. Es, en realidad, su pasado remotísimo.

A pesar de conocer perfectamente el hecho de que no existen límites para el crecimiento de un cristal, el cristalógrafo español Juan Manuel García Ruiz (uno de los primeros en estudiar el fenómeno de la cueva de Naica), familiarizado con sus manifestaciones microscópicas, quedó profundamente impresionado por las gigantescas dimensiones de los cristales encontrados, algunos de los cuales alcanzan 11 metros de longitud, y bautizó a la cueva como la *Capilla Sixtina de los Cristales*. La conciencia de que se requirieron cerca de 600.000 años para conformar estas estructuras, sumada a sus colosales proporciones y a su carácter único en todo el planeta, desestabiliza todo el sistema de referencias, incluidas las temporales y dimensionales.

Los científicos y estudiosos que visitan la cueva deben enfundarse en trajes refrigerados de vibrante color naranja, que aislarán sus cuerpos temporalmente para que puedan sobrevivir unos 20 minutos al infierno de 65 °C y 90-100 % de humedad reinante en su interior. Las instantáneas tomadas en estas breves expediciones evocan paisajes de ciencia ficción, de improbables ciudades futuras dibujadas por Moebius, de "viajes alucinantes" (así se tradujo el título del filme *Fantastic Voyage*) por el interior de algún desconocido organismo.<sup>82</sup>

Para quien se haya maravillado alguna vez con el interior deslumbrante de una piedra amatista, la experiencia de la *Cueva de los Cristales*, materializa la fantasía de empequeñecimiento en forma instantánea.

---

<sup>82</sup> Los cristales de dimensiones nunca vistas por el ojo humano que pueblan la *Saga de Cristal* (1986) de Moebius y que alimentaron la fantasía de sus seguidores, vieron la luz en el desierto de Chihuahua en el año 2000 y maravillaron a la comunidad científica para retornar poco tiempo después al mundo gráfico y fílmico como impronta visual de la arquitectura de la *Fortaleza de la Soledad* de Superman.

Los croquis preparatorios y el arte desarrollados por el equipo del Dylan Cole Studio para *Superman Returns* del año 2006, no hacen otra cosa que interpretar y manipular la arquitectura presente en las cuevas de Naica. Del *comic* venimos y al *comic* volvemos.



[ME-134]



[ME-135]

[ME-136]



[ME-137]



[ME-138]

[ME-134,135] Cueva de los cristales, Naica, desierto de Chihuahua, México.  
 Descubiertas en abril de 2000, Prestar atención a la referencia de escala que ofrece la presencia de los científicos visitantes.

Ejemplos de Pietra paesina, ruinforme, *scnecic stone*, piedra de Florencia o mármol toscano.

[ME-137] "Paisaje", mármol toscano, 8 x 17 cm  
 Galería Claude Boullé.

[ME-138] "Mar y acantilados", mármol toscano  
 Galería Claude Boullé. Foto: Anne-Marie Minvielle.

#### INFINITO PARTICULAR

Testimonios complementarios en Anexos digitales, pp. Ax-21-39:

*Órganos. Deglución. Jonás en el vientre del arquitecto. Leviatán. Disección anatómica. Corpúsculos. Parabiosis. Células y moléculas. [Paréntesis]. Radiolaria. Cell Cycle. Algo escuché. G-nome. Gotas. Gemas. ¡Hurra por el cristal!. History Rising. Gemoterapia proyectual. Pietra Paesina. Minuta y didáctica natura. Munari y la naturaleza como proyecto. Diseño biomimético.*

## **MANIPULACIONES IMBRICADAS**



## ANALOGÍA Y METÁFORA



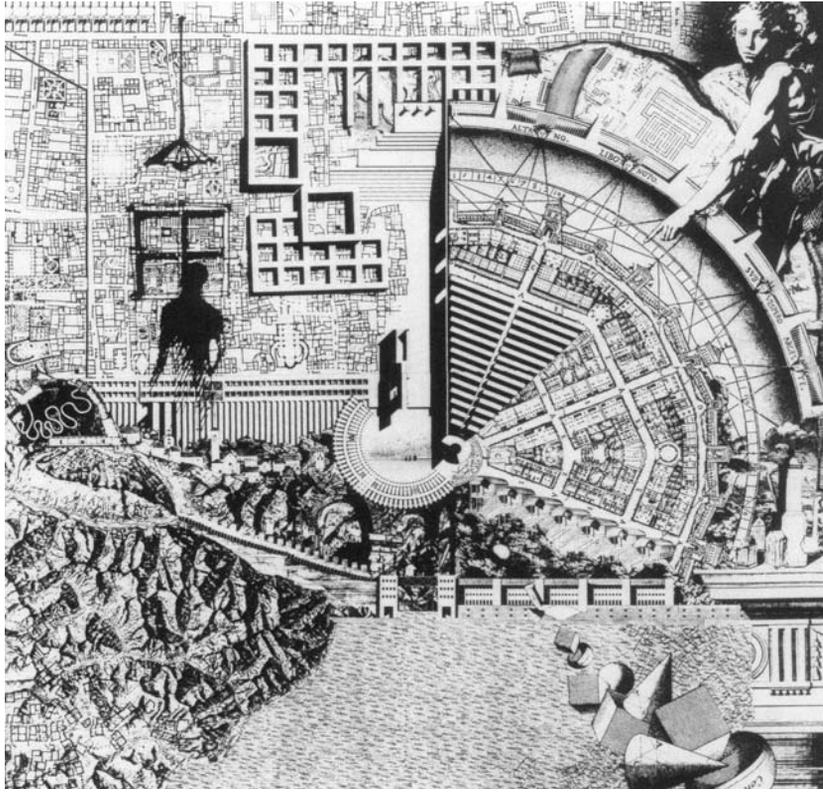
[ME-139]

PTW+Chris Bosse: *WaterCube*, Centro Nacional de Natación, Beijing, China, 2008

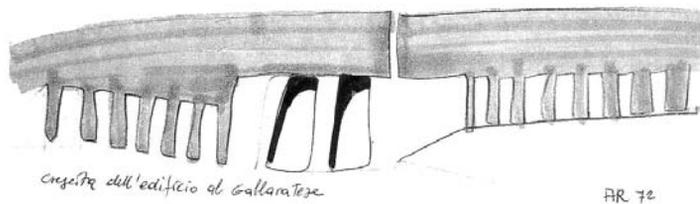
### EVOCACIÓN CREATIVA

Los distintos rangos escalares pueden ser interpretados como etapas de una cadena continua en las cuales las entidades, los objetos, las cosas, las realidades se van haciendo ante nuestros ojos cada vez más pequeñas o más grandes. Los límites son imprecisos y el devenir que los entrelaza, continuo e inevitable. Pero, en la medida en que horizontalmente siempre pueden verificarse ciertas características particulares y específicas, también es posible percibirlos como universos paralelos. Bajo ambas hipótesis, es natural y esperable reconocer ecos y resonancias, establecer comparaciones que nos permitan entender la realidad de acuerdo a una determinada escala de observación y proyectar el modelo implícito en ella sobre otros universos escalares. Así ha sido siempre. La conciencia filosófica pero también la científica nos alerta sobre la existencia de universos — potencialmente análogos— imbricados uno dentro de otro. El razonamiento análogo, primario e instintivo, es un instrumento clave para interpretar e inferir de forma creativa relaciones de correspondencia entre los diferentes estratos dimensionales de la realidad.

La analogía no reconoce identidades, a lo sumo evocaciones, síntesis, abstracciones de formas, conceptos o ideas. Si bien la analogía supone la existencia de un modelo, no es imitación, ni copia literal, “no pretende copiar lo singular de un objeto tanto como transmitir una idea que resuma el valor de todos los objetos de una misma clase.”



[ME-140]



*croquis dell'edificio al Gallarate*

RR 72

[ME-141]

[ME-140] Aldo Rossi, Fabio Reinhart, Bruno Reichlin e Eraldo Consolascio:  
*La Ciudad Análoga*, pieza gráfica realizada para la Bienal de Venecia de 1976.

[ME-141] Aldo Rossi: Conjunto habitacional *Il Gallarate*, croquis, 1972.

“La analogía es una creación, puesto que el proceso analógico está en la transformación que se produce en el modelo, pero no en el mismo modelo.” [...] “La analogía está en la diferencia respecto modelo, no en su similitud.” [...] “Analogía, por tanto, es diferencia.”<sup>83</sup>

En este proceso, existe de algún modo un contenido “evolutivo” en el modo en el cual una idea, una forma, nace a imagen y semejanza de otra y en este mismo proceso se transforma en algo diferente, algo nuevo.

Los procedimientos analógicos nutren y a la vez se alimentan de la noción de tipo. La simplificación y condensación de formas conceptos y significados que el tipo supone, facilita la extensión de esta dinámica también a sus interrelaciones, dando lugar a completos sistemas analógicos. Rossi, por ejemplo, a través de

la extensión de la noción arquitectónica de tipo a edificios no arquitectónicos, a la fábrica de la ciudad, [...] subvierte la distinción constituyente entre edificio arquitectónico y edificio urbano, que se ‘incorpora’ a la arquitectura. Lo que permite que esto ocurra es la noción de analogía, que ocupa un lugar importante en la teoría de Rossi. El efecto del mecanismo analógico es un desplazamiento de formas, objetos y edificios urbanos que alteran la idea humanista de la escala y los límites de la propia arquitectura, abriendo su léxico para incluir en él a la ciudad y al mundo de los objetos.<sup>84</sup>

De este modo, la noción de escala encuentra nuevos parámetros transversales de referencia. El pensamiento de Aldo Rossi configura universos análogos sobre —y entre— los cuales aplicar operaciones proyectuales también análogas. Según él, “la analogía es un modo de entender de una manera directa el mundo de las formas y de las cosas, en cierto modo de los objetos, hasta convertirse en algo inexpresable si no es a través de nuevas cosas.”<sup>85</sup>

En mi proyecto para una unidad residencial en el barrio Gallarate de Milán, existe una relación analógica con determinadas construcciones de ingeniería que se confunden ampliamente con la tipología de corredor y el mismo sentimiento que siempre he experimentado por las viejas casas milanesas en las que el corredor es una forma de vida bañada en historias menores, en intimidades domésticas, en relaciones. Pero uno de los componentes de este proyecto me lo ha esclarecido Fabio Reinhart recorriendo en coche, como hacíamos a menudo, el puerto de San Bernardino para trasladarnos del Ticino a Zurich; Reinhart ha visto en las galerías abiertas la repetición del proyecto, y por tanto la matriz y yo he comprendido como, en otro tiempo, debí haber tenido conciencia, y no solo formalmente, de esta particular estructura de la galería o paso cubierto sin pensar en expresarla en una obra.<sup>86</sup>

<sup>83</sup> Linares i Soler, Alfredo, *La enseñanza de la arquitectura como poética*, Edicions UPC, Barcelona, 2006, p. 48 ISBN: 84-8301-874-8, ISSN: 1579-4431.

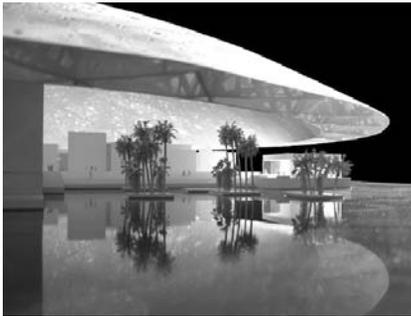
<sup>84</sup> Galdensonas, Mario, “La ciudad como objeto de la arquitectura” en ., *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Edicions UPC, Barcelona, 2004, p. 164.

<sup>85</sup> Rossi, Aldo, “La arquitectura análoga”, en revista 2C: construcción de la ciudad, núm.2, Abril de 1975, p. 8, disponible [en línea] en <<http://hdl.handle.net/2099/4992>>

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 10.



[ME-142]



[ME-143]



[ME-144]

[ME-142 a144] Jean Nouvel: Museo del Louve, Abu Dhabi, 2007

Los rangos de eficiencia y aplicabilidad del razonamiento analógico dependen de múltiples circunstancias pero la noción de analogía se desplaza cómodamente y con libertad tanto en la horizontalidad de un mismo estrato o rango escalar como a lo largo del eje que hilvana en vertical la extensa secuencia que va del micro a macrocosmos.

La metáfora se vincula con la analogía como instrumento del instrumento.

Vive y muere en un instante atemporal y autocombustible de interacción entre sus dos (o más) ideas yuxtapuestas.<sup>87</sup>

Se pronuncia a través del poder de evocación más que de descripción, extrayendo esencias y cultivando presencias. Prefiere las más sutiles pruebas de etimólogo a los paralizantes alfileres clasificatorios de entomólogo, que penetran hasta la memoria inconsciente de la cultura, impregnando más que ensartando su mundo sujeto, siempre tratando de hacer visible el misterio esencial sin reducirlo.<sup>88</sup>

La evocación, intrínseca a la metáfora, puede incluso volverse más indirecta y articularse de modo de configurar una alegoría capaz de expresar la esencia de una realidad —eventualmente escalar— a través de otra paralela. En cualquier caso, “la metáfora, [que] en el plano de la semiótica o de la semiología, es entendida como un proceso tipológico, de significación histórico-cultural,<sup>89</sup> necesitará de abstracciones e intermediaciones fácilmente transmisibles —e inteligibles— que le permitan poner en contacto los conceptos por ella evocados.

Esteriotipos, arquetipos, tipos, son construcciones que cumplen dicha función. Permiten, en el caso de la alteración voluntaria de escalas, la referencia previa y simultánea desde varios rangos escalares a una misma entidad física o conceptual, fortaleciendo la ilusión de ambigüedad escalar buscada.

---

**87** Slutzky, Robert; Ockman, Joan, “Color / Estructura / Pintura” en, Staff, W.; García, Luis Felipe; Soria, Javier, *Arquitectura y hermenéutica*, Edicions UPC, Barcelona, 2003, p. 89.

**88** *Ibid.*, p. 89.

**89** Muntañola i Thornberg, Joseph, *Arquitectura e interpretación dialógica*, Edicions UPC, Barcelona, 2001, p. 175

ENLACES: Tomo 2, ESCALAS PERSONALES

8- SAVOY: ALVAR AALTO,

p. 147

10- SURREALISMO MANIFIESTO: FRANK O. GEHRY,

p. 181



## TIPOS Y ARQUETIPOS



[ME-145]

Claes Oldenburg: Casa de muñecas,  
Dibujo, 1963

### TAXONOMÍAS

Los tipos nacen de una necesidad taxonómica, clasificar la realidad para comprenderla mejor. Nos indican la naturaleza de las cosas. Cada tipo es, simultáneamente, símbolo, modelo y representación de una clase en particular. Tipo y arquetipo son conceptos muy próximos y frecuentemente utilizados como sinónimos. Sin embargo puede interpretarse que el vocablo arquetipo refiere a estructuras modélicas más completas y más ampliamente aceptadas, a "imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forma parte del inconsciente colectivo."<sup>90</sup> Los tipos y arquetipos son generados desde dentro, desde las características intrínsecas de la manifestación de la realidad de que se trate, pero la forma en la cual son percibidos y aprehendidos está alimentada en su origen y en su consolidación por la tradición.

El uso de tipos y arquetipos dentro del proceso de proyecto, es un recurso que construye universos previsibles en los cuales cada clase, cada categoría, tiene asignado un nombre, un tamaño, una apariencia, una función y un carácter específico y propio.

Es muy frecuente que no todas estas cualidades estén necesariamente asociadas al tipo, ya que este puede estar definido según distintos grados de abstracción. Cuando todas las señas de identidad coinciden, la identificación es precisa e inequívoca. Pero, con frecuencia, solo parte de ellas se exhibe con convicción dejando cabos sueltos e incluso contradictorios que alimentan la duda sobre la filiación de un determinado objeto. Estos márgenes de libertad son una puerta abierta a interpretaciones creativas. Porque la construcción del arquetipo puede ser rígida y dogmática

<sup>90</sup> 4ª acepción del vocablo Arquetipo según el Diccionario de la RAE



[ME-146]



[ME-149]



[ME-147]



[ME-150]



[ME-148]



[ME-151]

JOEL SHAPIRO:

[ME-146] Sin título, 1973

[ME-147] *Loss and Regeneration*, 1993, US Holocaust Memorial Museum, Washington DC.

HERZOG & DE MEURON:

[ME-148] *Casa Rudin*, Leymen, Francia, 1997.

[ME-150] *Schaulager project*, Basilea, 2003.

[ME-149] Clorindo Testa: Taller *Construya su propio Acrópolis*, ETSAB, 2002.

[ME-151] Oswald Mathias Ungers: Museo de Arquitectura de Frankfurt, 1984.

pero también liberar espacios de vulnerabilidad. Aun cuando busquemos trabajar sin definiciones preconcebidas ni sabidurías pautadas, la historia y la tradición —inevitables generadoras de hábitos— orientarán el modo en el cual las cosas “deben” ser. Siempre habrá algún tipo de referencia y alguna interferencia con “lo esperable”.

## TESTIMONIOS

### LA CASITA Y EL TEMPLO

Una casa arquetípica, de planta compacta y concentrada, un par de niveles y cubierta a dos aguas, tiene un entorno, una expresión y unas dimensiones esperables asociadas. Sus características formales poseen una gran pregnancia. Un volumen por lo regular cúbico y blanco, es coronado por dos planos de inclinación pronunciada, adoptando muchas veces el color rojo como símbolo del tejado cerámico. Su presencia es sintetizada gráficamente por muy pocos trazos: una especie de flecha robusta y ascendente. Solo cuando una exigencia de figuración extra lo exige aparece una pequeña puerta a eje y dos ventanitas laterales por lo general cuadradas.

Emulando la iconografía del *comic* que utiliza la lamparita sobre la cabeza como signo inconfundible de surgimiento de una idea, la idea-arquitectura es evocada por dos creadores generacionalmente distantes mediante el uso del mismo recurso: Martín Ruiz de Azúa con el ícono-casa por sombrero y Clorindo Testa con un Tocado-Partenón<sup>91</sup> [ME-149]. El arquetipo del templo es el de la arquitectura en sentido amplio y por lo tanto también el de la casa. Al asociarlo a un objeto utilitario como un sombrero, se refuerza el vínculo entre dos esferas, la abstracta y conceptual del arquetipo y la concreta del objeto específico (sombrero o edificio). El sentido de resguardo de la cubierta a dos aguas es aprovechado con gran humor tanto por Ruiz de Azúa como por Testa, al evocar el sentido protector del objeto sombrero y establecer de este modo el nexo entre rangos escalares diferentes.

### O.M.U.

Cuando el arquetipo de la casa aparece coronando el espacio central del *Museo Alemán de Arquitectura* de Frankfurt de O. M. Ungers [ME-151] (1984), abandona el espacio exterior y junto con su entorno pierde su función. El hecho de estar contenida dentro de otra estructura arquitectónica crea la ilusión perceptiva de una reducción de escala y la trasforma en una maqueta más de las exhibidas en el museo. Su expresión formal es consecuente. Condensa sus signos esenciales, confirma el arquetipo y lo transforma en un modelo agigantado o un mega-logo tridimensional del concepto formal de “casa”.

### H&DM

Algunos recursos expresivos comunes pueden reconocerse en la *Casa Rudin* de Herzog y De Meuron [ME-148] (Leymen, Francia, 1997) que conserva proporciones, situación y función intactas pero sobre la cual se ejercita una paciente tarea de depuración geométrica y simplificación expresiva que persigue —al igual que la casa dentro de la casa de Ungers— la unificación de su presencia

---

<sup>91</sup> Con motivo del Taller “Construya su propio Acrópolis”, realizado en la ETSA de Barcelona en abril del 2002, información consultable en Visions nº 3, Publicaciones EtsaB, Barcelona, setiembre de 2004.



[ME-153]



[ME-154]



[ME-155]



[ME-156]



[ME-157]



[ME-158]

[ME-153] Tumba en la necrópolis de Hierápolis, en la región de Pamukkale (Turquía). Fundada por Eumenes II de Pérgamo en el año 180 a. de C,

[ME-154] MVRDV: Ampliación *Casa Didden*, 2002-2006.

[ME-155] Palacio real de Nápoles: detalle de fachada hacia la Plaza del Plebiscito.

[ME-156] Robert Venturi: *Benjamin Franklin Court*, Filadelfia, 1976.

Gigantesca estructura "de alambre" que reconstruye el volumen de la Casa de Benjamin Franklin demolida en 1812, levantada con motivo de su bicentenario.

[ME-157] Michael Eastman: *Domestic Temple*, 2008.

Fotografía tomada de Michael Eastman + William H. Glass, *Vanishing America: The End of Main Street Diners, Drive-Ins, Donut Shops, and Other Everyday Monuments*, 2008.

[ME-158] Philip Johnson sentado en un "Trono AT&T", rodeado de colaboradores.

Fotografía publicada en número especial de la revista *Eoculus* del American Institute of Architects Nueva York Chapter, del 24 de junio de 2005, disponible [en línea] en <<http://www.aiaNuevaYork.org/eOCULUS>>. La silla de altísimo respaldo —*SoNueva York chair*, 1993 en referencia a la por entonces firma residente en el rascacielos— es diseño de Steve Kokinis.

física y esencia formal. Se eliminan para ello todos los detalles y articulaciones que no minan la reconocibilidad del signo y se lo presenta bajo una envolvente pulida y uniforme que lo acerca expresivamente a las pequeñas esculturas de Joel Shapiro.<sup>92</sup>

En el año 2003 realizan en Basilea un gran contenedor para la colección de arte de Emmanuel Hoffmann, una suerte de museo abierto en exclusividad para especialistas e investigadores. El proyecto del *Schaulager* [ME-150] (que puede traducirse como “depósito en exposición”) es un gran volumen prismático y regular de textura uniforme. En una de sus caras una mordida geométrica deja al descubierto un espacio cóncavo, facetado y blanco, custodiado por la presencia de una versión aumentada de la casita-Shapiro [ME-146]. Es probable que en este caso la cita artística funcione como un guiño más explícito dado el rol del edificio. No es la primera vez que este estudio incorpora obras de arte como núcleo expresivo de alguna de sus obras. Basta recordar el *Depósito para la Fábrica Riccola* (Laufen, Suiza. 1987-1992) con sus extensas superficies serigrafadas con una imagen fotográfica de Kart Blossfeldt. La repetición pop del “motivo Blossfeldt” alimenta una percepción de escala absolutamente renovada, consistente con la propia alteración de la escala de observación habitual, presente ya en la fotografía original y *leitmotiv* de la obra fotográfica de Blossfeldt.

### **MVRDV**

El estudio MVRDV trabaja también con el arquetipo de casa en la ampliación de la casa Didden (Rotterdam, 2002-2006). El proyecto es conocido como “*a blue sky solution*” o *Didden Village* [ME-154]. En la azotea de un edificio urbano de tres niveles en el cual la familia Didden trabaja y reside, MVRDV proyecta una ampliación de tres dormitorios, uno para los padres y dos para los hijos de la pareja, todos con acceso independiente desde el nivel inferior. Cada unidad-dormitorio adopta la silueta y volumetría del prototipo infantil de casa compacta con techo a dos aguas.

“Las casas están distribuidas de tal forma liberando una serie de plazas, calles y callejones que hacen que el conjunto se asemeje a un pequeño poblado en lo alto del edificio.”<sup>93</sup> Toda la intervención es unificada por un manto homogéneo de un vibrante color azul cielo.

Las casitas azules apoyadas sobre la base azul y protegidas dentro de la cerca azul evocan los juegos infantiles de bloques de madera. La reducción de escala que asocia cada dormitorio con la imagen de una casa es consecuente con la estructuración “urbana” de los volúmenes. La expresión uniforme y abstracta del conjunto ayuda a consolidar la ambigüedad escalar de la intervención.

“Las formas domésticas deliberadamente infantiles, ajustan a la perfección con los plenos azules y crean la ilusión de que estamos habitando dentro de un dibujo CAD más que en una vivienda real; es como si la casa estuviera aun en proceso de ser imaginada.”<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> “En 1973 realizó Joel Shapiro una pequeña escultura cuya forma y proporciones sugieren el estereotipo de “la casita”. Esta insignificante pieza sin título realizada en hierro fundido (14 x 17 x 12,7 cm.) pertenece por su tamaño a la familia de los objetos que pueden ser retenidos en la mano o que colocados sobre la mesa podrían servir de pisapapeles”. Maderuelo, Javier, *El espacio raptado, Interferencias entre arquitectura y escultura, Mondadori*, Madrid, 1990, p. 287.

<sup>93</sup> Tomado de la descripción que los propios autores hacen del proyecto en su página web. Disponible [en línea] en <<http://www.mvrdv.nl>>, [TA].

<sup>94</sup> Shaw, William, “Sky Lark” en Nueva York Times Magazine, 6 de Julio de 2008, disponible [en línea] en <<http://www.NuevaYorktimes.com/07/06/magazine/06Style-t.html>>, [TA]

### Templo fractal

El templo como referencia iconográfica arquetípica está presente en la configuración analógica de muchos otros objetos y realidades. Como apuntábamos anteriormente, la imagen de la casa deriva de la forma del templo que es la forma de la arquitectura. La casa de los hombres es reflejo de la casa de los dioses [ME-157]. La casa en la tierra y la casa en el más allá también están intrínsecamente vinculadas. La tumba es la casa, y el cementerio la ciudad. Los muebles contenedores evocan los contenedores humanos y refieren históricamente al vocabulario arquitectónico. Los restos calcinados de muebles hallados en Herculano así lo testimonian.

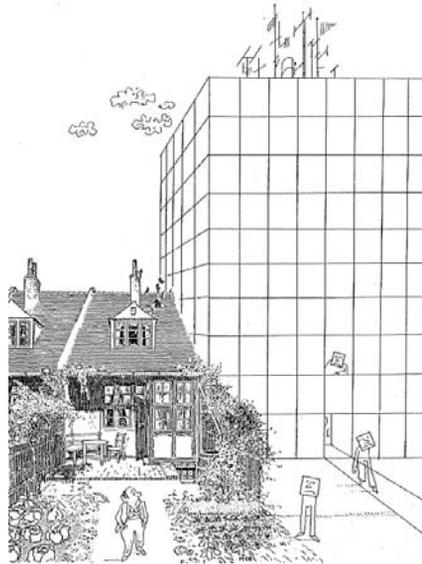
En muchas oportunidades tan solo la articulación figurativa del templo, su frontón, actúa como signo esencial de la arquitectura, la casa y el templo. El templo, religioso o pagano, enmarca a la comunidad, la casa a la familia y la ventana al individuo. Por eso también las aberturas se visten con pórticos coronados por frontones aplicados o integrados en su perfil [ME-155]. El frontón quebrado, fundamental para el lenguaje expresivo de los muebles *chippendale*, viene de la arquitectura y vuelve a ella agigantado como coronamiento del rascacielos neoyorquino de la AT&T diseñado por Philip Johnson (1978-1984). Existe una fotografía deliciosa que confirma el fluir de información entre las distintas escalas de diseño: Philip Johnson aparece rodeado de colegas y colaboradores (todos usando los característicos anteojos "Johnson"), sentado en un trono en cuyo respaldo está construido a imagen y semejanza del edificio para la corporación telefónica [ME-158].

Hay un eco fractal en el modo en que el vocabulario de la arquitectura se cuela y atraviesa las distintas escalas tiñendo a su paso la composición de múltiples objetos. La arquitectura de los objetos es contenida por la de los muebles, que a su vez es incorporada al espacio interior de la arquitectura, que es contenido a su vez por la arquitectura de la casa.

ENLACES: Tomo2, ESCALAS PERSONALES

4- LA ESCALA DEL RECUERDO: ETTORE SOTTASS, p. 95.

## ABSTRACCIÓN-FIGURACIÓN



[ME-159]

Ironimus (Gustav Peichl): viñeta humorística, 1980-1990. <<http://www.ironimus.com/main.html>>

### EMPATÍAS

La incorporación de la figuración nos remite a significados precisos, a la utilización de arquetipos y al ejercicio analógico de "imágenes iconográficas" con escala conocida o inferible.

La abstracción, en cambio, evoca significados abiertos y, llegado el caso, utiliza arquetipos también abstractos. Alguno de los elementos habitualmente abstraídos como parte de las cualidades figurativas de la forma son su dimensión y su escala precisa. Es por lo tanto esperable que el ejercicio analógico no proporcione, en el caso de la abstracción, información útil acerca de la escala intrínseca de los acontecimientos involucrados.

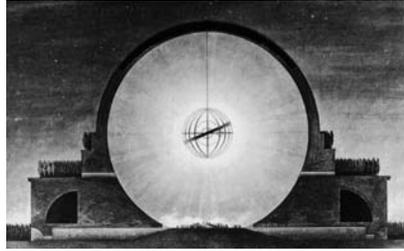
La figuración es un atributo de la forma que permite normalmente identificar la identidad del objeto incluyendo sus dimensiones. Por el contrario la abstracción posibilita que una misma forma cambie sus dimensiones sin que su identidad se desdibuje totalmente.

La escala necesita, por naturaleza, la existencia de un sistema de proporciones que la instruya, pero como este sistema no es único, ni fijo, ni estático, al cambiar la referencia, la percepción de escala también cambia. Desligada de un sistema proporcional estable, la escala bien puede alimentarse también de la abstracción. La ambigüedad de escala, desarrolla una empatía natural con el vocabulario formal de la abstracción ya que este funciona como un vehículo fluido para transferir lógicas, códigos, mecanismos, recursos propios de una escala de intervención a otra diferente.

Las formas abstractas tienen estructura y geometría propias pero las valoraciones dimensionales operan únicamente como adjetivos de una realidad esencialmente transescalar.



[ME-160]



[ME-161]



[ME-162]



[ME-163]

[ME-160] Auguste Rodin: *La Catedral*, Mármol, 1908.

[ME-161] Étienne-Louis Boullée: *Cenotafio de Newton*, 1784.

[ME-162] Peter Cook + Colin Fournier: *Casa de las Artes de Graz*, 2003.

[ME-163] Santiago Calatrava: *Museo de Arte de Milwaukee*, EE.UU, 1994-2001.

Una casa podrá ser muy pequeña, mínima, diminuta o inmensa, palaciega, descomunal, pero, de todos modos y aunque los rangos dimensionales sean amplios, existirán límites más allá de los cuales la identidad esencial se pierda. Sin embargo, un cuadrado o un cubo solo tendrán las fronteras dimensionales de nuestra imaginación. Podrá ser pequeño o grande frente a otros objetos pero nunca con relación a sí mismo.

Aun así no es frecuente encontrarnos con presencias radicalmente abstractas fuera del ámbito de los objetos manipulables. La gran escala es esquivada a la abstracción extrema. Basta con darse cuenta con qué frecuencia volvemos una y otra vez a Étienne-Louis Boullée cuando queremos ejemplificar esta idea aplicada a la arquitectura [ME-161]. No es casual que su producción haya sido utópica “por naturaleza”.

Es que habitamos un universo en el que la figuración es la expresión más superficial y visible de todas las cosas. El entorno natural cercano es esencialmente figurativo: solo la presencia cotidiana de la luna<sup>95</sup> y algunas asombrosas configuraciones minerales parece devolvernos una geometría pura. El repertorio de formas geoméricamente abstractas es producido fundamentalmente por el hombre. El hombre que observa la naturaleza y la idealiza a través de la geometría. Y aun las obras que este produce, por limitaciones técnicas en algunas oportunidades y por razones emocionales en otras, difícilmente renuncien por completo a una figuración que, además, es la misma que proporciona identidad a su cuerpo.

Una empatía sagrada impulsa a Rodin a modelar la mano que modela al hombre.<sup>96</sup> Si tenemos en cuenta que la creación es divina, es posible que cuando intentamos emular a Dios, lo hagamos también “a nuestra imagen y semejanza”.

### **Estómagos y esferas**

Nuestro presente arquitectónico, ecléctico y heterogéneo, parece estar dominado por una polarización expresiva representada en posturas de abstracción o figuración extremas: estómagos y esferas. Junto a los biomorfismos característicos de la *Blobitecture*,<sup>97</sup> se levantan nuevos monolitos modernos que, gracias a las nuevas tecnologías, exhiben una perfección formal nunca antes imaginada. Piezas industriales colosales capaces de poner en funcionamiento una máquina de dimensiones improbables, enormes bloques immaculados y perfectos, de aristas filosas y precisas,

---

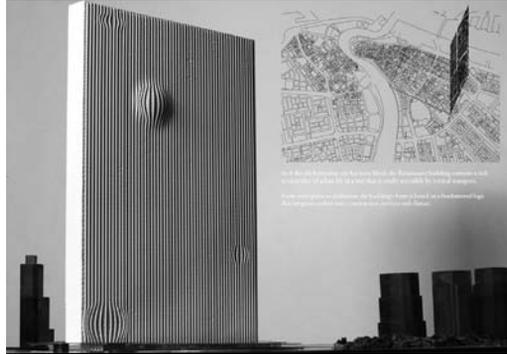
<sup>95</sup> “Cada planeta, cada estrella, es sensiblemente esférico. [...] Conforme el tamaño del cuerpo va aumentando (suponiendo siempre materiales ordinarios) la atracción resultante de las fuerzas gravitatorias va tirando de cada una de las porciones del objeto. Hágase el cuerpo de gran tamaño, y ningún material tendrá fortaleza y rigidez suficiente para resistir los efectos de la gravitación. El objeto se comprime por sí mismo, tensándose y estirándose para llegar a ser lo más compacto posible. Una vez que su masa es suficiente, tiene que adoptar forma casi esférica. [...] La astronomía es, por consiguiente, el imperio de la esfera. No es posible en nuestro mundo una taza del diámetro de Júpiter”. Morrison, Philip & Phylis; Eames, Charles & Ray, *Potencias de diez, sobre el tamaño relativo de los objetos en el universo*, Prensa Científica, Barcelona, 1984, p. 8.

<sup>96</sup> Auguste Rodin, *The Hand of God*, 1896-1907, hoy en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

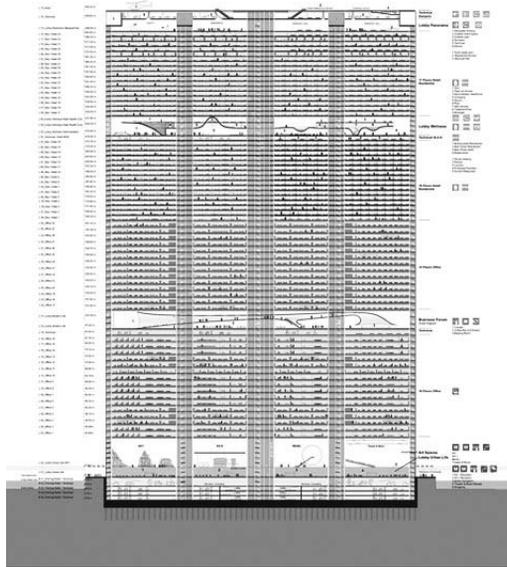
<sup>97</sup> El término “blob architecture” fue acuñado por Greg Lynn en 1995. Surge de “uno de los módulos de un software digital con el cual estaba experimentado denominado *blob modelling*. Blob era un acrónimo de Binary Large Object —esferas que podían acoplarse para configurar formas compuestas de mayores dimensiones”. Comentario tomado de: Rappolt, Mark, “Greg Lynn”, 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>>. Fuera de su contexto original, en el presente, es comúnmente usado para describir edificios y objetos con formas redondeadas y envolventes curvas libres.



[ME-164]



[ME-165]



[ME-166]

[ME-164a166] REM KOOLHAAS-OMA: *Dubai Renaissance Project*, Dubai, 2006.

El proyecto "Dubai Renaissance", presentado por Rem Koolhaas al concurso para el diseño de una torre icónica en la bahía financiera de Dubai, con su enorme placa giratoria y regularmente estriada, alterada tan solo por algunas sutiles huellas circulares cóncavas o convexas, entraría dentro de la categoría de manipulación de la escala desde de un vocabulario de abstracción geométrica, heredero de la tradición moderna. La propuesta que finalmente ganó este concurso, las "Dancing Towers" de Zaha Hadid, se encuentra ya a medio camino hacia una segunda categoría, gobernada por la alteración escalar consciente de figuraciones de dimensiones reconocidas y que bien podría identificarse —permaneciendo en Dubai— con el proyecto para el edificio de la Ópera desarrollado por Jean Nouvel (aunque sus arquetipos naturales sean los *blobs* europeos de Nox, Asymote y Future Systems).

objetos abandonados por un Neo-Gulliver tecnificado, conviven con vísceras, plantas y criaturas de dimensiones intimidantes.

Cuando la manipulación de escala es aplicada sobre una imagen figurativa, esta nos informará con precisión de la alteración escalar operada, permitiendo incluso valorar la magnitud de la operación. Si, por el contrario, el recurso es empleado en una forma abstracta, el resultado estará anclado en la construcción de una ambigüedad sugerente más que en la afirmación de una certeza literal.

## TESTIMONIO

### Khan

Al escuchar (leer) el relato de la aventura espacial de Ignacio Iturria “en” la lata de galletitas, uno no puede hacer menos que sumarse a la fantasía. La memoria recupera instantáneamente algunas imágenes aquí y allá y se detiene en Louis Isadore Kahn, enamorado de la luz, la geometría y de las figuras y los volúmenes puros.

Nos da la impresión que, sin saberlo, el maestro ha proyectado muchas veces “latas de galletitas” a escala monumental, y que Iturria añora en su mente esa experiencia espacial “impresionante”, ese “espacio concreto entre cuatro ventanales” circulares, ignorando tal vez que Kahn lo ha ensayado y versionado una y otra vez a lo largo de su carrera profesional. En el aulario del *Indian Institute of Management de Ahmedabad* (1962-1974) [ME-169], en el “*Banglanagar*” (centro gubernamental de Dacca, Bangladesh, 1962-1973), en el espacio central de la Biblioteca Philips Exeter (1965-1972) [ME-170].

David B. Browlee define a este último ejemplo, como una de las “habitaciones primordiales de Kahn” y lo describe en los siguientes términos: Aquí, un nivel bajo tierra, el lector ingresaba al edificio por un espacio cuadrado definido convincentemente por la estructura y la luz: círculos de hormigón descansan en los pilares de los ángulos y enmarcan cada una de las fachadas interiores, con el sol entrando desde lo alto para bañar todo en una tranquila luminosidad<sup>98</sup> [ME-175].

Para Kahn las formas geométricas del hall estaban unidas a un mundo trascendente. El espacio central es el ámbito de encuentro colectivo y está representado por círculos sobredimensionados, fuera de escala, monumentales,<sup>99</sup> que nos miran desde las cuatro fachadas interiores. Parecería incluso que los círculos fueran las huellas en proyección ortogonal de una esfera ideal reminiscente de los proyectos utópicos de Etienne-Louis Boullé. En este sentido La relación entre representación gráfica y realidad hace que el *hall* se traduzca inmediatamente en un “espacio ordenado por la esfera y el cubo.”<sup>100</sup>

Vincent Scully, describe estas articulaciones compositivas, presentes tanto en los edificios de Ahmedabad, Dacca como en el espacio central de la Biblioteca de Exeter, “como cáscaras huecas

<sup>98</sup> Browlee, David Bruce; De Long, David Wilson, *Louis Kahn, In the Realm of Architecture* (edición condensada del título publicado en 1991 por Rizzoli), Universe Publishing, Nueva York, 1997, p. 207.

<sup>99</sup> Kohane, Peter, “La búsqueda de la ‘forma’ de Louis I. Kahn: ámbitos públicos y privados en las bibliotecas de la Washington University y la Phillips Exeter Academy” en AAVV, *Khan, Bibliotecas*, Publicacions del Col·legi d’arquitectes de Catalunya Nueva Yorka, Barcelona, 1989, p. 125.

<sup>100</sup> Kohane, Peter, *O. cit.*, p. 109.



[ME-167]

## ITINERARIO ENCONTRADO: IGNACIO ITURRIA

Ignacio Iturria: Caja de galletitas, 1993.  
Serigrafía sobre papel, 180 x 130 cm

### LA LATA DE GALLETITAS

...todo un espacio plástico, como es el espacio de las galletitas, de la lata de galletitas. Hice alguna lata de galletitas, pero nunca hice la que yo quisiera, que es una grande, grande, en la que te pudieras introducir. Si la miras hacia adentro con tu espacio, con esas cuatro ventanas, o tres a veces, cuatro con la de arriba y vos sos un soldadito, y lo usas como fortín o lo que sea, en el momento en que vos te sentís soldadito en ese espacio, si realmente lo pudieras hacer, sería impresionante porque estarías entre cuatro ventanales en un espacio muy concreto... y además un espacio de alguna forma asfixiante porque no tiene salida teniendo cuatro vidrios, tiene la lata por arriba pero bueno, en realidad era tu mano la que lo hacía entrar y salir...<sup>1</sup>

La lata de galletitas es un objeto que está en el imaginario de más de una generación, asociado afectivamente con las dulces recompensas de infancia por "portarnos bien". Sus prismas estampados —casi cúbicos— formaban en los estantes del almacén de barrio una pequeña ciudad abierta al mundo por grandes ventanas circulares que nos permitían espiar las opciones de sabor. Luego, al quedar vacías, las latas recuperaban su valencia espacial en el mundo del juego infantil. Desde el centro geométrico del volumen compacto de la lata parten los tres ejes de coordenadas, proyectándose hacia el exterior por las bocas circulares de la tapa y las ventanas circulares que enfatizan el carácter centralizado de la composición. Espacio cartesiano, círculo y cuadrado, esfera y cubo; la gran abstracción sumada a la pregnancia de su volumetría y matriz geométrica convierten a la lata de galletitas en una entidad espacial de carácter ideal y universal. Pasible por lo tanto de las interpretaciones más libres y desprejuiciadas. Ignacio niño e Iturria adulto encuentran en este espacio cualidades abiertas e intemporales, interpretables escalaramente a su antojo.

<sup>1</sup> 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 Gabia, Granada, 25 noviembre 1999-9 de enero de 2000, Ediciones Cimal Arte Internacional, Valencia, 1999, p. 74

atravesadas por vastas armonías de círculos y triángulos a una escala curiosamente desarraigada.”<sup>101</sup> Esta grandiosidad proviene, según el crítico, del “pasado que había amado y del que se había empapado en la Universidad de Pennsylvania; especialmente de la lección de Roma”<sup>102</sup>.

Lo que Iturria ha visto en la lata de galletitas es precisamente esa estructura formal primaria y abstracta, de fuerte impronta geométrica que define un espacio intenso, dramáticamente iluminado y cuyos vínculos espaciales no ponen en riesgo su carácter eminentemente interior. Todas estas cualidades que pueden reconocerse en las obra de Kahn, integran aspectos que refieren a extremos distantes como los reflejados en las escalas cósmica y objetual: el idealismo platónico implícito en el manejo geométrico; la fuerte abstracción formal como velo permanente de una aspiración simbólica intensa. Del mismo modo que la lata detona en la imaginación de Iturria una escala espacial mucho mayor, los edificios de Kahn sugieren a Scully una escala “más próxima a lo cósmico que a la escala de la humanidad.”<sup>103</sup>

El manejo proyectual, expresivo y geométrico de Kahn habilita estas lecturas intermitentes. En oportunidades sus arquitecturas vuelven momentáneamente a la raíz lúdica del niño que juega con sus bloques de madera.<sup>104</sup> No es por lo tanto casual la asociación que establece Browlee con un objeto cuya escala ha sido fuertemente alterada:

distribuidos alrededor del espacio central y en todas sus caras se encuentra el espacio de almacenamiento de los libros, con sus pisos suspendidos entre los pilares de los ángulos como estantes de un gigantesco mueble-biblioteca.<sup>105</sup>

Hay, sin embargo, otras formas de manipulación escalar presentes en la Biblioteca de Exeter. El funcionamiento y la representación simbólica de ámbitos privados y públicos conducen a Khan a particularizar el proyecto de dos hemisferios claramente diferenciados: el núcleo central, corazón público representativo de la comunidad y el cinturón perimetral externo, ocupado por los espacios individuales de estudio y lectura. Un compacto anillo intermedio de anaqueles media el diálogo entre ambos universos.

A diferencia del atrio central, el espacio sobre la fachada exterior se presenta como una sucesión continua de ámbitos espaciales separados y a escala humana [ME-174]. Alternan grandes

---

<sup>101</sup> Scully, Vincent, “Introducción” en AAVV, *Khan, Bibliotecas*, Publicacions del Col·legi d'arquitectes de Catalunya Nueva York, Barcelona, 1989, p. 29.

<sup>102</sup> *Ibid.*

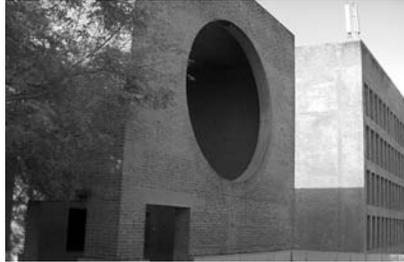
<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> Existe otro eco lúdico del espacio del atrio de la Biblioteca de Exeter en la casa que Charles Moore remodela para sí mismo en New Haven en 1966. La casa original de 1860 se reestructura a partir de la incorporación de tres eventos, tres espacios de múltiple altura bautizados en recuerdo de sus mascotas. La torre *Howard* es mediterránea como el atrio de Exeter y también funciona como *hall*. Su tensión vertical es mediada por la presencia de grandes aberturas circulares que flotan incompletas por su envoltente. El espacio resultante puede ser visto como una versión doméstica del contemporáneo atrio de la biblioteca de Kahn, tamizado por una estética pop que preanuncia en algo el postmodernismo futuro de Moore.

<sup>105</sup> Browlee, David Bruce; De Long, David Wilson, *O. cit.*, p. 207.



[ME-168]



[ME-169]



[ME-170]



[ME-171]



[ME-172]



[ME-173]

[ME-168] Lata de galletitas Terabusi, Argentina, década de 1960-1970.

LOUIS I. KAHN:

[ME-169] Aulario del *Indian Institute of Management de Ahmedabad*, 1962-1974.

[ME-171] Ayub National Hospital (hoy Suhrawardy Hospital), Dacca, Bangladesh.  
Foto Naquib Bhai, 2008.

[ME-170,172,173] Biblioteca Philips Exeter, 1965-1972, atrio central  
Vista hacia el lucernario y contracampo desde lo alto. Las aberturas circulares que abren hacia el anillo de anaqueles.

mesas alrededor de las cuales puede trabajar un grupo de estudiantes con pequeños gabinetes individuales organizados espalda con espalda. Para Louis Kahn “el gabinete es la habitación dentro de la habitación”<sup>106</sup> y habilita la posibilidad de regulación de la intimidad —e incluso de la luz— dentro de un ambiente más público y abierto.

Los gabinetes de Exeter, reminiscentes del *Studiolo* de San Girolamo (1474, Antonello Da Messina), son concebidos por Kahn “como una biblioteca en miniatura, un microcosmos de la biblioteca general, en el que una comunidad de lectores reunidos en el espacio central está rodeada por la colección completa de libros en las estanterías.”<sup>107</sup>

Consistentemente la expresión de las fachadas exteriores e interiores reflejan la escala espacial que representan: la humana e individual y la de la comunidad. Basta contrastar la regular disposición de celdas —el individuo construyendo el colectivo— que conforman los cuatro planos de fachada exterior [ME-176], con la escala cósmica y unitaria del Hall Central.

---

**106** Palabras de Kahn en boceto de los gabinetes sobre la fachada exterior a espaldas uno de otro, en Wurman, Richard Saul, *What will be, has always been: The Words of Louis I. Kahn*, 1986, p. 179, citada en Kohane, Peter, *O. cit.*, p. 117.

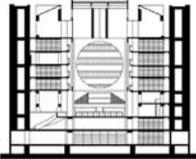
**107** Kohane, Peter, *O. cit.*, pp. 121,123.



[ME-174]



[ME-175]



[ME-177]



[ME-176]

LOUIS I. KAHN:  
Biblioteca Philips Exeter, 1965-1972.

[ME-174] Área de estudio anular perimetral.

[ME-175] Atrio central.

Infografía 3D tomada del corto de animación virtual realizado por Alex Roman (Madrid, España), 2009.

[ME-177] Corte axial.

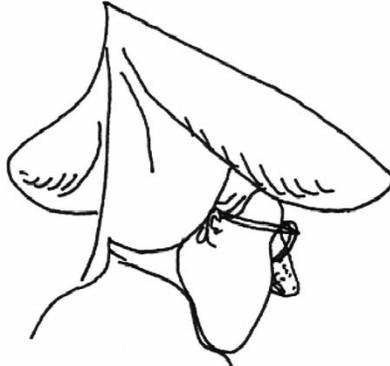
[ME-176] Vista exterior.

ENLACES: Tomo2, ESCALAS PERSONALES

5- LA ILUSIONISTA: KASUYO SEJIMA,  
11- LA ESCALA IMPORTA: CLAES OLDENBURG.COOSJE VAN BRUGGEN,

p. 111.  
p. 205.

## FORMA, ESCALA Y SIGNIFICADO



[ME-178]

Hillel Schocken: Metáfora gráfica de la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier realizada en un seminario de semiótica de la arquitectura dirigido por Charles Jencks. Publicado en *El Lenguaje de la arquitectura Posmoderna*, 1984

### APARIENCIA Y ESCALA

Cada entidad, cada objeto, cada cosa tiene características propias que modelan su identidad. Entre ellas su tamaño. Si eventualmente algún objeto pudiera alterar inesperadamente su tamaño arrastraría consigo su forma, su geometría, sus proporciones internas, su color, su textura, en definitiva su imagen, su apariencia. Es muy probable que su función directa y específica se viera también alterada, así como su comportamiento estructural, dependiendo de la entidad de la modificación dimensional.

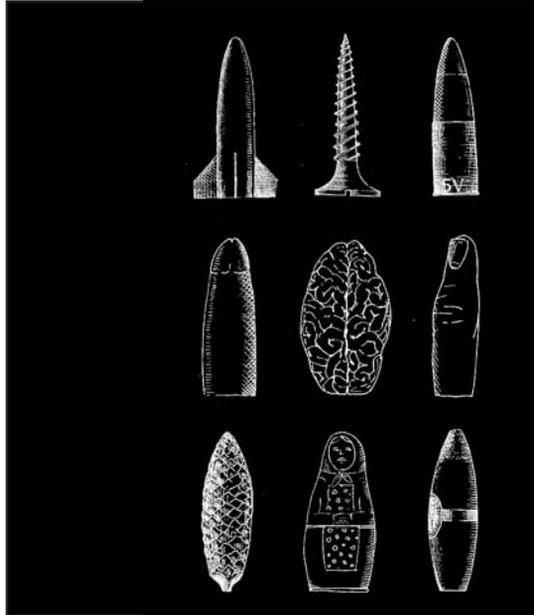
Pero el cambio más evidente e insoslayable es el de encontrarnos con formas, apariencias o aspectos iconográficos que no resultan esperables fuera de determinado contexto escalar.

Aunque no de modo exclusivo, las cualidades visuales informan sobre la identidad de cualquier realidad más intensamente que las derivadas de cualquier otro tipo de percepción. La imagen concentra la mayor parte de los significados que nos permiten identificar a un objeto como tal. A través de ella podemos reconocer todas sus filiaciones, desde la clase hasta la especie a la cual pertenece e incluso, eventualmente, identificarlo como individualidad única e irrepetible.

Cada categoría clasificatoria de todo cuanto el hombre produce como proyectista y diseñador posee sus rasgos propios, y son estos los que eventualmente nos permiten apreciar que se han alterado las dimensiones habituales de una determinada realidad, y por lo tanto que se ha modificado su escala intrínseca y contextual en sentido amplio.



[ME-179]



[ME-180]



[ME-181]



[ME-182]

[ME-179] Charles Jencks: *Iconic Building, the power of enigma*  
 Imagen de la cubierta con el Edificio *Swiss Re* de Norman Foster como cohete en el momento del lanzamiento.

[ME-180] Madelon Vriesendorp: Ilustraciones que exploran analogías formales de la torre *Swiss Re* de Londres diseñada por Norman Foster.

[ME-181] FOA: *Terminal Internacional de pasajeros, Yokohama*, Japón, 2002.

[ME-182] Katsushika Hokusai: *La gran ola de Kanagawa*, grabado, 1830.

## ICONIC

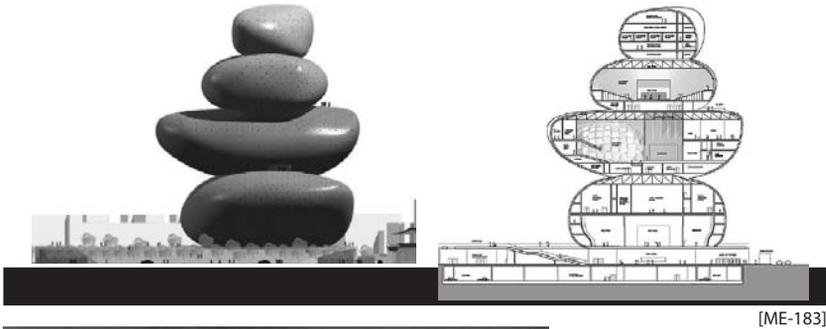
La ciudad emblemática de la explosión del siglo XXI debe construir un nuevo icono planetario. [...] La escala es tal que será imposible confundir este edificio con un vulgar hotel o un edificio de oficinas: es un edificio orgulloso de sí mismo seguro de que su aura se proyecta por toda la tierra. [...] El edificio habla de los símbolos de lugar: aquí... somos como un pájaro (el halcón que simboliza a los Emiratos, que vuela y migra, buscando refugio en la naturaleza circundante); somos como el agua (que cambia con la luz como espejos que reflejan el manantial); como olas en el mar, tan cercanas; como una cascada mística cayendo desde la nube.<sup>108</sup>

El deslizamiento escalar será más literal y evidente cuanto más específica sea la identidad del objeto cuyas dimensiones se perciben alteradas. La utilización más superficial —y directa— de la alteración de escala está representada muy claramente en la pugna establecida en la carrera iconográfica de los “grandes” acontecimientos arquitectónicos y urbanos en lo que va del nuevo siglo y de cuyo espíritu da clara cuenta la impronta oportuna y poéticamente sospechosa del texto con que damos comienzo a este apartado. ¿Acaso Jean Nouvel cree verdaderamente en lo que escribe?

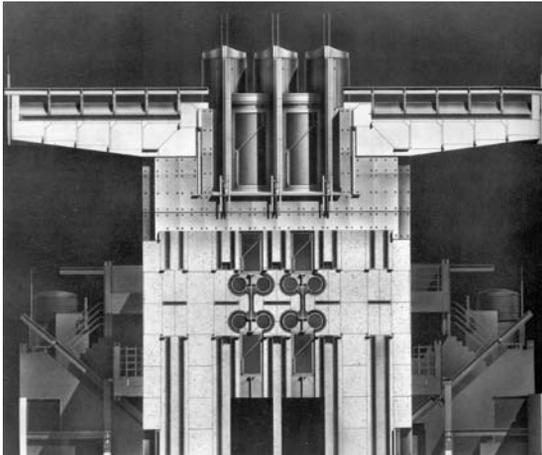
Los últimos años han sido fértiles en el perfeccionamiento de algunas estrategias de promoción de emprendimientos arquitectónicos basadas en la elaboración de iconografías de comprensión llana y fácil digestión. El terreno de la metáfora, habitualmente reservado para este tipo de inquietudes, ha dado paso a escenografías epiteliales vacías y autoevidentes, pobres en su capacidad de sugerencia y extremadamente costosas en su materialización. El recurso parece haber dado resultado y se ha extendido a tal punto, que un nuevo “ismo” ha sido identificado por Charles Jencks —experto histórico en avalar la práctica desde el bautismo oportuno y oportunista— y ha dado título a su último libro: *Iconic Building*.<sup>109</sup> En su cubierta, un *collage* digital muestra al edificio corporativo *Swiss Re* de Norman Foster (Londres, 1997-2004) a punto de desprenderse de una plataforma de lanzamiento espacial [ME-179]. La publicación acompaña la acostumbrada justificación teórica con una serie de fantásticos dibujos de Madelon Vriesendorp, arquitecta, artista plástica y compañera de Rem Koolhaas. Vriesendorp es una investigadora tenaz de las iconografías populares, cuyas exploraciones han producido muestras sumamente interesantes como *El mundo de Madelon Vriesendorp*, en la cual presenta una ciudad de figurillas, *souvenirs* y objetos-fetichismo de todas partes del mundo, situada a medio camino entre la expresión popular auténtica y el *kitsch* más absoluto. Además de cómo cohete, el edificio *Swiss Re* —conocido popularmente como “el pepino”— es interpretado en clave iconográfica como misil, tornillo, falo, cerebro, dedo, piña, *matrioska* y habano [ME-180]. Otros edificios, como los Almacenes *Selfridges* de Future Systems, el *Guggenheim* de Bilbao de Frank O. Gehry (¡infaltable!), e incluso la *Casa de la Música de Oporto* de su marido, pasan la prueba de la ironía gráfica de Vriesendorp. Jencks repasa también algunos antecedentes modernos del edificio-ícono como el *Guggenheim* de Nueva York Frank Lloyd Wright, la *Terminal Aérea de la TWA* de Eero Saarinen, la *Ópera de Sydney* de Jörn Utzon o la *Capilla de Ronchamp* de Le Corbusier que en su

<sup>108</sup> Fragmento de la descripción que realiza Jean Nouvel de la propuesta de su estudio para la Ópera de Dubái desarrollada en el año 2005. La versión íntegra está disponible [en línea] en <[www.jeannouvel.com/](http://www.jeannouvel.com/)>, [TA].

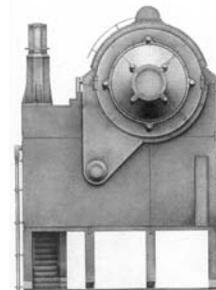
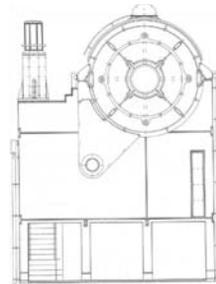
<sup>109</sup> Jencks, Charles, *The Iconic Building, the Power of Enigma*, Rizzoli, Nueva York, 2005.



[ME-183]



[ME-184]



[ME-185]



[ME-186]



[ME-187]

[ME-183] Francois Blanciak: Taipei Performing Arts Center, proyecto, 2009

SHIN TAKAMATSU:

[ME-184] Edificio comercial *Syntax*, Kyoto, Japón, 1989.

[ME-185] Centro Odontológico *Ark*, Kyoto, japon, 1983.

[ME-186] Crustáceos oniscídeos, popularmene conocidos como, "Bichos de la humedad" o "Bichos Bolita".

[ME-187] Frank Gehry: Parada de autobuses, Plaza Braunschweiger, Hannover, 1993. Foto Archivo Thomas Mayer. <<http://thomasmayerarchive.de/>>

opinión es “un estándar de referencia para calibrar los edificios-ícono de nuestro tiempo, y uno muy difícil de igualar”. El título en grandes caracteres del libro de Jencks privilegia en negrita la palabra *Iconic*, como centro conceptual del interés manifestado por el autor, y va acompañado de un subtítulo bastante menos “icónico” pero mucho más sugerente: *El poder del enigma*.

La actitud de Jencks al compilar y exhibir el material seleccionado parece más deslumbrada por la alusión poco menos que directa que por el enigma de la referencia sutil y elaborada. En un diálogo con Peter Eisenmann publicado en la revista digital *Metropolismag.com*, este último reconoce algunos aspectos contradictorios en el planteo de Jencks:

El nos dice lo que un edificio-ícono debe ser, un ‘signo enigmático de codificación múltiple’, pero la gran mayoría de los edificios que el libro presenta no son ni enigmáticos ni son signo de doble código’. [...] Yo pienso que el verdadero problema con la arquitectura actual es una cuestión óptica. Si en algo se apoya un edificio-ícono es en su carácter óptico; tienes que verlo y aprehenderlo rápidamente; es una imaginaria instantánea. Creo que la óptica es el problema que tienen los edificios en este libro, descansan demasiado en la primera impresión, una imagen, una forma, una figura. Pienso que los edificios-ícono destruyen, debido a su necesidad de opticalidad, la emergencia de esos ‘signos enigmáticos de codificación múltiple’ de los que habla Jencks. Para mí los edificios-ícono provocan que el individuo se convierta en un mero espectador, que se vuelva pasivo. Y creo que no hay peor audiencia que una audiencia pasiva.<sup>110</sup>

El manejo iconográfico de un objeto arquitectónico supone casi siempre una manipulación de su escala. Mucho más evidente en algunas obras que la utilizan además con fines abiertamente publicitarios. Hay un abismo colosal entre el rascacielos-velero del Burj Al Arab (Dubai, 1994-1999) y las referencias náuticas del Art Decó o del racionalismo en la arquitectura moderna. Abismo de significados, abismo de presencia y tamaño. La vitrina descomunal de Dubai necesita un producto claramente identificable e identificador, capaz de ser “comprado” antes que experimentado.

No es tampoco necesario abordar niveles de radicalidad extrema —de magnitud y literalidad— en la manipulación imbricada de significados y escalas, para encontrar ecos de este tipo pragmatismo comercial, de relaciones públicas y comunicación extradisciplinar.

Alejandro Zaera-Polo relata en “La ola de Hokusai”<sup>111</sup> cómo, en oportunidad de presentar en público su propuesta para la Terminal de Yokohama [ME-181], una asociación figurativa, directa y llana con la reconocida obra del maestro japonés *La gran ola de Kanagawa* [ME-182], hecha consciente de

<sup>110</sup> Currey, Mason, “The new iconic building?” *Urban Journal*, Metropolismag.com, 18 de noviembre de 2008. El artículo registra algunos tramos del debate realizado entre Charles Jencks y Peter Eisenmann bajo dicha consigna, en la Universidad de Columbia el 26 de octubre de 2005. Disponible [en línea] en <www.metropolismag.com>

<sup>111</sup> “Sobre la comunicación. La ola de Hokusai”, en *Quaderns* n° 245, Abril de 2005.

En oportunidad de presentar su propuesta para la Terminal Portuaria de Yokohama ante la prensa en febrero de 1995, y frente a gran cantidad de información técnica y académica, “empezamos a notar la expresión de perplejidad del público presente [...] tras unos cuantos minutos de sudor frío, una imagen que habíamos descartado cuidadosamente del discurso de nuestro proyecto [...] acudió de pronto a nuestro rescate. Era ‘la ola’ de Hokusai. [...] En un repentino —y arriesgado— momento de inspiración, concluimos la narración de los hechos diciendo que lo que realmente nos había inspirado había sido la imagen de la ola de Hokusai. La sala estalló en una exclamación de sincero alivio: ¡Aaahhh!”



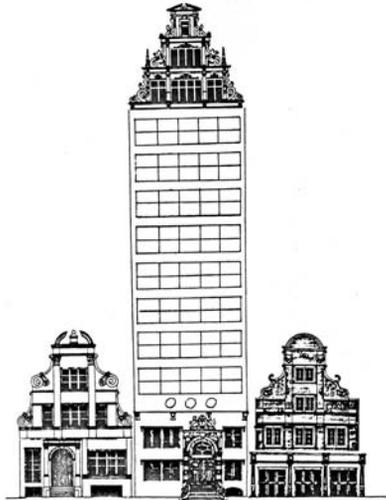
[ME-188]



[ME-189]



[ME-190]



[ME-191]



[ME-192]

PHILIP JOHNSON:

[ME-188] *Bank of America Center*, Houston, 1987.

[ME-189] *Times Square Project*, Nueva York, 1988.

Los arquitectos Philip Johnson y John Burgee posando frente a las maquetas del conjunto de rascacielos. Foto Ted Thai, *Time Life Pictures/Getty Images*.

[ME-190] *190 South La Salle*, Chicago, 1987.

[ME-192] *580 California Street*, San Francisco, 1985.

[ME-191] *Ironimus* (Gustav Peichl): Viñeta humorística contemporánea que ironiza sobre la lógica contemporánea de recuperación de la historia

forma intuitiva ante la propia audiencia, se convirtió con el tiempo “en un procedimiento habitual de FOA para el diseño en concursos, para la estrategia frente a los medios no profesionales y para la conexión con el cliente.”<sup>112</sup>

### **ISO (MORFISMOS)**

Cuando un objeto nos evoca otro es porque recuerda su identidad. El objeto evocado debe verse reflejado en el objeto evocador a través de una serie de cualidades que, cuando se dan de forma simultánea, recomponen su carácter, su “fisonomía”. Cuántas y cuáles es muy difícil de afirmar genéricamente, pero lo cierto es que no puede tratarse de cualidades cualesquiera. Tienen que estar fuertemente vinculadas con la identidad que se pretende rememorar. Probablemente sea sí muy difícil —aunque no imposible— evocar una realidad eludiendo aspectos de su apariencia, de su reconocimiento visual, ya que estos por lo general son su carta de presentación más evidente y directa.

Comentábamos anteriormente como, cada imagen, cada figuración trae asociado una dimensión precisa o al menos un rango dimensional. Todas las cosas, todos los objetos, todas las realidades tienen “forma de”. Forma de sí mismos o forma de alguna otra entidad. Siempre es posible establecer paralelismos y semejanzas. Siempre es proyectualmente productivo encontrar o crear nuevos ecos y resonancias entre los objetos que pueblan nuestro entorno. Ecos que se renuevan cuando manipulamos el objeto o su entorno. Porque la significación resultante es también relativa.

Cuando un objeto evoca otro de un rango escalar muy diferente se produce un extrañamiento, una discontinuidad y una advertencia que así lo señala. Si esto sucede pero esta cualidad se ve también reflejada en el entorno inmediato, entonces el conflicto cambia de lugar, se dilata y demora hasta evidenciarse en un nuevo espacio de ruptura con lo esperable.

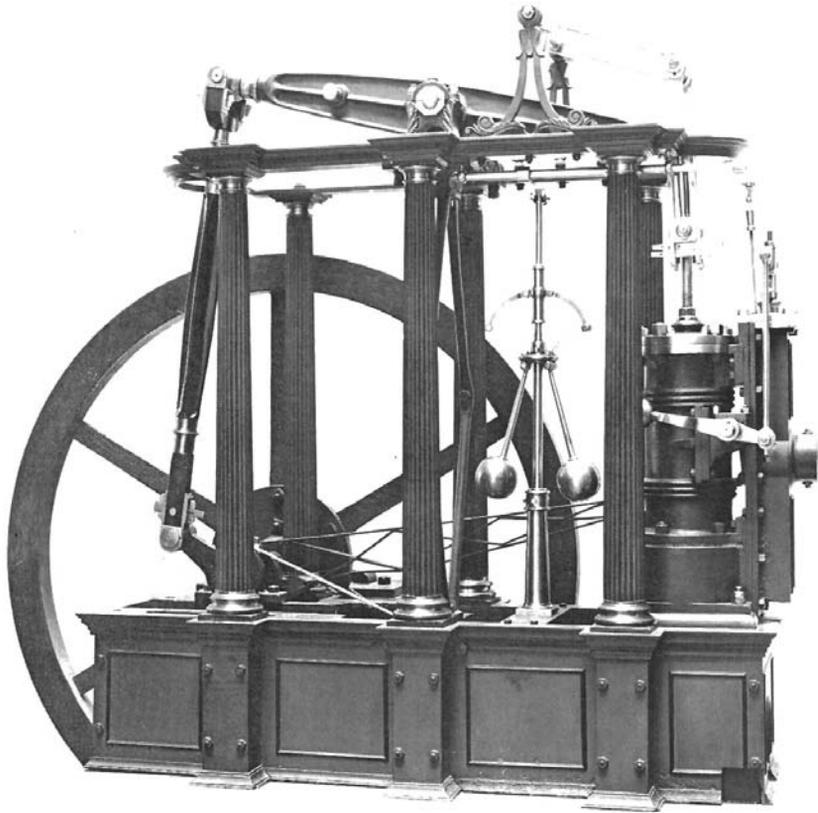
### **Morfismos**

Los edificios pueden evocar, y de hecho lo han hecho, el completo repertorio de todo lo que existe sobre la tierra y también fuera de ella. Los isomorfismos pueden referir a la naturaleza o al mundo de la producción humana o “artificialidad”. Pueden evocar animales, vegetales, al propio ser humano en su integridad o por componentes u órganos; pueden referir al mundo mineral, geológico, a las montañas, los valles, los lagos y las cascadas; pueden recordar objetos queridos, muebles, edificios, ciudades, obras de arte, tipografías, símbolos e ideas.

Aves que hasta baten sus alas, como en el *Museo de Arte de Milwaukee* de Santiago Calatrava; estómagos como en la *Kunsthaus de Graz* de Peter Cook y Colin Fournier; serpientes como en el puente diseñado por Zaha Hadid para la Exposición Internacional de Zaragoza 2008; cristales minerales como en el *Complejo Cinematográfico UFA* de Coop Himmelbau en Dresden; pompas de jabón como en el *Centro Olímpico de Natación de Beijing* proyectado por PTW arch., Ove Arup y Chris Bosse; cafeteras como en el *Museo Bonnenfant* de Aldo Rossi en Maastricht; máquinas infernales como las de Shin Takamatsu en Japón [ME-184,185]; una mesa servida y una naturaleza muerta colosal como el *Complejo Monumental de Brasilia* proyectado por Niemeyer; la impronta de un vestido de Dior

---

<sup>112</sup> Zaera-Polo, Alejandro, “Sobre la comunicación. La ola de Hokusai”, en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* nº 245, Abril de 2005, p. 81.



[ME-193]

[ME-193] Máquina de Vapor, Inglaterra, c.1830, en exhibición en el Museo de la Ciencia de Londres.

como en los *Almacenes Selfridges* de Future Systems en Birmingham; una serie de desmesurados cantos rodados apilados y en equilibrio uno sobre otro, como en el proyecto del *Taipei Performing Arts Center* de François Blanciai [ME-183]; un falo píxelado y autoafirmante como el diseñado por Jean Nouvel para el *skyline* barcelonés; un museo que, como el Guggenheim de Bilbao, parece desencadenar una fiebre de interpretación iconográfica desenfrenada que ha permitido reconocer en él: un cardumen de peces, una sirena tendida, un combate entre Godzillas, un gigantesco papel arrugado, las consecuencias de un tornado, una escultura de Boccioni monumentalizada o la sensual falda ondulante de Marilyn Monroe en *La comezón del séptimo año*.

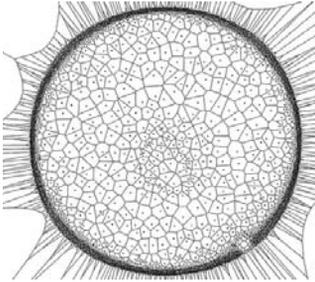
Existe por lo visto la necesidad, tanto desde el lado del observador como del proyectista, de reconocer formas que al menos recuerden universos figurativos con los cuales identificarse y dialogar. Esta observación supone reconocer no solamente una manipulación del significado, sino también de las dimensiones del objeto evocado, lo cual implica necesariamente una alteración en la percepción de escala en todos sus niveles: intrínseca, entre sus partes, con el todo, con el entorno construido y con el hombre.

### **Edificios que hablan de edificios**

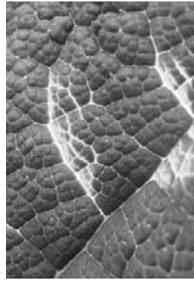
Históricamente los edificios han alimentado su propio vocabulario y de este modo se han autorreferenciado. Manuales y tratados han indicado, y en muchos casos determinado, la imagen que estos debían ofrecer. Pero esta tarea por titánica y universal es también bastante improbable. No se puede controlar cada aspecto de cada edificio, no se puede prever absolutamente todo. Es así que nuevos programas, nuevas exigencias urbanas, nuevas escalas de intervención oportunamente requirieron una guía morfológica-estilística que no encontraron. Pequeñas construcciones domésticas se levantaron a imagen y semejanza de monumentales edificios institucionales. Edificios que en otro tiempo deberían haberse comportado discretamente, como su función privada e íntima así lo determinaba, terminaron por convertirse en hitos de referencia urbana. Nuevos edificios para nuevos programas debieron encontrar un lenguaje en el cual verse reflejados y forzaron para ello las identidades ya establecidas, necesariamente ajenas. Nuevos materiales cuya reciente popularización en la construcción explicaba que no tuvieran una expresión formal asociada y que debieron debatirse entre el camuflaje y la autoafirmación.

Nuevas tipologías como los altos rascacielos debieron buscar su propia identidad formal. Es interesante analizar cómo Philip Johnson, luego de que el rascacielos conquistara una imaginaria propia, representada en el Empire State, el Chrysler y el Rockefeller Center inicialmente, y en los rascacielos de Mies van der Rohe con posterioridad, banaliza el recurso de inspiración clasicista de la tripartición (probablemente nunca puesto en evidencia tan francamente como con la propuesta de Adolf Loos para el *Chicago Tribune* en 1922), a través de una serie de edificios en altura proyectados bajo la consigna: "cualquier modelo arquitectónico existente puede, para generar un rascacielos, estirarse hasta la altura requerida, conservando intactos su basamento y su remate".

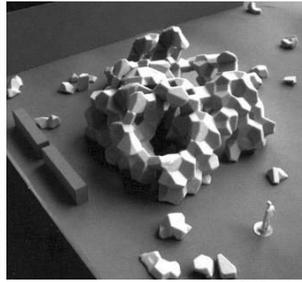
En el rascacielos de la *AT&T Corporate Headquarters* (Nueva York 1984), Johnson estira la volumetría de un armario Chippendale. En el edificio del *580 California Street* [ME-192] (San Francisco, 1985) prolonga la aparición de un tradicional techo con mansardas parisino —reinterpretado en cristal oscuro— hasta completar 23 niveles. Para la *PPG Corporate Headquarters* (Pittsburg, 1985), traduce en términos monumentales la impronta de un neogótico civil. La torre del *Bank of America Center*



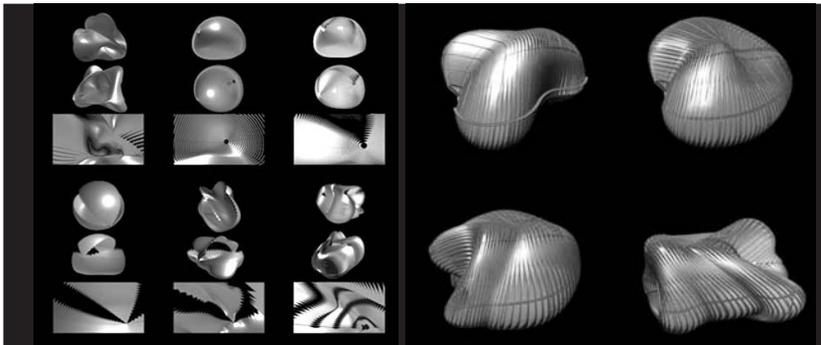
[ME-194]



[ME-195]



[ME-196]



[ME-197]

#### GEOMETRÍA DE VORONOI:

[ME-194] Estructura celular.

[ME-195] Superficie de una hoja, detalle.

[ME-196] Benjamin Aranda + Chris Lasch: *Grotto*, 2004.

Experimentación sobre la conformación de espacios de inspiración geológico-mineral en base a la lógica geométrica tridimensional de Voronoi. <[www.arandalasch.com](http://www.arandalasch.com)>

El volumen "Natures"<sup>1</sup> de la *architecture boogazine Verb* (que no casualmente en su edición previa analizaba la relación entre lo real y lo digital) da inicio con un segmento, desarrollado por Aranda-Lasch y Daniel Bosia, que analiza aplicaciones de la geometría de Voronoi, "un fenómeno organizativo que algunas veces se denomina 'ley de la naturaleza' [y que] ocurre en una gran variedad de escalas, materiales y formas naturales";<sup>2</sup> responsable entre otras cosas de la lógica de estructuración de las celdillas del panal de abejas, de las burbujas de jabón, de la secuencia de manchas de la jirafa, de la modulación de las plaquetas de la caparazón de un gliptodonte y de la teselación tridimensional de algunas rocas. Es evidente que más allá del valor autónomo e independiente de las dimensiones concretas que puede tener en este caso un sistema geométrico como el de Voronoi, la exploración contemporánea va hacia lo minucioso y minuto.

[ME-197] Greg Lynn: *Embryological House Project*, 2000.

Experimento de largo aliento sobre soluciones habitacionales masivas y personalizadas. Desarrollo de una tipología capaz de adaptarse y responder a condiciones locales particulares, gobernado por *software* de animación y viable a través procesos de fabricación con control numérico, que permite el desarrollo de una estética basada en capsulas de envolventes ondulantes que evocan conformaciones orgánico-celulares.

<sup>1</sup> *Verb Natures*, architecture boogazine, Actar, Barcelona, 2006.

<sup>2</sup> Aranda, Benjamin; Lasch, Chris; Bosia, Daniel, "Grotto" en *Verb Natures*, architecture boogazine, Actar, Barcelona, 2006, p.8.

[ME-188] (Houston, 1987) estira la estructura de la arquitectura tradicional holandesa o belga de frontones escalonados. El edificio en el *190 South La Salle Street* [ME-190] (Chicago, 1987) hace lo propio con el *Templo Masónico* de Burham & Root. En la torre *Momentum Place* (Dallas, 1987) Johnson remata el rascacielos con un pabellón cubierto con una bóveda acristalada en la tradición del *Cristal Palace* de Paxton. Ricardo Boffill reproduce esta misma lógica en el *R. R. Donnelly Building* (Chicago, 1992), cuando prolonga hasta lo imposible el sistema de falsas pilastras hasta coronar la torre con un templete clasicista. La adaptación estilística es relativa ya que los referentes oportunamente escogidos son apenas ajustados como una vestimenta ligera, actualizados técnicamente y referidos a las flexibles necesidades de una torre de oficinas. En realidad la operación es básicamente una manipulación escalar de tipos edilicios del pasado a los efectos de hacerlos encajar a la fuerza en las proporciones volumétricas demandadas por los nuevos mercados. Sin embargo, esta ha sido una tradición que ha perdurado aun hasta nuestros días. La transferencia de representación y estatus de remates figurativos consolidados por la tradición y la cultura de cada sociedad parece seguir funcionando —aun despojados de cualquier atisbo de verdad— como iconos de fácil consumo. Una viñeta de *Ironimus*, el seudónimo utilizado por el Arq. Gustav Peichl para desarrollar su faceta como humorista crítico de la arquitectura, exhibe con amable crudeza este mecanismo [ME-191].

### **Objetos que hablan de edificios**

Lo mismo sucedió con el mundo de los objetos. La era industrial trajo consigo máquinas inimaginables hasta poco tiempo atrás, que debieron generar una expresión pública propia y, al no encontrar referencias en los manuales, se las arreglaron hibridando lenguajes prestados destinados a otros ámbitos como el de la arquitectura o el de diseño del mobiliario (que por otra parte había utilizado históricamente el vocabulario arquitectónico como propio).

Leonardo Benévolo elige para dar inicio al capítulo “Nacimiento y desarrollo de la ciudad industrial” de su *Historia de la arquitectura moderna* una fotografía de una máquina de vapor inglesa datada en el entorno de 1830 y exhibida en el *Science Museum* de Londres [ME-193]. La máquina, sin indicación de función específica, es, desde el punto de vista expresivo, una pieza fantástica que hoy día tal vez podríamos catalogar como surreal-ecléctica. No se parece a nada conocido. Es un *Frankenstein* metálico que combina un basamento clásico de pedestales y tableros sobre el cual se levantan una serie de columnas cuya función es aparentemente la de envolver dignamente una serie de elementos “extraños” cuya forma deriva de manera directa de su función: una gigantesca rueda-engranaje, pistones y mecanismos de movimiento, tuercas enormes. Una fusión insólita entre una arquitectura reducida de escala y un artefacto mecánico agigantado.

### **Edificios que hablan de nuevos espacios de exploración**

Los biomorfismos están a la orden del día, pero no tan solo los que evocan organismos completos y fácilmente identificables (antropomorfismos, zoomorfismos, fitomorfismos). Parecería que día a día se hace más visible la influencia en nuestra profesión de la expansión del universo de las formas capaces de ser visualizadas por el hombre, aunque para ello se requieran cada vez equipos y procedimientos más complejos. Expresión de la necesidad natural del hombre de trascender sus propios límites, las actividades de proyecto se vinculan hoy frecuentemente con dos universos relativamente nuevos como inspiración y referencia de los procesos de diseño.



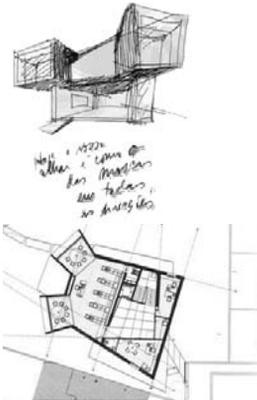
[ME-198]



[ME-199]



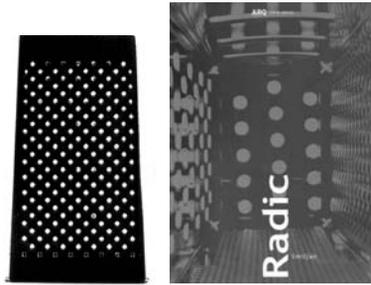
[ME-200]



[ME-201]



[ME-202]



[ME-203]

**CIUDAD DE LAS SILLAS:**  
Museo al aire libre, Weil am Rhein.

[ME-198] Silla *Nagasaki*, Mathieu Mategot, 1952. Escala 6:1.

[ME-199] Silla, Robert Mallet Stevens, 1926. Escala 8:1.

[ME-200] Silla *Parigi*, Aldo Rossi, 1989. Escala 7:1.

La ciudad que alberga la Fábrica de mobiliario Vitra exhibe en sus espacios públicos más de 20 réplicas de sillas de diseñadores de renombre internacional, aumentadas hasta ocho veces su tamaño real.

[ME-201] Eduardo Souto De Moura: Casa del Cine *Manoel De Oliveira*, Porto, 1998-2003.

[ME-202] Mona Hatoum: *Biombo-Rallador*, 2002.

[ME-203] Smiljan Radic: *La Torre*, 2001.

Proyecto conceptual. Alzado y Fotografía del espacio interior, cubierta publicación monográfica *Smiljan Radic*. Foto Hugo Lagos. "La Torre es un rallador común. No sirve para mirar desde lo alto un mundo lejano, solo sirve para rebanar, moler y rallar sus alrededores. Alguien en su interior vería un vacío irremediablemente frío, metálico, desprovisto y unos cuantos hoyos dispares por donde literalmente se cuele el mundo a pedazos". Texto de Smiljan Radic publicado en *Smiljan Radic*, ARQ Ediciones, Santiago de Chile, 2004 ISBN N° 956-14-0804-X.

Por un lado el espacio digital, y por el otro el microcosmos, la visión hacia el interior profundo de las presencias cotidianas. Proliferan nuevas exploraciones que se afirman en hipótesis, detonantes y catalizadores hasta ahora inéditos en la actividad de proyecto. Esta inquietud renovada viene de la mano del reconocimiento espacial —con intencionalidad proyectual— de ámbitos escalares conquistados recientemente.

El espacio digital aporta su aescalaridad que no refiere tanto a la ausencia de escala como a su carácter múltiple y simultáneo, y se presenta, paradójicamente, tan libre como confinado a los límites de la pantalla del ordenador. El sistema binario, la interactividad, la programación, la construcción y definición de la imagen digital, el píxel; todo un nuevo repertorio de imágenes y lógicas relacionales se abre inevitablemente con la incorporación de nuevos sistemas de representación y visualización del espacio y, consecuentemente, también nuevas formas de concebir e imaginar el propio proyecto.

El microcosmos nos permite descender por los pliegues de la naturaleza, explorar espacios hasta ahora ajenos a las disciplinas de diseño y analizarlos en términos proyectuales. Hoy día se puede literalmente viajar por el interior del cuerpo humano valiéndose de instrumental laparoscópico o de cápsulas endoscópicas capaces de registrar fotográficamente y a intervalos brevísimos todo el recorrido por el sistema digestivo de un individuo. Paralelamente el sueño de ciencia ficción de *Fantastic Voyage*,<sup>113</sup> parece estar haciéndose realidad. Nuevas tecnologías que han desarrollado en el año 2008 un motor del tamaño de un grano de sal, permitirían crear un microrobot del diámetro de dos cabellos humanos, capaz de desplazarse por las arterias de nuestro cuerpo y desde allí transmitir imágenes hacia el exterior y tomar muestras en espacios que se encuentran fuera del alcance de los cateterismos actuales.

Realmente y más allá del avance que supone esta posibilidad para la medicina, esta es una nueva evidencia de cómo el universo físico de sugerencia espacial y formal se expande constantemente y sin descanso.

La ampliación del rango escalar accesible, la exploración de los universos fractales, el conocimiento renovado de las estructuras de crecimiento orgánico y la constitución microscópica del mundo inorgánico han derivado en propuestas arquitectónicas y de diseño que emulan sus leyes de configuración y funcionamiento. “Se intuye un cambio de sistema, donde la frontera entre lo natural y lo manufacturado ya no existirá”,<sup>114</sup> y en el cual la lectura de la realidad utilice la escala como una hipótesis operativa y no como una certeza, agregamos nosotros.

### **MAGNITUD Y LITERALIDAD, EVOCACIÓN Y ANUNCIO**

Existen dos variables que, actuando de forma coordinada, son las responsables fundamentales de la percepción de alteración de escalas desde la manipulación iconográfica: la magnitud del deslizamiento escalar y la explicitud comunicacional del signo evocado.

---

<sup>113</sup> Viaje alucinante es un cuento de ciencia ficción escrito por Otto Kliment y Jerome Bixby que dió origen al filme de culto homónimo —*Fantastic Voyage*, 1966, protagonizado por Raquel Welch—, cuya repercusión derivó a su vez en el encargo de su novelización a Isaac Asimov el mismo año de estreno de la película. *Viaje Alucinante* narra el periplo de un equipo de científicos miniaturizados que se desplazan en la nave *Proteus* por las arterias del cuerpo de un paciente buscando una solución a su enfermedad.

<sup>114</sup> Michael Weinstock, en cubierta de: ., *Verb Natures*, architecture boogazine, Actar, Barcelona, 2006.

La magnitud de la ampliación o reducción del ícono puede ser muy variable. Desde la radicalidad de un velero de 321 metros de altura (Torre Burj Al Arab, Dubai) o un entero planisferio de 54 kilómetros cuadrados (urbanización *The World*, Dubai); pasando por la moderación de las reproducciones ampliadas de sillas de diseño distribuidas por la ciudad de Weil-am-Rhein [ME-198 a 200] (íconos identitarios vinculados a la presencia local de la empresa Vitra); hasta el gesto contenido de la reducción de escala aplicada sobre algunas reproducciones arquitectónicas en los Parques Temáticos (Disney, Las Vegas) o los muebles infantiles.

La explicitud en la comunicación del signo evocado puede ser directa o literal como el pez de Frank Gehry en el *Restaurante en Kobe* (1987) o los binoculares de la agencia publicitaria *Chiat Day* [ME-317] (1991, junto a Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen); velada como las ondulaciones marinas de la *Terminal portuaria de Yokohama* de FOA (1996-2002); o sutil como la *Casa del Cine Manoel De Oliveira* [ME-201] (Oporto, 1998-2003) de Eduardo Souto de Moura, que juega con la profesión del usuario evocando una filmadora con dos grandes y geométricos ojos de mosca que enmarcan las vistas lejanas.

Decíamos al comenzar este apartado que la imagen nos permite reconocer todas las filiaciones de la iconografía proyectada sobre el objeto, desde las categorías más genéricas hasta las más específicas.

Cuando el significado evocado está identificado en una entidad individual y conocida, la alteración escalar es legible con nitidez y mensurable con precisión. Pero esta es una situación extrema en la cual el efecto sorpresa del cambio de escala termina al nacer. No evoca, anuncia. No nos permite explorar, descubrir, interpretar, no da lugar a ambigüedades, dudas, ni participación. Y nos remitimos nuevamente aquí a la sentencia final de Eisenmann: “no hay peor audiencia que una audiencia pasiva”.

Si como hemos dicho, la manipulación de formas y significados está fuertemente imbricada con la manipulación de escala, entonces, en la medida que estos sean motivo de interpretación, la escala también lo será. Si una arquitectura comparte un número suficiente de cualidades, con una pieza de maquinaria de fabricación industrial, con un mueble o con un ave, la asociación quedará establecida más allá de sus dimensiones. El efecto de alteración escalar estará directamente vinculado con la lejanía o proximidad del rango escalar del objeto cuyo significado e imagen son evocados; y su poder de sugerencia, con la capacidad evocativa y no descriptiva con la cual estos sean incorporados al proyecto.

La evocación mejor enraizada y más productiva será aquella que traiga a la memoria o a la imaginación el espíritu esencial del objeto invocado, no su realidad incontestable.

ENLACES: Tomo 2, ESCALAS PERSONALES

9- URBANISMO DE MESA: ALESSI-MENDINI, p. 16.  
10- SURREALISMO MANIFIESTO: FRANK O. GEHRY, p. 181.

**ESPACIOS DE LIBERTAD, DOMINIOS DE LA SUBJETIVIDAD**



## SUEÑOS Y OBSESIONES



[ME-202]

Frank O. Gehry: Luminaria de pared Fish, Oficinas centrales, Vitra, Basilea, 1992-1994. Foto R. Bryant

[...] "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."

(Bretón André, [primer] *Manifiesto surrealista*, 1924)

### ESPACIOS DE LIBERTAD

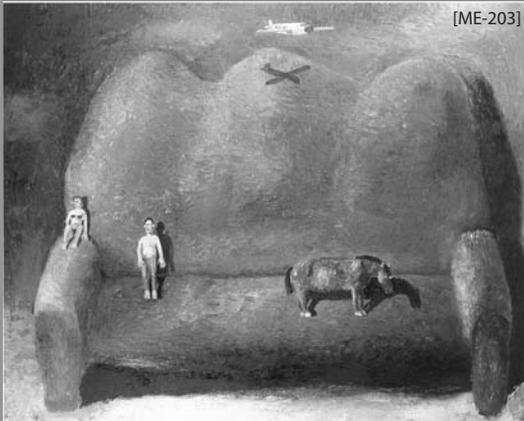
Se puede enunciar como un postulado de la imaginación: las cosas soñadas no conservan nunca sus dimensiones, no se estabilizan en ninguna dimensión.<sup>115</sup>

#### Manifiesto surrealista

Juego, memoria, infancia, metamorfosis, azar, sueño, son, al mismo tiempo, espacios de libertad y dominios de la subjetividad. Todos ellos son también omnipresencias del surrealismo. André Breton da comienzo al primer manifiesto del surrealismo<sup>116</sup> (1924), con la siguiente frase: "Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida real, naturalmente, que la fe acaba por desaparecer". De este modo, plantea su insatisfacción con el magro alimento que la realidad consciente proporciona al hombre, "soñador sin remedio" que ve día a día mermar la libertad de su imaginación, entregado como está, "en cuerpo y alma al imperio de unas necesidades prácticas

<sup>115</sup> 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, p. 26.

<sup>116</sup> Salvo indicación de referencia, todas las expresiones, frases y fragmentos entrecuadrados del presente módulo, bajo el subtítulo "Manifiesto surrealista", pertenecen al texto del Primer manifiesto surrealista de André Bretón publicado originalmente en 1924.



### ITINERARIO ENCONTRADO: IGNACIO ITURRIA

Ignacio Iturría: *Sillón cordillera*, 1998. Óleo sobre lienzo, 230 x 180 cm

En cierto modo el espacio lúdico de la obra de arte opera en Iturría el mismo tipo de transformación o de metamorfosis que, según el poeta franco-uruguayo Lautréamont, puede suscitar la belleza. La conocida formulación de *Los Cantos de Maldoror* en que Lautréamont afirma: "hermoso" (...) como el encuentro fortuito sobre la mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas"<sup>1</sup> (canto 3, estrofa 6) es una celebración de la hermosura pero sobre todo es una definitiva asociación entre el azar y la belleza. [...] entre una jirafa y un armario, entre un sillón y un elefante.<sup>2</sup>

#### JUEGO, MEMORIA, INFANCIA, METAMORFOSIS, AZAR, SUEÑO, SURREALISMO

En este breve fragmento sobre la obra de Iturría, Hugo Achugar logra reunir en pocas líneas varios elementos que resultan fundamentales para entender los mecanismos de manipulación escalar vinculados con las obsesiones personales del pintor, pero que pueden ser también extrapolables sin dificultad a otros autores y disciplinas.

Se menciona el *espacio lúdico*, el juego y sus implicancias que, en el caso de Iturría, se relacionan intensamente con las memorias de infancia; se habla de *transformación y metamorfosis*, de realidades que cambian y mudan su identidad; se refiere al *surrealismo* citando a Isidore Ducasse, (rebautizado por sí mismo como *Conde de Lautremont* y nacido al igual que Iturría en Uruguay); se señala el rol de los *encuentros fortuitos*, de la asociación entre el azar y la belleza.

Ignacio Iturría habitaba en su infancia en una de las típicas casas a patio con claraboya que caracterizaron el tejido original de la ciudad de Montevideo y que todavía hoy lo hacen en algunos barrios. La amplitud de los espacios de estas viviendas, que tenían habitaciones por lo general cúbicas de entre cuatro y cinco metros de lado, explica de algún modo la fantasía escalar tan firmemente arraigada en su obra.

En ese enorme, desmesurado, territorio de juego, el niño encuentra su identificación con los pequeños objetos y con los juguetes, diminutos como él. Los muebles se convierten en la orografía del paisaje de ensueño, en las montañas a explorar o en los lugares donde ocultarse y buscar refugio, sobre todo de la mirada adulta.

La imaginación del pequeño Ignacio, recuperada por la memoria afectiva del presente, recompone recuerdos fragmentarios y se plasma en versiones fantásticas de objetos cotidianos. Muebles que son arquitecturas y míticas latas de galletitas; océanos-bañera, lagos-lavatorio y el salto de agua de las canillas; sofás que devienen hoy cordillera, mañana elefante; paisajes eternamente habitados por diminutos hombrecitos, mujercitas, por caballos y jirafas, gauchos y escolares; metamorfosis que, atravesando el tiempo y el espacio, fluyen en la mente de Iturría adulto.

1 "Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!" Ducasse, Isidore (1846-1870), *Chants de Maldoror*.

2 Achugar, Hugo, "Vivir en compañía, a propósito de la obra de Ignacio Iturría" en Iturría, Ignacio, *La soledad del juego*, Catálogo exposición homónima en el Palacio de los Condes de Gambia, Granada, 25 noviembre 1999-9 de enero de 2000, Ediciones Cimal Arte Internacional, Valencia, 1999, p. 66.

que no toleran el olvido". Pero Breton sabe que esto no ha sido así desde siempre y reconoce en el período de la infancia el espacio natural de la libertad más pura, y en el sueño, su recuperación adulta,

"Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros."

"Me pregunto qué razón, razón muy superior a la otra, confiere al sueño este aire de naturalidad, y me induce a acoger sin reservas una multitud de episodios cuya rareza me deja anonadado, ahora, en el momento en que escribo."

"¿No cabe acaso emplear también el sueño para resolver los problemas fundamentales de la vida?"

El reclamo de validación de nuevas fuentes —no racionales— para la creación es impulsada por la promesa de la libertad extrema de la imaginación, alimentada por el universo del inconsciente que aparece fuertemente ligado con las experiencias de la infancia. Una libertad radical que no conoce de moral ni de estéticas reguladas y que es capaz de concebir las más "adorables inverosimilitudes". Estas imágenes contradictorias, irracionales, producto de recuerdos de infancia transformados por el tiempo, reflejo de experiencias indelebles e irremediamente impresas en nuestro ser más íntimo, fruto del sueño y la ensoñación, lidian frecuentemente también con alteraciones escalares, ya que, como recurso primario y directo, traducen a través del tamaño relativo, la importancia, el valor y el lugar que ocupan los distintos objetos y acontecimientos en nuestra mente.

### **Narraciones**

La fantasía de empequeñecimiento y agigantamiento es frecuente y ha inspirado numerosos relatos e historias entre las cuales *Los viajes de Gulliver* de Johnatan Swift (1726) y *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll (1865), ocupan un sitio emblemático, ya que han servido —explícitamente— de inspiración a tantos otros creadores.

El escritor François Rabelais ya había utilizado, en el siglo XVI, violentos cambios de escala como detonantes dramáticos de la acción literaria. Cinco novelas, publicadas entre 1532 y 1564, y caracterizadas por su humor grotesco popular —y a veces cruel— se basan en el hecho que sus personajes principales, grotescos y glotones, son dos gigantes: *Gargantúa y Pantagruel*.

A inicios del siglo XX, Winsor McKay publica *Little Nemo in Slumberland*, una historieta que apareció periódicamente en varios diarios estadounidenses entre 1905 y 1914 [ME-208]. La tira diaria transcurre en el mundo de los sueños donde todo es relativo y, amparado precisamente en esa relatividad, posible. Alteración de las nociones de espacio y tiempo, desafío a la lógica y a las leyes de la naturaleza, objetos inanimados que cobran vida (como en la imagen memorable de la cama de larguísimas patas que transporta al Pequeño Nemo en sus sueños) y, como era de esperarse, seres y objetos que cambian de tamaño a voluntad.

En 1957 se estrena *El increíble hombre menguante*, filme estadounidense de ciencia ficción doméstica —dirigido por Jack Arnold e inspirado en el libro homónimo de Richard Matheson— que narra el periplo personal de un individuo que afectado por una extraña radiación comienza a disminuir irremediamente su tamaño hasta desaparecer. Por esa misma época surgirán una multitud de películas que, tomando como vaga excusa los efectos de la radiación nuclear en la naturaleza, desarrollarán sus tramas en torno a la presencia aterradoramente de hormigas, arañas,



[ME-204]



[ME-205]



[ME-206]



[ME-207]

[ME-204] Edwin John Prittie: ilustración para *Los Viajes de Gulliver*, 1930.

[ME-205] Sir John Tenniel: *El Charco de Lágrimas, Alicia en el país de las maravillas*, grabado, 1864. Este obra integra una serie de 34 viñetas realizadas para ilustrar el libro *Alicia en el país de las maravillas*, y encargadas a Tenniel por el propio Lewis Carroll.

[ME-206] Gargantúa sentado a la mesa, Escuela Francesa, SXV, Museo Carnavalet, París, detalle.

[ME-207] Sage Sohier: *Perfectible worlds, Woman with dollhouse interiors*, 2002.

hombres, mujeres, entes de origen incierto como la sustancia alienígena, ameboidea e invasiva del filme *The Blob* (estrenado en 1958 y bautizado por estas latitudes como: “*La cosa*”), y amenazas de todo tipo y especie, invariablemente representadas por gigantescos seres mutantes [ME-211]. En 1966 otro filme, *Fantastic Voyage*, desarrolla nuevamente su argumento desde una alteración escalar. Un grupo de científicos miniaturizados pilotean una micronave que circula por el interior de un paciente buscando una cura a su enfermedad. La tradicional expedición de exploración a lo desconocido invierte su sentido, abandona el espacio exterior y se adentra en los misterios del microcosmos humano.

Todo parece indicar una presencia constante de las fantasías escalares en la práctica de nuestras disciplinas artísticas y proyectuales: los fragmentos sobrevivientes de la estatua acrólita de Constantino en el patio de los *Museos Capitolinos de Roma* [ME-210]; los antropomorfismos frecuentes en Antoni Gaudí; la obsesiva e inequívoca referencia a huesos y osamentas de Santiago Calatrava; los objetos colosales de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen; las cafeteras de Rossi y los peces de Gehry; los nuevos *Blobs* orgánicos que como renovados *zooms* biomórficos recuerdan la visión de Philippe Soupault, citado en el primer manifiesto surrealista: “Las manufacturas anatómicas y las habitaciones baratas destruirán las más altas ciudades”, o las palabras de André Breton en sus tramos finales afirmando, “La fauna y la flora del surrealismo son inconfesables”.

## **SURREALISMO ANÁLOGO**

Rossi en su obra de madurez, desarrolla el concepto de ciudad análoga entendido como un procedimiento compositivo que permite reunir, en un plano sincrónico, objetos y figuras de condición y orígenes diversos, carentes de un nexo lógico aparente que los vincule, pero que se reclaman unos a otros a través de la imaginación y la experiencia autobiográfica de quién los convoca.<sup>117</sup>

### **Profundidad de campo**

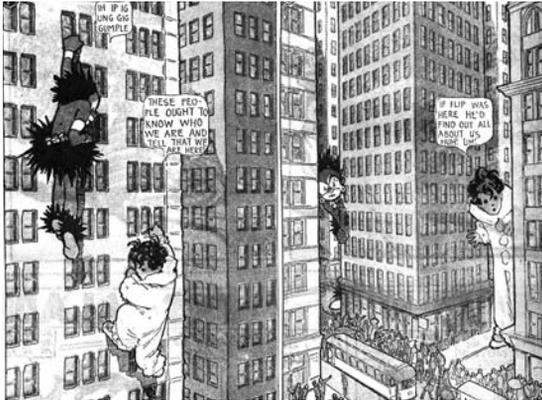
Esta “invitación al *collage*” como la denomina Martí Aris refleja un mecanismo esencial de la poética rossiana, por el cual el maestro italiano incorpora con naturalidad presencias que habitan su memoria presente, futura o intemporal. Las *casetas de baño de Elba*, la *estatua de San Carlone*, los *faros* y sobre todo las *cafeteras* de su infancia, son integradas a sus composiciones arquitectónicas, liberándolos de sus dimensiones reales. Al igual que los peces para Gehry,<sup>118</sup> estos íconos subjetivos son para Aldo Rossi objetos de afecto, recipientes de sus sueños y obsesiones personales.

El modo en el cual son incorporados se identifica con los procesos de creación surrealista que parten de automatismos psíquicos (aun cuando luego pasen a estar gobernados racionalmente). Su imaginería recibe, como testimonio de identificación empática, la influencia figurativa y emocional —ampliamente reconocida— de las pinturas de Giorgio De Chirico y Mario Sironi. Atmósferas y

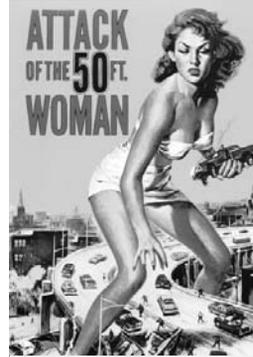
---

<sup>117</sup> Martí Aris, Carlos, *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p. 129.

<sup>118</sup> Casualmente también los peces aparecieron en los croquis de Rossi, como puede constatarse por ejemplo en algunos dibujos pertenecientes a la serie *I Cavalli* de 1983.



[ME-208]



[ME-212]



[ME-209]



[ME-210]



[ME-213]

[ME-208] Windsor McKay: *Little Nemo in Slumberland*, 1905-1911. El sueño del agigantamiento.

[ME-211] Moebius (Jean Giraud): Ilustración de cubierta de *Après L'Incal, Tomo I Le Nouveau Réve*, de Jodorowsky & Moebius, 2001.

[ME-209] Tim Burton: *Alicia en el país de las maravillas*, 2010.

[ME-212] *Attack of the 50 Ft Woman*, filme, 1958.

[ME-210] Peter Greenaway: *El vientre del arquitecto*, filme, 1987.  
Fotograma de la escena frente a las piezas sobrevivientes de la estatua colosal de Constantino, Museos Capitolinos, Roma.

[ME-213] P. J. Lynch: *Los viajes de Gulliver, Viaje a Lilipt*, mural, Johnston Central Library, Cavan, Irlanda, 2006.

objetos encuentran contrapunto en la obra de Rossi. La serie de *Loa baños misteriosos* de De Chirico [ME-219], realizados a fines de la década de los cuarenta, recalcan en el mismo arquetipo arquitectónico de las casetas de playa, mientras que en la pintura *Periferia* (1922) de Sironi, un volumen cúbico y rojo perforado con una grilla regular de pequeñísimas aberturas será un nítido “recuerdo del futuro” para la concepción formal del urnario del *Cementerio de San Cataldo* (Módena, 1978-1983).

A Rossi le interesa tanto su mundo interior como el entorno que lo rodea. En todo caso, su aproximación al surrealismo no busca perderse en universos propios y herméticos sino dejar que interior y exterior, su propia individualidad y el colectivo, interactúen naturalmente en un plano que se nutre del subconsciente sin abandonar por ello su racionalidad. La percepción rossiana de la realidad posee una profundidad de campo tal que le permite hacer foco simultáneamente dentro y fuera. A diferencia del universo de Iturria, y al igual que en el de De Chirico, las naturalezas muertas arquitectónicas que dibuja Aldo Rossi están casi siempre desiertas. Del mismo modo que sus arquitecturas más queridas, propias y ajenas, van acompañadas en sus dibujos de objetos de la vida cotidiana: vasos, cajas de cigarrillos, sellos de goma, botellas, cafeteras [ME-216]; estos mismos objetos se transforman eventualmente en arquitecturas. De este modo Rossi arquitectura y objetos equiparan su valor ante los procesos de composición delineados por el pensamiento analógico. Todos configuran la imaginería posible de la ciudad análoga, todos tienen lugar en el *revival* de los *capricci* que propone Rossi. Componentes sin tiempo ni lugar, sin relaciones rígidamente establecidas ni escala, se reúnen por el mandato de la memoria íntima o colectiva, para configurar el universo rossiano. La convivencia pacífica y dialéctica de estos personajes, arrancados de su espacio original para habitar la repisa de los recuerdos de Rossi, dicta el tono de intimidad e introspección de su proceso proyectual. Observando algunas fotos de los espacios domésticos en los que Aldo Rossi trabajaba, se puede corroborar de qué manera la atmósfera de sus dibujos ES la misma que la de esos ambientes, con los aparadores con cajones alineados contra la pared, repletos de objetos, objetitos y modelos en su plano de apoyo superior, mientras discurre en paralelo la imaginería de los dibujos enmarcados que cuelgan de la pared [ME-214].

En los dibujos y el pensamiento de Aldo Rossi todo parece resolverse conversando tranquilamente mientras tomamos un café. Las arquitecturas y los objetos no solo saldan sus diferencias, sino que inauguran procesos de empatía e identificación que terminan en hibridaciones innovadoras, reflejo natural de los ecos y resonancias que el diálogo trajo a la luz

### **Cafeteras**

Siempre tuve interés por los objetos, herramientas, máquinas y utensilios. Por esa razón, me quedaba por largas horas en la gran cocina en ‘S’ de la casa del lago de cómo, dibujando cafeteras, cacerolas y botellas. Me gustaban especialmente las cafeteras esmaltadas azules, verdes o rojas, debido a su extraña volumetría; eran una miniaturización de arquitecturas fantásticas que más tarde encontraría. Hasta el día de hoy, me encanta dibujar estas grandes cafeteras como si fueran edificios de mampostería vistos en corte, con interiores a los que imagino es posible acceder.<sup>119</sup>

---

119 Rossi, Aldo, *Autobiografía científica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 30.



[ME-214]



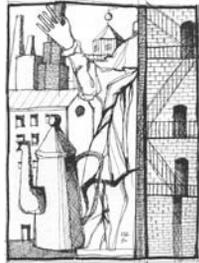
[ME-215]



[ME-216]



[ME-217]



[ME-218]



[ME-219]



[ME-220]

ALDO ROSSI:

[ME-214] Ángulo interior de la casa propia de Aldo Rossi.  
Puede identificarse inmediatamente el universo de objetos modelos, dibujos y presencias arquitectónicas que pueblan cada rincón.

[ME-216] *Interior con Teatro del Mundo*, 1981.

[ME-215] *Pez de oro*, 1996.

[ME-217] *San Carlone y otras construcciones*, 1975

[ME-218] Nueva versión del dibujo anterior fechada en 1980.

[ME-219] Interpretación de las Casetas de playa de Elba como armario

[ME-220] Giorgio De Chirico: *Los baños misteriosos*, 1935.

Aldo Rossi desarrolla un cierto número de objetos de diseño que se integran a su reflexión arquitectónica ensayando la intromisión escalar y lingüística cruzada como motor del proceso de ideación. Entre ellos, los más famosos —incluso comercialmente— han sido las cafeteras.

El manifiesto del *Teatrino scientifico* [ME-231] encuentra su paralelo doméstico en el juego de té y café diseñado para Alessi con motivo de la convocatoria *Tea & Coffee Piazza* realizada por la firma en 1980. Sus cuatro piezas en plata resplandecen como prosopopeyas arquitectónicas<sup>120</sup> en miniatura dentro del pequeño *templete de mesa* que las cobija [ME-223].

En paralelo y desde hace tiempo Aldo Rossi dedica enteras series de sus dibujos a representar con detalle la interpretación de sus cafeteras como neo-arquitecturas fantásticas [ME-221]. Integradas, entre cúpulas y torres escalonadas a un mundo de personajes arquitectónicos que dialogan de igual a igual o analizadas pormenorizadamente a través de dibujos en fachada, sección o corte, ensayando incluso materiales y posibles entornos de inserción. Después de todo la lógica formal de la cafetera comparte con las torres y campaniles arquitectónicos algunas cualidades formales [ME-222]. Como por ejemplo la simetría central de su núcleo principal, que algunas veces se expresa también a través de volúmenes de revolución; la disminución progresiva de su sección en planta a medida que ascendemos; o la necesidad de un remate superior que corone la composición vertical y afirme su carácter antropomórfico.

En 1987 Rossi diseña una instalación bautizada *Teatro doméstico* [ME-226,227] (dibujada en 1985 y materializada en 1987) consistente en un enorme modelo de un edificio de varios pisos al cual se le han quitado algunos sectores del plano de fachada de modo de revelar su vida interior, como en una casa de muñecas.

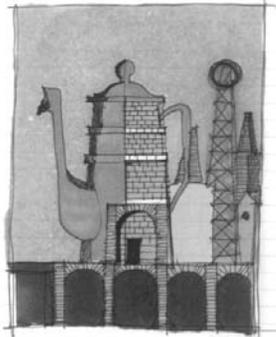
Como los teatrillos de nuestra infancia, que se colocaban en cualquier salón y en los cuales la arquitectura consistía solamente en una sección de un posible edificio. Del mismo modo [que] las casas, los edificios y las iglesias que quedaron partidos por los bombardeos aéreos en la postguerra en las ciudades europeas mostraban la vida pública o privada como espectáculo.<sup>121</sup>

En algunas habitaciones la escenografía es la imaginable, un juego de comedor en miniatura, empapelado, cuadros y cortinas. Pero uno de los ambientes está habitado (o invadido) por cuatro personajes inesperados. La caldera diseñada por Rossi para Olivetti y algunos ejemplares de las cafeteras diseñadas para Alessi aprovechan su variada proporción antropomórfica (altos, bajos, gordos y flacos) y su doble valencia escalar, objetual y arquitectónica, para multiplicar las lecturas del *teatro*. Los objetos han comenzado a crecer y los más altos casi rozan el techo de la habitación. Su objetivo parece claro; tarde o temprano se liberarán totalmente y devendrán ellos mismos en arquitecturas.

---

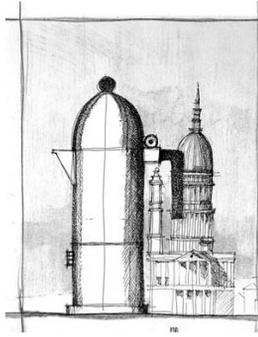
<sup>120</sup> Utilizando el mismo paralelo entre la figura literaria y la arquitectura que realiza Anton Capitel en el capítulo "Prosopopeyas arquitectónicas y otras ilusiones" de su libro *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais ediciones, Madrid, 2004, p. 119.

<sup>121</sup> Rossi, Aldo, "El proyecto para el Teatro del mundo", en *Career de la ciutat* nº12, 1980, p. 2. Disponible [en línea] em URI: <<http://hdl.handle.net/2099/656>>



PR. 94

[ME-221]



[ME-222]



[ME-223]



[ME-224]



[ME-225]



[ME-226]



[ME-227]

ALDO ROSSI:

[ME-221] *Variaciones sobre cafeteras*, Texas, 1984.

[ME-222] Dibujo con cafetera Duomo y Mole Antonelliana, 1987.

[ME-223] Servicio de té y café para Alessi, 1979-1980.

[ME-224] Museo Bonnefant, Maastricht, Holanda, 1990-1995.

[ME-225] *Centro de Arte contemporánea de Vassivière*, con Xavier Fabre, 1988.

[ME-226,227] Teatro Doméstico, habitado por caldera y cafeteras diseñadas por Aldo Rossi, instalación, 1987.

En realidad pasará más de una década antes de que Rossi logre materializar su primera gran cafetera a escala arquitectónica como núcleo articulador e iconográfico del Museo Bonnenfanten [ME-224] (Maastricht, Holanda, 1995). El volumen metálico, resplandeciente y terminado en una punta redondeada, es un mojón de referencia obligada para quienes pasean por la rambla de la ciudad sobre el río Mosa. Alberga en su interior el núcleo circulatorio principal y una sala cenital para muestras temporales.

### **Delicado equilibrio, ambigua presencia**

No sé si es así que se construirá este Teatro o Teatrillo Veneciano, pero irá creciendo en mis dibujos porque aparece como cosa de necesidad.<sup>122</sup>

Cosa de necesidad... así son las obsesiones. El teatro es una idea persistente que la mente de Rossi parece invocar por necesidad y retener por voluntad. Porque se trata de una obsesión productiva, que en la simulación evoca y en la alusión sugiere. Porque le permite unir el universo de sus objetos de afecto, de sus recuerdos de infancia, con su mundo racional-disciplinar, con la arquitectura de la ciudad.

Hemos visto cómo Rossi es capaz de manipular la identidad de sus proyectos y forzar sus límites. Como selecciona tipologías arquitectónicas —como por ejemplo el faro— para a continuación objetualizar su expresión, reducir su tamaño y concebir de este modo objetos de diseño. Como puede también escoger de su mente o su mesa de desayuno objetos cotidianos —como por ejemplo la cafetera— para arquitecturizar entonces su expresión y aumentar su tamaño hasta permitir su ingreso en el universo de la arquitectura.

Estos procesos inversos de hibridación, más allá de sus motivaciones subconscientes, ancladas en la infancia, la memoria y la subjetividad, pueden ser apreciados en su objetiva racionalidad. Aldo Rossi parece haber fundado su vocabulario expresivo ubicándose con frecuencia en terrenos intermedios. Entre la objetividad y la subjetividad. Entre el mundo de los objetos y el de la arquitectura, con lo que esta idea conlleva de ambivalencia escalar. Entre la abstracción y la figuración, ya que su manejo del repertorio figurativo-histórico es tamizado convenientemente por una abstracción no solo geométrica sino también selectiva de los contenidos —específicos y concretos— evocados, configurando un catálogo de arquetipos formales que viven más en la memoria colectiva que en realidad cotidiana.

Más allá de las adhesiones o reticencias que la obra de Rossi puede generar y con independencia de la vigencia o el anacronismo que sus teorías puedan hoy exhibir, existe un gran respeto colectivo por un creador que exploró nuevos caminos, que logró ver las mismas cosas de otro modo, y que al hacerlo motivó a propios y entenados. En particular, el consenso sobre el carácter eminentemente movilizador de su Teatro del Mundo es prácticamente unánime. Es que el *Teatro del Mundo* (1979) posee una alquimia particular. Es un proyecto caleidoscópico, que en su multidimensionalidad toca todos los resortes imaginables, visibles y ocultos. Resiste tanto análisis racionalistas dogmáticos

---

122 Rossi, Aldo, *O. cit.*, p. 2.



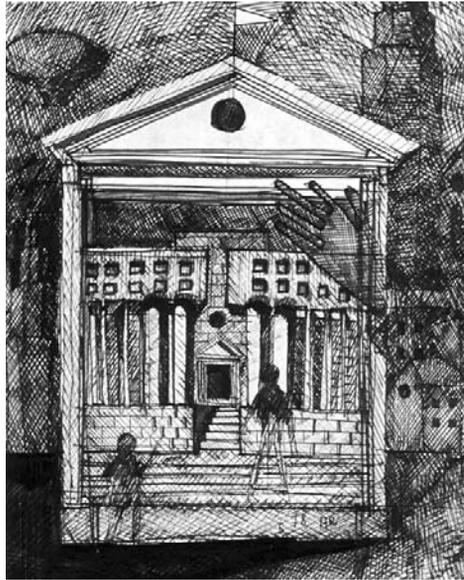
[ME-228]



[ME-229]



[ME-230]



[ME-231]



[ME-232]

ALDO ROSSI:

Teatro del Mundo.

[ME-228a230,232] El teatro flotante en viaje a Venecia, e integrado al perfil urbano junto al edificio de la Dogana y Santa María della Salute.

[ME-231] *Teatro Científico*, dibujo, 1978.  
Tinta sobre papel.

como ferozmente surrealistas. Ingresan en los intersticios de la vida misma del proyecto sin renunciar —aparentemente— a nada. Aprovecha al máximo sus singulares premisas de diseño, su entorno de inserción, su condición efímera y escenográfica, a la vez que opera como un catalizador semántico.

El Teatro del Mondo es, sin duda, la obra de Rossi donde la refinada técnica de la alusión funciona al más alto nivel. Allí donde en teatro aparenta ser una analogía de las casas o torres, que son molinos, del Limmat, aparece la Lighthouse; allí donde parece referirse a la Rotonda palladiana aparece el museo de Florencia o la torre de un castillo medieval. Esta es la 'lengua de las cosas mudas'. Es aquí donde '*les parfums, les couleurs et les sons se répondent*' [Baudelaire]. Ciertamente, 'la alusión deshace la analogía inmediatamente después de haberla planteado' [Barthes en 'La réponse de Kafka'].<sup>123</sup>

Para Rossi, "estas analogías del lugar en el proyecto de un edificio tienen una importancia decisiva. Bien leídas son ya el proyecto".<sup>124</sup>

El Teatro del Mondo es una presencia física destinada a perdurar tan solo en la memoria. Su materialidad es la misma que la de

las embarcaciones de madera, la madera negra de las góndolas, las construcciones marítimas. [...] Finalmente el Teatro, estable o provisional, era una gran obra de carpintería apenas disfrazada por el oro y los estucos.<sup>125</sup>

El hecho de que se trate de una construcción-escenario flotante tiene una importancia decisiva que va más allá de las referencias concretas a los antecedentes históricos locales. Lo temporal, lo provisorio tiene código propios. El carácter efímero no empieza y termina en la condición material de la construcción, sino que se alimenta sobre todo de las imágenes fugaces que se componen y recomponen a medida que el teatro se aproxima a su puerto flotando como signo surreal en la atmósfera veneciana [ME-232]. El Teatro del Mundo en su sugerencia, menos abierta que múltiple y cambiante, es un producto racionalmente controlado según "un modo de proyectar que solo en lo real busca la fantasía".<sup>126</sup> En su identidad multiplicada, carpintería y construcción, escenografía y arquitectura, modelo y edificio, fragmento de ciudad y personaje autónomo, ajeno y local, espejismo y realidad, el *Teatro del Mundo* también se reconoce escalarmente ambiguo y al moverse va modificando el paisaje que coloniza. Como bien dice Gehry: "el punto de quiebre fue ver el teatro en la balsa, entrando en el contexto de Venecia, con San Marco. Inmediatamente hizo de toda la ciudad una naturaleza muerta."<sup>127</sup>

123 Planas, Santiago, "El Teatro del Mondo, de Aldo Rossi, o el 'lenguaje de las cosas mudas'", en *Career de la ciutat* nº12, 1980, p. 14, Disponible [en línea] en URI: <<http://hdl.handle.net/2099/658>>

124 Rossi, Aldo, "El proyecto para el Teatro del mundo", en *Career de la ciutat* nº12, 1980, p. 2. Disponible [en línea] en URI: <<http://hdl.handle.net/2099/656>>

125 *Ibid.* pp. 2-3

126 Rossi, Aldo, *O. cit.*, p. 3.

127 Gehry, Frank O.; Forster, Kurt; Bechtler, Cristina, *O. cit.*, [TA].

Es que el *Teatro del Mundo* es una improbable y gigantesca maqueta a escala natural<sup>128</sup>. Con mucho menos literalidad que el espejo que Botta construye veinte años más tarde sobre el lago de Lugano —trasladando en el espacio y el tiempo la arquitectura de *San Carlo alle quattro fontane* al paisaje lacustre suizo—, Aldo Rossi transforma Venecia en su *Teatrino Scientifico* y juega con Palladio, la Dogana, los “antiguos faros”, con los canales, con las torres medievales, y con su propio teatro como personajes de una obra autobiográfica. La escala del protagonista cambia a medida que se aproxima a las costas del archipiélago y va eligiendo donde anclarse. Su tamaño relativo fluctúa con las luces y las sombras, con la cerrazón y la niebla de la mañana. Su escala vaga indecisa en nuestra mente, confundida por las múltiples resonancias que su presencia detona.

El *Teatro del Mundo* es una síntesis abstracta en un contexto concreto eminentemente narrativo. Es una presencia gráfica, un logotipo esencial. Posee las dimensiones de la arquitectura pero no su escala. Es un contrapunto móvil en un contexto estático que transforma Venecia en un inmenso diorama. Naturaleza muerta-arquitectura viva, el teatro es una gran cafetera en medio de una mesa tendida. Es un objeto de la imaginación, de la memoria, del deseo, que desde su realidad elabora su fantasía.

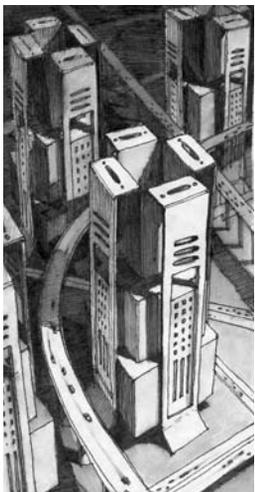
---

128 Recurso que será replicado (veinte años más tarde) con mayor literalidad por Mario Botta al construir un modelo de *San Carlo Alle Quattro Fontane* de Borromini como personaje instalación-emblema flotante en Suiza (1999).

ENLACE: Tomo 2, ESCALAS PERSONALES

10- SURREALISMO MANIFIESTO: FRANK O. GEHRY, p. 181.  
11- LA ESCALA IMPORTA: CLAES OLDENBURG-COOSJE VAN BRUGGEN, p. 205.

## EL (INCREÍBLE) HOMBRE MENGUANTE



[ME-233]



[ME-234]

Aníbal Parodi Rebella: *Capriccio CHRM*, Luminarias de la Biblioteca de la Escuela de Arte de Glasgow, 1907-1909, Charles R. Mackintosh. Fibra de tinta líquida 0.4 y agua sobre papel. Interior sala de lectura. Fotografía Archivo RIBA, H. Snoek 1970

### TESTIMONIOS

#### ***THE INCREDIBLE SHRINKING MAN***<sup>29</sup>

*El increíble hombre menguante* es el título en castellano de una película de ciencia ficción estrenada en 1957 que con el tiempo se ha convertido, para muchos, en una pieza de culto. La anécdota es sencilla y el tema central tan sustancial como la interpretación que sobre él se construya. Como obra de ciencia ficción es relativamente atípica ya que su acción se desarrolla totalmente en entornos cotidianos y domésticos. Scott Carey, el protagonista de la historia, comienza a advertir transformaciones en su cuerpo luego de atravesar una neblina misteriosa (que luego sabremos radioactiva), mientras paseaba en un pequeño yate con su esposa Louise. Día tras día y de principio a fin del largometraje, el tamaño de Scott se volverá cada vez más pequeño, sin que nada pueda hacerse y con la única posibilidad de ser testigos de los cambios que este hecho inevitable produce en la relación con su entorno cotidiano. La neblina parece haber producido un cambio en la estructura molecular de Scott que ha invertido su proceso de crecimiento, condenándolo a un estado de “readaptación” permanente, en un universo que le es cada vez más ajeno y hostil. La película, además de una mágica inversión del esquema clásico de la llegada del maligno —no es

<sup>29</sup> Título en idioma original del filme *El increíble hombre menguante*, EE.UU., Universal Studios, 1957, dirigido por Jack Arnold y protagonizado por Grant Williams, con guión de Richard Matheson.



[ME-235]

## ITINERARIO ENCONTRADO. IGNACIO ITURRIA

Ignacio Iturria, *Avión azul en la bañera*, 1998. Oleo sobre lienzo, 130 x 100 cm

En mis cuadros más íntimos estoy trabajando sobre la pequeñez del hombre en el Universo.<sup>1</sup>

Un cuadro de 1993, 'Pintor Uruguayo', muestra el taller del pintor: una tela de gran formato —pintura dentro de la pintura— en el acto de ser ejecutada por una figura minúscula, la del pintor uruguayo, casi un pigmeo erguido sobre un taburete, enfrentado a esa tela, en proporción, desmesurada, colosal, inabarcable.<sup>2</sup>

Estas figuras diminutas, reflejan la visión del niño, para quién los objetos suelen ser gigantescos, pero podrían evidenciar, además, que Iturria intuye y acepta que el hombre dejó de ser el centro del universo, para convertirse en una partícula más, y que su energía no es una emergencia solo suya, sino que proviene del cosmos, según confirma la nueva física.<sup>3</sup>

### HOMBRECITOS

El universo doméstico de Ignacio Iturria exhibe y alimenta su propia e intransferible inmensidad, volviendo la mirada hacia el interior y poniendo en escena, como desencadenante del drama vital, a pequeños hombrecitos y mujercitas que encuentran en él un mundo seguro en el cual desarrollar sus historias personales.

A medida que el hombre se encoge, el universo a su alrededor va perdiendo gradualmente su familiaridad. Los cambios en las relaciones dimensionales son también cambios en las relaciones de subordinación y dominio. Modifican los puntos de vista, reales y metafóricos, físicos y metafísicos del mundo que nos rodea. Condicionan la percepción espacial y sus significados y son capaces de las metamorfosis más extremas.

Cada vez que nos imaginamos como portadores de una nueva estatura, lo cotidiano es reinterpretado con relación a las relaciones dimensionales previas. Para los hombrecitos de Iturria, una jabonera es como una bañera, una bañera como un estanque, un sillón como una cordillera. La mesa es una plaza y el aparador un gran edificio. La lata de galletitas es una arquitectura fantástica y un plato *Willow* es un paisaje paradisíaco a conquistar.

En la obra de Iturria las cosas mantienen sus relaciones dimensionales. Lo mismo sucede con los seres vivos. El conflicto puede explicarse entonces tanto por un crecimiento desmesurado de los objetos, como por una miniaturización de la vida. Solo con la aparición de los personajes "embotellados"<sup>4</sup> se inaugura tímidamente la convivencia de seres de diferente escala.

1 "Cronología" (Ignacio Iturria en entrevista de Eduardo Vernazza, 1979), en Iturria Ignacio, *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. 157.

2 Kalenberg, Ángel, "La nostalgia de los orígenes", en Iturria Ignacio, *O. cit.*, p. 46.

3 *Ibid.*, p. 45.

4 Que tienen como antecedente la *Femme Bouteille*, 1955, de René Magritte y las altas figuras de Alberto Giacometti.

el mal el que crece, sino el protagonista el que mengua—, resulta ser una manifestación extrema del existencialismo.<sup>130</sup> La identificación empática con el protagonismo nos confronta con una de las fantasías más recurrentes del hombre y su producción creativa, el desajuste dimensional que le abre las puertas a experiencias vedadas e inaccesibles para su tamaño natural y esperable.

En una primera etapa, el desajuste dimensional si bien leve es inquietante, algunos centímetros de altura, un aparente adelgazamiento, ropa que comienza a quedar holgada. Scott ya no es más alto que su mujer. Su identidad comienza a ser amenazada. Estamos en el rango de variación dimensional de nuestra propia especie en su condición adulta.

Este período inicial de regresión, lo conduce gradualmente a una segunda etapa dominada por conflictos dimensionales y ergonómicos propios de la primera infancia y seguramente ya olvidados. Apenas llega al antepecho de la ventana, al sentarse sus pies no tocan el suelo, la mesa baja está a la altura ideal y la del comedor resulta demasiado alta. “No ves lo cómico que soy, el niño que parece un hombre”, grita frustrado Scott.

En una tercera etapa el proceso de empequeñecimiento provoca una verdadera crisis con el entorno construido y debe ser sustituido por un universo dimensional paralelo: la casa de muñecas, con su completo repertorio de domesticidad miniaturizada. Las mascotas se han vuelto fieras amenazantes y nuestra casa ha dejado de ser funcional, todo es demasiado grande, inabarcable, inalcanzable. Habitamos una ciudad de muebles.

A partir de ahora, del mismo modo que de a poco perdemos relación con nuestro espacio cotidiano, este también pierde relación con nosotros. Nuestros actos no tienen consecuencia alguna sobre él y, lentamente, nos volvemos “invisibles”.

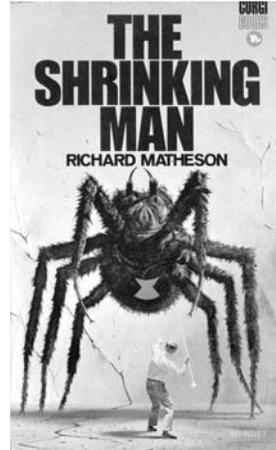
En una cuarta etapa, cuando Scott termina accidentalmente confinado al sótano de su propia casa, los objetos cotidianos aparecen casi como accidentes geográficos: “ahora ante mis ojos se abría un abismo, era solo una caja pero para mí era el cañón del colorado”. La proximidad espacial está ahora vinculada con los pequeños objetos, una cajita de fósforos le servirá de refugio frente a la nueva amenaza de una araña que construye fantásticas tensoestructuras junto a una pequeña abertura de ventilación. La vida transcurre en un urbanismo de “naturalezas muertas”.

Ya sobre el final del filme, Scott, observando el firmamento nocturno (a través del gigantesco tejido mosquitero de la ventilación) y ante lo inevitable, comienza a cuestionar su propia existencia:

De pronto comprendí que en realidad eran los dos extremos de un mismo concepto, lo increíblemente pequeño y lo increíblemente grande...  
¡Qué próximos están lo infinitesimal y lo infinito! ...Sentí que mi cuerpo disminuía, se disolvía, se convertía en la nada.

---

**130** Balló, Jordi; Pérez, Xavier, *La semilla inmortal*, pp. 78-79, citado por Isaias Fanlo, en “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](http://www.upf.edu/materials/fhuma/oller/recerca/refl_text/isa4.htm)>



[ME-237]



[ME-238]

*El increíble hombre menguante*, filme, Jack Arnold, EE.UU., 1957:

[ME-236] Fotogramas del filme.

[ME-237] Cubierta de la novela *The shrinking man* de Richard Matheson.

[ME-238] Louise Bourgeois: *Maman*, en oportunidad de exhibirse frente a la *National Gallery of Canada* de Ottawa, 2005.

Desembocamos en una escala espacial que se desarrolla totalmente por fuera de nuestro límite natural de visión.

### **AMANTE MENGUANTE**

*El increíble hombre menguante* —de forma explícita— el surrealismo —en general— y *La Giganta* de Magritte [ME-239] —en particular— son todos antecedentes que pueden encontrarse entrelazados en *Amante menguante*, un memorable corto mudo, en blanco y negro, de tan solo siete minutos de duración que, incrustado estratégicamente en medio de la narración de *Hable con ella*, sirve como desencadenante del giro final de la película de Pedro Almodóvar.

Se trata de una condensada historia de amor y suspenso en la que Alfredo comienza a menguar día tras día producto de un experimento llevado adelante por Amparo, su novia científica. La situación desemboca finalmente en la separación. Tiempo después Amparo decide ir a buscarlo y lo trae de vuelta a casa escondido dentro de su cartera. En la escena clave, mientras ella duerme plácidamente, el hombrecito, de bigotito y peinado a la gomina,

se desliza en ropa interior por sus inmensos pechos de mujer por los que sube y baja, a los que besa y trata inútilmente de abarcar. Está como enajenado, borracho de placer cuando, al incorporarse, divisa a lo lejos el sexo de la mujer. Hacia allá se dirige lleno de emoción, deseo no disimulado, dispuesto a perderse... Llega al monte de Venus y se detiene como para contemplar el panorama. Luego, agarrándose del largo vello, se descuelga entre los muslos hasta quedar frente a frente con unos enormes labios vaginales. Sorprendido, algo asustado, pero lleno de deseo, mete primero un brazo a través de la vagina y lo vuelve a sacar, húmedo. Tras contemplarlo, se desnuda en un santiamén y se introduce por completo en el sexo femenino, hasta desaparecer<sup>131</sup>[ME-240-241].

Cuenta Almodóvar: “Hacía muchos años que soñaba con la imagen del amante paseando por el cuerpo de su amada, como si fuera un paisaje”<sup>132</sup>

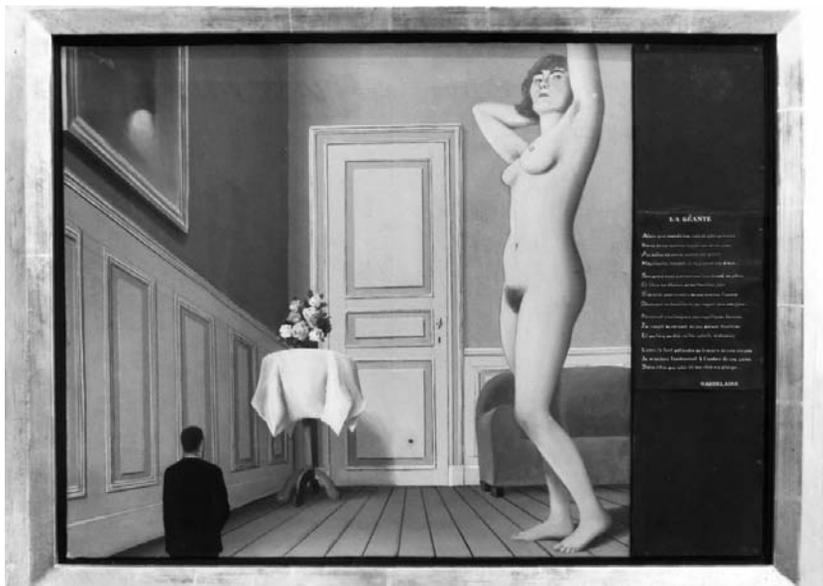
Más allá de interpretaciones psicoanalíticas, que las hay y abundantes,<sup>133</sup> el cuerpo interpretado como paisaje, incluidas todas las fantasías, alegorías, y metáforas que conlleva, ha sido también materia prima, con cierta frecuencia, para la actividad de diseño y el proyecto de arquitectura. El más directo es el propio *set* de filmación de *Amante menguante*, para el cual según diseño de Antxon Gómez se ha recreado a escala 17:1 un rincón de la casa de Alfredo y Amparo con enormes baldosas y patas de silla de 10 metros de altura, la cartera en la que viaja Alfredo, incluidos todos los objetos que Amparo lleva en ella: lápiz de labios, polvera, monedero, lapicera, un libro, etc.

---

131 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>>

132 Reseña de “Amante menguante” escrita por el propio Pedro Almodóvar disponible [en línea] en <<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/hableconella/intimidad.htm>>

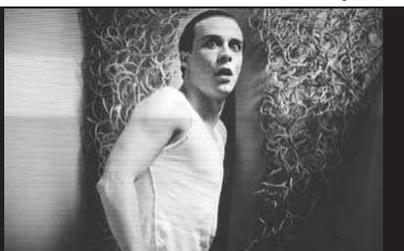
133 Por este abordaje consultar: Fanlo, Isaias, “El deseo según Almodóvar. A propósito de Hable con ella” [en línea], disponible en <[http://www.upf.edu/materials/fhuma/oller/recerca/refl\\_text/isa4.htm](http://www.upf.edu/materials/fhuma/oller/recerca/refl_text/isa4.htm)>



[ME-239]



[ME-240]



[ME-241]

[ME-239] René Magritte: *La Giganta*, 1929-1930.

[ME-240,241] Pedro Almodóvar: *El Amante Menguante*, filme dentro del filme, *Hable con ella*, España, 2002. Instantánea de la escenografía durante la filmación y fotograma del corto terminado.

El cuadro de René Magritte titulado *La Géante* (1929-30), bien podría ser la síntesis visual de un fragmento imaginario finalmente desechado —o censurado— en la versión definitiva de *El increíble hombre menguante* de Jack Arnold. En él, una mujer que parece gigante, en función del punto de vista subjetivo del hombrecito que aparece abajo a la izquierda, exhibe de pie toda su desnudez en medio de un ambiente doméstico y familiar descrito con la habitual frialdad, objetiva y distanciadora, característica en Magritte. La mujer parece no advertir la presencia del pequeño individuo, o al menos no importarle. Esta imagen está inspirada directamente en un poema de Baudelaire publicado en 1861, dentro de *Las Flores del Mal*,<sup>1</sup> en el que se resume una exploración espacial por la geografía erótica de la gigante. Hay algo en el poema que recuerda también algunos pasajes de *Los Viajes de Gulliver* (Johnatan Swift, 1726) en los cuales Lemuel Gulliver es utilizado contra su voluntad como instrumento erótico entre un grupo de doncellas de Brobdingnag.<sup>2</sup>

1 "La gigante", poema nº 19 de *Las Flores del Mal* de Charles Baudelaire, 1861 // Cuando Naturaleza, en su brío poderoso / concebía diariamente monstruosas criaturas, / vivir habría querido cerca de una gigante / como al pie de una reina un gato ronroneante. // Habría visto su cuerpo florecer con su espíritu / y en libertad crecer con sus juegos terribles; / sabría si el corazón guarda una llamarada, / en las mojadadas nieblas que bogan por sus ojos. // Recorrer, al azar, sus magníficas formas; / escalar las vertientes de sus piernas enormes / Y, acaso, en el estío, cuando soles malsanos // la tumbaran rendida en mitad de los campos, / a la sombra del seno dormir sin cuidado, / como escondida aldea al pie de una montaña.

2 "La más hermosa de aquellas damas de honor, una encantadora muchacha algo frívola, de dieciséis años, me ponía a horcajadas sobre uno de sus pezones, con otros muchos juguetes, sobre los cuales me disculpará el lector no entrar en detalles. Pero me resultaba tan desagradable que rogué a Glumdal cliché que inventara algún pretexto para no volver a ver a aquella joven nunca más"; Swift, Jonathan, "Viaje a Brobdingnag"; Libro segundo, Capítulo V, en *Los Viajes de Gulliver*, Unidad Editorial S.A., Madrid, 1999, (edición original 1726), pp. 109-110.

Pero lo que indudablemente llama más la atención, es la materialización del sueño almodovariano de un inmenso paisaje erótico femenino, capaz de ser visitado como si se tratase de una exquisita e íntima *promenade architecturale*. Los gigantescos pechos de mujer y los monumentales muslos abiertos, entre los que se dibujan unos perfectos labios vaginales, construidos a partir de una estructura de madera y hierro rellena de espuma de poliuretano y recubiertos de silicona y licra, ocupan el centro del plató [ME-240, 241].

### **HON**

El antecedente más transparente de una estructura “arquitectónica” semejante a la construida en el set de *Amante menguante*, lo encontramos en *Ella-Catedral (hon-en katedral)* una gran instalación escultórica que realiza Nikki de Saint Phalle en colaboración con Jean Tinguely y Per Olof Ultveld en 1965 para el Museo de Arte Moderno de Estocolmo. Nikki, nacida en 1930 y fallecida el año en que *Hable con ella* es estrenada, es una artista francesa cuyos comienzos como modelo para *Vogue*, *Elle* y *Harper’s Bazaar* (llegó incluso a ser tapa de *Life* en 1949) marcaron su preocupación vital y artística por el rol de la mujer en la sociedad. Sus obras más conocidas internacionalmente son las “Nanas”, coloridas esculturas que representan inmensas y voluptuosas mujeres.

Ella, “la mujer más grande y la mejor del mundo”<sup>134</sup> es, en realidad, una escultura habitable, recorrible externa e internamente, que representa una gigantesca “Nana embarazada”, recostada sobre el suelo con las piernas abiertas y ofreciendo su vagina como puerta de ingreso a su interior [ME-246]. Con 6 toneladas de peso, 24 metros de largo y casi 6 de altura —en esa posición—, las generosas curvas de la gigante construyen en el interior de la sala del museo una verdadera orografía multicolor. Si bien no es posible escalarla y deslizarnos por ella como en *El amante menguante* de Almodóvar, podemos sí, como parte del recorrido interior, asomarnos por su ombligo y disfrutar desde lo alto de la cima conquistada.

La *promenade* interior nos transporta a través de rampas y escaleras por distintos espacios y eventos. Un bar-planetario bajo la cúpula doble de los senos, un cine en el cual se proyectan *filmes* de Greta Garbo, un rincón de los enamorados oculto dentro de una de las pantorrillas, un triturador de botellas vacía en la matriz y varias plataformas panorámicas: la mencionada desde el ombligo y otra junto al bebé en gestación a través de la abertura de la vagina [ME-245]. Para dar fluidez al circuito la salida se realiza a través de una de las axilas aunque una salida de emergencia es prevista por la cabeza.

Tal vez esta haya sido una de las primeras veces que el cuerpo humano fue percibido como un espacio arquitectónico y consecuentemente construido como tal (dando por descontada la “habitabilidad biológica” del vientre materno). “Ella” no posee la intimidad de una pequeña capilla, es grande y colosal como una “Catedral”.

Aun en tiempos de *Blobs* orgánicos, inspirados en toda realidad biológica capaz de sugerir nuevas analogías formales útiles al proyecto, *Ella-catedral* proporciona, a sus 44 años, aire fresco a la interpretación espacial-arquitectónica. Como era de esperarse, la obra tuvo una gran repercusión

---

<sup>134</sup> Como aparece en una acotación al margen en los “geometrales” de “Hon” publicados en la invitación a la inauguración de la exposición.



pública en revistas y diarios de todo el mundo. Su carácter interactivo cuajaba a la perfección con la fascinación de Nikki de Saint Phalle por la arquitectura fantástica y de hecho le dio el valor suficiente para llevar adelante otro de sus proyectos importantes: el *Jardín del Tarot*.

### **EL DÍA AQUEL EN QUE DIOS SE CREYÓ NIEMEYER**

Han sido muchos los fotógrafos intrigados por los paisajes escondidos en los pliegues, montes y valles de la anatomía humana. Muchos los que a partir de la meticulosidad en la elección del punto de vista, la iluminación y principalmente del encuadre, han logrado recrear a escala de nuestro cuerpo inmensas orografías escenográficas. Las dunas, los desnudos e incluso algunos de los primeros planos de vegetales de Edward Weston (EE.UU., 1886-1958) [ME-251], incluidos sus famosos ajíes, son distintos registros del mismo paisaje, suave y ondulante, en los cuales es el título de la instantánea —siempre tan breve como “científicamente” descriptivo— el que nos advierte de la escala del evento espacial. Imogen Cunningham (EE.UU., 1883-1976), compatriota y contemporánea de Weston, supo integrar en una misma búsqueda, los pliegues envolventes del cáliz de una flor, con los de una cama destendida o un cuerpo femenino [ME-252]. También Man Ray (1890-1976) puso su ojo y su lente en los paisajes liberadores de la anatomía humana. Esta fecunda experiencia, formal y sensual, iniciada por la vanguardia, será compartida y retomada luego por otros fotógrafos como el japonés Eikoh Hosoe o el neoyorkino Robert Mapplethorpe [ME-250].

En el estudio de Oscar Niemeyer, una fotografía en blanco y negro ocupa un lugar protagónico sobre el escritorio del maestro brasileño, atiborrado de libros y objetos. Tres torsos femeninos yacen horizontalmente uno junto al otro sobre el fondo claro de un cielo poblado de nubes [ME-247]. No hay rostros, ni manos, ni extremidad alguna, tan solo el suave ondular de los jóvenes cuerpos construyendo un sensual paisaje. Son precisamente esas curvas sensuales de la naturaleza, solución de mujer y montaña, las que precipitan “químicamente” la materia sólida y libre de los proyectos de Oscar Niemeyer. En el tercer tomo de *Memorias del Fuego*, Galeano describe de esta forma a Niemeyer:

Odia el ángulo recto y el capitalismo. Contra el capitalismo no es mucho lo que puede hacer; pero contra el ángulo recto, opresor del espacio, triunfa su arquitectura libre y sensual y leve como las nubes.

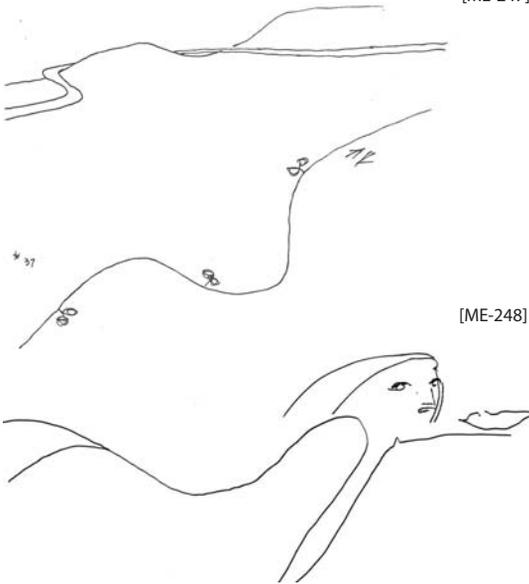
Niemeyer concibe la morada humana en forma de cuerpo de mujer, costa sinuosa o fruta del trópico. También en forma de montaña, si la montaña se recorta en bellas curvas contra el cielo, como es el caso de las montañas de Río de Janeiro, diseñadas por Dios el día aquel en que Dios se creyó Niemeyer<sup>135</sup> [ME-248,249].

---

135 *Memoria del Fuego*, Eduardo Galeano, 1982

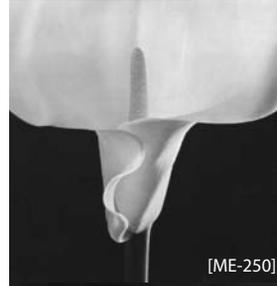


[ME-247]



[ME-248]

[ME-249]



[ME-250]



[ME-251]



[ME-252]

OSCAR NIEMEYER:

[ME-247] El arquitecto en su estudio frente a una fotografía con paisaje antropomórfico femenino.

[ME-248] Croquis área de un área costera.

[ME-249] Croquis interpretativo de la ubicación del Museo de Arte Contemporáneo de Niteroi.

[ME-250] Robert Mapplethorpe: *Calla* de la serie *Flowers*.  
<[www.mapplethorpe.org/](http://www.mapplethorpe.org/)>

[ME-251] Edward Weston: *Pepper n°30*, 1930.

[ME-252] Imogen Cunningham: *Triangles*, 1928.

Estas imágenes son, en más de un sentido, tan poéticas como reales. La “poesía de la curva”<sup>136</sup> es ejercitada concientemente por Niemeyer quien, cuando no dibuja arquitectura, parece solazarse únicamente croquizando la figura femenina. La imagen reiterada del paisaje natural brasileño como una gigantesca mujer reposando placenteramente —luego del amor, quizás— acompaña muchos de los croquis de estudio de Niemeyer, como idea central o como acotación gráfica.

Las curvas de la geografía y las de la mujer son entendidas como parte de una misma creación y son aplicadas por Niemeyer a todas las escalas de diseño de la misma forma y con la misma adoración. Atravesando escalas de intervención, estas curvas que partieron de la mujer-paisaje, vuelven a ella bajo la forma de una colección de joyas diseñadas por el arquitecto para la firma H. Stern, para cuyo lanzamiento se realizó una animación de croquis del maestro, titulada *Linhameyer*,<sup>137</sup> en la cual se resumen y entrelazan poéticamente sus obsesiones arquitectónicas y personales.

### **MAMMA**

Los asientos, dada su función natural de recibir, albergar y sostener el cuerpo suelen reflejar en su configuración huellas antropomórficas. Al menos así ha sido históricamente: asiento para las “asentaderas”, respaldo para la espalda, brazos y patas. El asiento destinado al reposo suele ser mullido y suave y su gestualidad, envolvente. Como un abrazo, como un nido, como un vientre materno.

El gesto formal de *La Chaise* de Charles y Ray Eames (1948) recibe nuestro cuerpo “como en la palma de la mano” [ME-253]. *Sacco* (Gatti, Paolini y Franco, 1968) nos envuelve como un nido, y *Womb* (útero) de Eero Saarinen tiene el tamaño justo para acurrucarse en él [ME-258]. Otras piezas lo hacen, además, utilizando una figuración directa y explícita como por ejemplo la poltrona *Joe* de De Pas, D’Urbino y Lomazzi (1968) [ME-254] o *Il nido* de Paolo Ruffi (1973). El inglés Allen Jones transforma maniqués femeninos (con indumentaria SM) en muebles-escultura. La reposera *Bouloum* de Olivier Mourge (1968), *Mrs. Emmenthaler* de Verter Pantón (1979) o la silla *Charly* de Nikki de Saint Phalle (1981) reflejan como un calco de la cabeza a los pies, toda la estructura anatómica del cuerpo humano.

En un punto de equilibrio inusual entre la figuración icónica típica del arte pop imperante y la abstracción geométrica, Gaetano Pesce propone en 1969 la serie de asientos *Up* cuyo buque insignia es —además de su innovadora tecnología— el sillón con apoyapiés *Mamma* [ME-255-257,259]. La *Mamma* es un sillón conformado por una masa homogénea de poliuretano expandido dentro de una funda de tela elástica cuya forma evoca, sin reparo ni margen de duda, el espacio invitante y acogedor del regazo femenino-materno, estratégicamente aumentado de tamaño para que al usarlo retrocedamos hasta la experiencia escalar del niño en brazos de su madre.

---

**136** Poema de la curva, Oscar Niemeyer: No es el ángulo recto que me atrae / Ni la línea recta, dura e inflexible, / Creada por el hombre. / Lo que me atrae es la curva libre y sensual / La curva que encuentro en las MONTAÑAS / De mi país, / En los cursos sinuosos de sus ríos, / En las olas del mar, / En el cuerpo de la mujer preferida. / De curvas está hecho el universo. / El universo curvo de Einstein.

**137** *Linhameyer* es un corto de animación de la firma H. Stern para promocionar la línea de joyas diseñadas por Oscar Niemeyer en el 2008, dirigido por Andrés Lieban y realizado por Andrés Lieban y Diego Stoliar, con música original de Carlinhos Brown, George Israel y la participación de Jacques Morelembaum.



[ME-253]



[ME-254]



[ME-255]



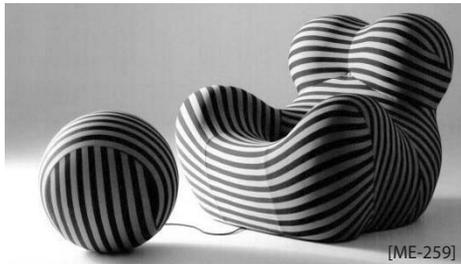
[ME-256]



[ME-257]



[ME-258]



[ME-259]

[ME-253] Charles Eames: El diseñador con un ejemplar de *La Chaise*, 1948, personalizado por Saúl Steinberg. Foto Stackpole, 1950.

[ME-254] De Pas, D'Urbino, Lomazzi: Poltrona *Joe*, 1968.

GAETANO PESCE:

Sillón y apoyapies *La Mamma*, perteneciente a la serie de asientos *Up*, 1969. Poliuretano expandido envasado "al vacío" dentro de funda textil. Recupera su volumen al incorporar el aire luego de abierto el *packaging*.

[ME-255] Salvador Dalí en sillón *Mamma*.

Imagen promocional de la Subasta *Pop Art 1954-1974*, Christie's, 2004.

En una fotografía de época, vuelta a la luz como parte de la estrategia publicitaria de la empresa italiana B&B en oportunidad de la reedición de la *Mamma* de Gaetano Pesce, puede verse al mediático Salvador Dalí sentado en el voluptuoso y sensual sillón con su bastón-fetichismo en mano. Esta imagen, por sí sola, bastó para reavivar la sugerencia, la fantasía y el fetichismo implícitos en esta pieza, cuyos ingredientes esenciales pueden ser también leídos bajo la óptica surrealista.

[ME-256] Sean Connery sentado en la poltrona *La Mamma*.

[ME-257] *La Mamma* recuperando su forma original apenas liberada de su *packaging*. Publicidad de época, *Poltronova*.

[ME-259] Modelo original a rayas que evoca la imagen de presidarios anclados a la bola de hierro.

[ME-258] Eero Saarinen: El arquitecto en su asiento *Womb* (Útero), 1948.

Desde una óptica intencionalmente ambigua, Gaetano Pesce presenta a la mujer como objeto duplicado del deseo: sexual-maternal (igual que Vito Acconci con su *Adjustable Wall Bra*)[AX-125,126], ubicándose a medio camino entre la madre y la muñeca inflable. Pesce encadena la poltrona a un apoyapiés esférico que remeda la pesada bola de hierro que inmoviliza al preso y, por si este gesto no fuera suficiente, elige para el tapizado una tela a rayas.

El significado es claro: la mujer objetualizada es una prisionera. La poltrona es bella, y en consecuencia, también es bella la mujer representada. Su opresión parece todavía más triste porque la víctima en cuestión es grande y hermosa. La idea de Pesce es que la imagen del cuerpo femenino (en aquel momento histórico) podía ser rescatada por la figuración artística solo a través de una crítica adecuada.<sup>138</sup>

Las formas redondeadas de *Mamma* convierten las orejas tradicionales en dos enormes senos esféricos, los laterales y posabrazos en dos inmensas y pulposas piernas. Por lo tanto nos sentamos en su regazo, mientras abrazamos sus grandes muslos y recostamos nuestro rostro en sus suaves pechos.<sup>139</sup> Lo cierto es que la sexualidad que emana el diseño del sillón está puntualmente balanceada por dosis semejantes de maternidad. De hecho la escala de la mujer-sillón con relación al usuario, es la escala de la madre. Al sentarnos, volvemos también a nuestra niñez y nos sumergimos placenteramente en la geografía materna. La semántica identitaria está anclada en la figuración elegida, pero, sobre todo, en la manipulación precisa de la escala. En este caso, la sensación perceptiva integral prevalece sobre la hegemonía habitual de lo visual.

Queda aun por mencionar otro aspecto clave vinculado a la identidad proyectual de esta emblemática pieza de Gaetano Pesce: su tecnología. La serie *Up* forma parte de una investigación compartida por muchos diseñadores sobre un material novedoso para la época como es la espuma de poliuretano y la combina con las experiencias contemporáneas de diseño de muebles inflables. La novedad, como casi siempre, viene de la mano de una nueva lectura de realidades existentes. En primer lugar, la cualidad estructural del poliuretano expandido de contener en su masa homogénea un altísimo porcentaje de aire. En segundo término, las probadas virtudes del aire como “relleno” desechable, capaz de reducir en forma rápida y económica el espacio necesario para que las piezas de mobiliario puedan ser transportadas con comodidad a los efectos de, por ejemplo, una mudanza. Gaetano Pesce relaciona de modo ingenioso y trascendente estas dos circunstancias y diseña un mecanismo a través del cual el aire presente en la masa del poliuretano podía ser retirado, y el mueble quedaba “envasado al vacío”, reduciendo al mínimo su volumen de expedición y transporte.

---

**138** 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](http://www.bebitalia.it)>, [TA].

**139** Según Marisa Bartolucci, la imagen femenina, que con cierta frecuencia aparece en su obra guarda relación con su experiencia de vida y a que Gaetano Pesce fue criado en solitario por su madre y estuvo siempre rodeado por las mujeres de su familia, abuela paterna, tías y primas. Bartolucci, Marisa, “Gaetano Pesce”, Compact Design Portfolio, Chronicle Books, San Francisco, 2003 citado en: Cotonaru, Alex, “Gaetano Pesce: Ideas and Innovation”[en línea], disponible en: <[www.sfu.ca/italiadesign/2008/pretrip/Papers/GaetanoPesce\\_AlexCotonaru.pdf](http://www.sfu.ca/italiadesign/2008/pretrip/Papers/GaetanoPesce_AlexCotonaru.pdf)>, [TA].



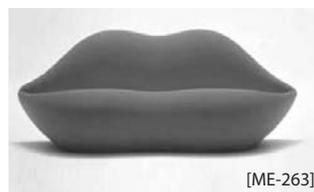
[ME-260]



[ME-261]



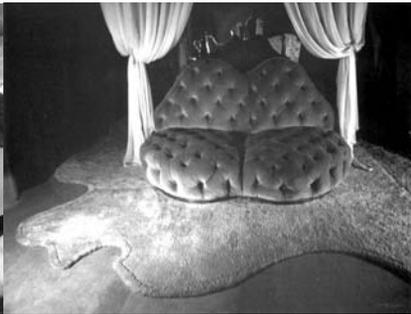
[ME-262]



[ME-263]



[ME-264]



[ME-265]

GAETANO PESCE:

[ME-260] Lámpara de pie *Moloch*, 1970-1971.

[ME-261] Sofá *Sunset in Nueva York*, 1980.

[ME-262] SALVADOR DALÍ, EDWARD JAMES, SOFÁ *LABIOS DE MAE WEST*, 1938.

En la década de los treinta Dalí diseña él mismo algunos muebles surrealistas basados en objetos presentes en sus pinturas, reflejos de sus obsesiones personales. Entre ellos hay uno que por su iconografía más abierta y universal, anticipatoria del por entonces lejano Arte Pop, tendrá un futuro fecundo en el cual se entrelazan versiones propias y ajenas. Estamos hablando del sofá *Labios de Mae West* [2.4/36] diseñado en 1938 con la colaboración de Edward James y del cual se fabricaron unos pocos ejemplares.

El sofá es una ampliación desmesurada de los carnosos labios de la actriz norteamericana Mae West que actúan respectivamente como asiento y respaldo. La cualidad única de la sensualidad del beso de una diva es transferida al placer del "amante menguante" al reclinarsse sobre los mullidos labios del sofá. Los labios rojos, fetiche surrealista recurrente, condensan una sensualidad doble, la propia y la cultural que los viste de un color vibrante con el cual se excita a los toros en la arena.

[ME-263] Studio 65, Sofá *Bocca*, 1965.

[ME-264] Man Ray, *A l'heure de l'observatoire-Les Amoureux*, 1932-1933.

[ME-265] Carlo Mollino, Sofá dormitorio Apto. G. Devalle, 1938-1939.

Gracias a la 'memoria morfológica' propia del poliuretano, los asientos, compactados al tamaño de una gran tortilla, apenas son liberados de su envase recuperaban su forma y consistencia... La reanimación de los sillones por 'exposición al aire' resulta milagrosa.<sup>140</sup>

La magia del crecimiento instantáneo se basa en una increíble transformación dimensional y escalar. Por un lado un objeto prácticamente bidimensional se transforma en otro cuya tridimensionalidad resulta ineludible. Por otro, una entidad que podríamos ubicar entre los objetos pequeños, de fácil maniobra y transporte, pasa a un rango escalar dominado por el equipamiento doméstico y las grandes piezas de mobiliario.

Gaetano Pesce es proclive a diseñar utilizando el cambio de escala como recurso compositivo. Al descontextualizar el objeto, se genera un extrañamiento productivo capaz de desencadenar nuevas lecturas tanto semánticas como espaciales. Probablemente el sillón *Mamma sea*, en el conjunto de su obra, la pieza en la cual este mecanismo es utilizado de forma más ingeniosa y medida. Hay un control absoluto del gesto, de su alcance, del abanico de significados y referencias que detona. Una cuidada alquimia entre figuración y abstracción y una alteración minuciosa y exacta de la escala del personaje.

El juego iconográfico ha fagocitado la propia pieza que hoy día puede adquirirse, además de en sus reediciones del año 2000, como miniatura de la extensa colección de clásicos del diseño moderno fabricados y comercializados por la empresa Vitra.

A la sombra de la *Mamma*, piezas como el sofá *Il Pugno* (1971), el sillón *Glove* (1972), u obras más recientes como la lámpara de pared *Knife* (2004) o la Cafetera *Vesubio* (1992), parecen ecos repetidos de un Arte Pop previsible.

En nuestra opinión solo otro par de piezas de su autoría arrojan luz propia en lo que respecta a la manipulación de escalas: la lámpara *Moloch*<sup>141</sup>(1970-1971) [ME-260] y el sillón *Sunset in Nueva York* (1980)[ME-261]. La lámpara *Moloch* debido a su posicionamiento radical y absoluto que, casi como un manifiesto, transforma una lámpara articulada de escritorio o mesa de dibujo en una gigantesca lámpara de pie (229.9 x 286.7 x 86 cm), reproduciendo a la perfección hasta sus más mínimos detalles. El cuidado "filológico", obsesivo y sin concesiones, se parece al de un eximio director de arte preparando una escenografía para alguna moderna versión de Gulliver en Brobdingnag. Paradójica e inversamente a lo que sucede con *Mamma*, es esta linealidad fundamentalista en el procedimiento de magnificación de la lámpara, parte por parte, la que le ha proporcionado reconocimiento internacional, permitiéndole hoy día integrar la colección permanente del MoMA de Nueva York.

La otra pieza mencionada, el sillón *Atardecer en Nueva York*, no tiene ciertamente el rigor conceptual de *Mamma* o *Moloch* pero integra muy bien la herencia Pop con la, por ese entonces, nueva sensibilidad posmoderna. No se trata además de un nuevo agigantamiento de un objeto sino de un agigantamiento del usuario que se sienta, como un rey en su trono, sobre el perfil de rascacielos de Manhattan con el rojo sol del atardecer a sus espaldas.

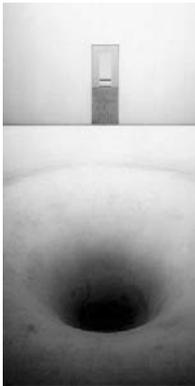
---

<sup>140</sup> Sorkin, Michael, *Loc.Cit.*, [TA].

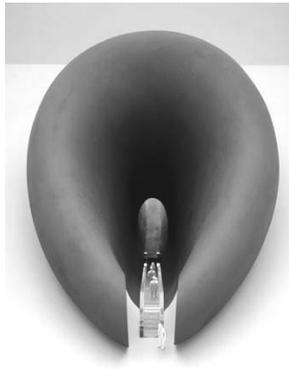
<sup>141</sup> Tanto el sillón *Mamma* como la lámpara *Moloch* formaron parte de la hoy mítica exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York: "Italia, El nuevo paisaje doméstico" (1972).



[ME-266]



[ME-267]



[ME-268]



[ME-269]

FUTURE SYSTEMA + ANISH KAPOOR:

[ME-266,268] *Estación de metro Monte Sant'Angelo*, Nápoles, proyecto, 2002-2004.

[ME-267] Anish Kapoor: Sin título, 1996, Galería Lisson.

[ME-269] *Estación de metro Triano*, Nápoles, 2002-2004.

## INMENSIDAD ÍNTIMA

### Constelación de cráteres

Como parte de un proyecto más amplio que prevé la transformación de todas las estaciones del transporte subterráneo de Nápoles en “Estaciones del Arte”<sup>142</sup>, el gobierno regional de la Campania ha decidido financiar un proyecto especial para uno de sus nodos cruciales: la estación Monte Sant’Angelo, y ha convocado para esta tarea al escultor Anish Kapoor, una de las estrellas contemporáneas de la escultura a gran escala. La obra sería probablemente la escultura más grande del mundo e ingresaría, además de por su valores artísticos, por su singularidad dimensional en la historia del arte. Es indudable que el prestigio del mundo del *star-system* de la arquitectura y el arte opera desde hace un tiempo, como un excelente promotor de intervenciones urbanas e institucionales en las metrópolis más importantes del mundo. Si, como en el caso de Kapoor, se logra aunar la escala arquitectónica urbana con el valor agregado de una de las principales figuras del arte contemporáneo, entonces la eficiencia de la ecuación parecería estar asegurada.

Kapoor comienza a pensar en el proyecto desde la interpretación del sitio:

si miramos desde lo alto, como pueden ver los pájaros desde el cielo, en el territorio napolitano, y en particular aquel de la zona flegrea, se puede ver una constelación de cráteres y círculos azules: son antiguas calderas y lagos volcánicos, que nos traen a la memoria recuerdos lejanos, de antiguas tragedias de la historia, de mitos y leyendas ya muertas. Observándolos, no podemos olvidar que para la cultura latina aquí estaba ubicada la puerta de los infiernos, el lago del Averno; aquí desembarcó Enea, después que su yerno, Palinuro, cayó al mar; por aquí había pasado Ulises, en su viaje de vuelta a Itaca.<sup>143</sup>

Pensar en todo esto me ha dado la idea de cómo debería ser la obra: otra vez más un cráter, a través del cual descender a las vísceras de la tierra; una puerta, una boca, desde la cual dar comienzo a mi travesía por el mundo subterráneo, teniendo plena conciencia de él.<sup>144</sup>

La propuesta, desarrollada en conjunto con el estudio londinense Future Systems,<sup>145</sup> incorpora así una nueva boca al paisaje. Como buen proyectista, Kapoor logra que la interpretación de la vocación del lugar, el *genius loci*, coincida con el espíritu de “su” lugar, con su universo personal de formas, significados y obsesiones.

---

142 Y para el cual se han convocado nombres como los de Zaha Hadid, Dominique Perrault, Maximiliano Fuksas, etcétera.

143 Trione, Vincenzo “Kapoor in mostra al Madre”, *Il Mattino*, Nápoles, 3 de noviembre de 2005, disponible [en línea] en <<http://www.architetiroma.it/archweb/notizie/7910.aspx>>, [TA].

144 Comunicado de prensa de la inauguración de la exposición: “Dall’arte all’architettura. Monte Sant’Angelo Subway, Anish Kapoor & Future System”, MADRE - Museo d’Arte contemporanea Donna Regina, Napoli, noviembre de 2005, disponible [en línea] en <[http://www.teknemedia.net/pagine-gialle/musei/madre\\_museo\\_darte\\_donna\\_regina\\_napoli/dettaglio-mostra/13737.html](http://www.teknemedia.net/pagine-gialle/musei/madre_museo_darte_donna_regina_napoli/dettaglio-mostra/13737.html)>, [TA].

145 Anish Kapoor ya había colaborado previamente con el Estudio de Jan Kaplicky y Amanda Levete, aunque ninguno de los proyectos previos, como el concurso para el memorial a Diana en Kensington Gardens o el South Bank Centre, logró ser llevado a la práctica.

## Vulva

El mundo subterráneo emerge en la superficie de la gran explanada como una inmensa vulva que multiplica hasta una escala inimaginable la experiencia de *Le Hon* de Nikki de Saint Phalle<sup>146</sup>, permitiendo el tránsito de un importante flujo de usuarios (amantes menguantes en miniatura) que entran y salen continuamente a través de su gigantesca boca [ME-266].

Soy consciente que alguna de las formas son, por así decirlo, muy explícitamente sexuales, pero eso es lo que son. Esa es la naturaleza de este tipo de búsqueda.<sup>147</sup>

La exploración de Kapoor va en dirección opuesta a las construcciones fálicas de la escultura moderna. No se dirige hacia arriba y a hacia a delante como la *Columna sin fin* de Brancusi. Es, por oposición, antifálica y vaginal. Su trabajo bucea en las profundidades interiores, en la caverna, en la oscuridad, habita orificios y hendiduras, fosas sin fin que se abren sobre misterios eternos y dilemas metafísicos, territorios oscuros de nuestra imaginación [ME-267]. “Es probable que allí, en la extraña oscuridad del desagüe, bajo la cama o debajo del inodoro, esta sea mucho más aterradorante y reveladora, allí donde las cosas tienen su origen”<sup>148</sup>. Kapoor persigue el espacio negativo; “demasiado vacío para ser invisible, un lugar donde hay demasiada ausencia para estar vacante.”<sup>149</sup> Es precisamente en eso en lo que está interesado: el vacío, la nada, “el momento en que lo que vemos no es un agujero, es un espacio lleno de lo que allí no está”<sup>150</sup>. Por ese motivo “sus esculturas sugieren a menudo la presencia de una dimensión oculta y operan como portales o antecámaras de espacios imaginarios que se encuentran en su interior o incluso más allá”<sup>151</sup>. Estas inquietudes encajan a la perfección con los desafíos que propone por su naturaleza un programa como el que Kapoor debe enfrentar en Nápoles.

En la mayor parte de los casos, cuando se trabaja bajo tierra, [los arquitectos] parecen proponer la existencia de una suerte de palacio celestial; un palacio de vidrio y luz. Lo que nosotros estamos intentando hacer es todo lo contrario. Queremos tener conciencia de que estamos bajo tierra —una travesía en el mundo del Dante. Una aventura hacia las profundidades de la caverna. Si logramos esto, entonces, tal vez la experiencia del tránsito, del atravesamiento, del viaje, pueda también ser artística.<sup>152</sup>

146 *Le Hon* es una instalación escultórica visitable exterior e interiormente, presentada en 1966 en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo y realizada por Nikki de Saint Phalle, Jean Tinguely y Olof Ultveld, en la cual una gigantesca mujer reclinada recibe a los visitantes a través de su sexo abierto.

147 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>>, [TA].

148 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>>, [TA].

149 Bhabha, Homi K., “Anish Kapoor: Making Emptiness” disponible [en línea] en: <<http://www.anishkapoor.com/writing/homibhabha.htm>>, [TA].

150 Higgins, Charlotte, “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>>, [TA].

151 Kent, Sarah, “Mr. Big Stuff”, en Modern Painters [en línea], noviembre de 2008, disponible en <<http://www.artinfo.com/news/story/29161/mr-big-stuff/>>, [TA].

152 Fairs, Marcus “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->](http://www.iconeye.com/index.php?option=com_content&view=article&catid=337:icon%20002&id=2749:anish-kapoor--icon->)>, [TA].

La boca de la estación es tan solo un afloramiento expresivo del movimiento subterráneo. Huella visible de un sinnúmero de conductos que se entrelazan bajo tierra. Para darle forma, “hice que el túnel emergiera y entonces lo di vuelta sobre sí mismo como a una media”<sup>153</sup> [ME-268]. A Kapoor le interesan las formas que parecen no cerrarse sobre sí mismas, formas cuyo interiores y exteriores puedan ser equivalentes e intercambiables<sup>154</sup>, incluso sugiriendo un devenir formal de inversiones sostenidas.

La pulsante herradura, construida en ferruginoso acero cor-Ten fija simultáneamente la abstracción del cuerpo perforado y la figuración del orificio corporal. A pesar de la carga semántica y expresiva que Anish Kapoor asigna al proyecto, este debe naturalmente cumplir con requerimientos funcionales rigurosos, más aun teniendo en cuenta la enorme cantidad de usuarios que ascenderán y descenderán diariamente a través de la escultura, desde y hacia el aparato circulatorio subterráneo de la metrópolis. Kapoor desarrolla una alianza estratégica entre pureza estética y practicidad. Propone que todo el sistema circulatorio aparente, como por ejemplo las escaleras mecánicas, sea autoevidente y estandarizado, materializado de la forma más sencilla posible, sin nada que “parezca” diseñado especialmente para la circunstancia particular de esta estación. La entidad plástica preserva de este modo su integridad y la potencia de su gesto, abstracto y figurativo a la vez. La forma y las descomunales dimensiones del objeto escultórico hacen que sea prácticamente imposible abarcarlo completamente con la mirada. Al provocar una apreciación necesariamente parcial del evento, Kapoor nos obliga a incorporarlo como experiencia fenomenológica en la que el movimiento en el espacio tiene un rol protagónico. La homogeneidad material colabora con esta intención al focalizar nuestra atención en las pulsiones de la forma y el espacio, en sus curvaturas cambiantes, en las gradaciones luminosas y en las infinitas variaciones de una superficie continua que se extiende al infinito.

### **La escala del tiempo**

Para Anish Kapoor la escala es una herramienta muy importante. Pero la noción de escala que interesa a Kapoor no está unívocamente relacionada con el tamaño de las cosas, de las realidades. Es un atributo que tiene para él vínculos más sugestivos con la trascendencia de los contenidos, con su significación. Y en ese punto establece una conexión con su profundo interés sobre la dimensión temporal del proyecto. Tiempo narrativo, tiempo de recorrer la obra, atravesarla, habitarla, pero también tiempo como elongación literal del instante. Según Kapoor, la manipulación de la forma y el color pueden inducir estados de “ensoñación” en los cuales el tiempo se elonga y parece discurrir más lentamente. Y en ello intervienen las dimensiones, o al menos la extensión de una forma o un campo de color. La percepción, necesariamente parcial, de obras inmensas como la estación Sant’Angelo o *Marsyas*, realizada para la Tate Gallery de Londres en el 2002 [AX-3], provoca por momentos una pérdida de referencia espacial:

---

<sup>153</sup> Nayeri, Farah, *Loc.Cit.*, [TA].

<sup>154</sup> 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](http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/kapoor_transcript.shtml)>, [TA].

cuando lo que ves no está bien determinado, tu cuerpo demanda una suerte de reajuste, demanda certeza. Algo sucede con el espacio; el tiempo se modifica. El tiempo, pienso yo, se hace más lento.<sup>155</sup>

En todo caso, para Kapoor, el hecho de desarrollar esculturas de grandes dimensiones, mucho más habituales en obras de arquitectura o ingeniería, tiene mucho más que ver con el desarrollo de cualidades inmateriales que materiales.

La idea de inmensidad, o mejor dicho la capacidad de sugerencia que esta idea tiene, intriga centralmente a Kapoor:

pienso en los personajes de Caspar Friedrich de pie al borde del acantilado y observando la inmensidad del paisaje, están perdidos en el asombro, están perdidos en el tiempo. Parados allí en un espacio sin tiempo. Creo que con la escala pasa algo similar.<sup>156</sup>

La escala de la que Kapoor habla no es la escala asertiva que crece extendiéndose hacia arriba y hacia el cielo. Es la escala de la imaginación, capaz de crecer preservando la intimidad y el misterio. Para comprenderla basta solo pensar en sus constantes referencias a funciones, conductos y orificios corporales.

## PROYECCIONES INQUIETANTES

Al dejar atrás el jardín por su esquina suroeste, se escucha un chapoteo de agua y oleadas de risas. Una vez que atravesamos el camino bordeado de árboles, una explanada se abre al espectáculo de la Fuente Crown del artista Jaume Plensa. Dos torres de ladrillo de vidrio de 15 metros de altura [7 de ancho y 5 de profundidad], conteniendo 141 pantallas LED cada una, proyectan un par de rostros gigantes en los extremos de un espejo de agua de 70 metros de largo. Sus cejas y músculos faciales se tensionan y contraen, pestañean, hacen guiñadas y humedecen sus labios, y luego de exactos 5 minutos, sonríen de oreja a oreja y lentamente fruncen sus labios. Entonces un potente chorro de agua dibuja un arco en el aire que termina en el estanque. Un montón de niños en traje de baño juegan y se codean debajo. Cuando el chorro se extingue, los niños corren a alinearse junto a la torre y comienzan la cuenta regresiva... tres, dos, uno... y una cascada que cae desde lo alto de las torres, al bañarlos casi los tira al piso. Entonces el ciclo vuelve a comenzar con un nuevo par de rostros. Adultos y niños se pasean refrescándose en el espejo de agua. La fuente Crown es el lugar más popular del parque en un día caluroso como el de hoy.<sup>157</sup>

En 1999, una convocatoria restringida en la cual participaron Maya Lin, Robert Venturi y Jaume Plensa solicitó ideas para una nueva fuente monumental a ubicar sobre una amplia superficie en uno de los

---

155 Marcello Dantas, *Loc.Cit.*, [TA].

156 Marcello Dantas, *Loc.Cit.*, [TA].

157 Flanagan, Regina M., "The Millennium Park Effect, A tale of two cities", Capítulo 9, p138, en Cartiere, Cameron; Willis, Shelly, *The Practice of Public Art*, Routledge, 2008, ISBN: 0415962927, 9780415962926, [TA].

ángulos del futuro *Millennium Park* de la ciudad de Chicago, cuyo plan general —encargado a *Skidmore Owings and Merrill*— estaba por entonces siendo aprobado por el ayuntamiento. La propuesta del artista catalán fue finalmente seleccionada por los mecenas del emprendimiento —la familia Crown— para ser llevada adelante y desde su inauguración en el año 2004 se ha convertido en el espacio más popular y visitado del nuevo parque. Steve Crown, filántropo y principal defensor del proyecto de Plensa, buscaba un trabajo comprometido con la familia, la infancia y el carácter multiétnico de la ciudad.

Jaume Plensa supo aprovechar muy bien estas premisas para desarrollar un proyecto consistente con sus preocupaciones artísticas. Según él, el buen arte debe ser capaz de interactuar con el observador, desafiando sus tradiciones y prejuicios y provocando un verdadero intercambio de energía.<sup>158</sup>

Apelando a las más recientes tecnologías, Plensa recrea dos inmensas gárgolas humanas en perpetua transformación a partir de un extenso archivo multiétnico y visual de la población de Chicago. Mil fueron los ciudadanos, de entre siete y ochenta años, convocados para realizar microfilmaciones de doce minutos de duración con primerísimos planos de sus rostros, con el objetivo de ser proyectadas alternativa y secuencialmente sobre las superficies interiores de las torres. Las imágenes inician el diálogo. Al proyectar inmensos chorros de agua desde sus bocas, abandonan momentáneamente su marco y conquistan la tridimensionalidad hasta entonces solo sugerida. Además la interacción con el público queda a su vez atrapada en medio de un diálogo entre gigantes, establecido a partir del enfrentamiento, “cara a cara” de las dos torres [ME-270].

Las imágenes que nos devuelven los LED son naturalmente de altísima definición, la mayor que la tecnología actual es capaz de ofrecer. La sincronización de los movimientos del rostro en la filmación, en el momento que nace desde la boca el chorro de agua está perfectamente cronometrada. La emisión del chorro emula con precisión la forma y potencia que un individuo de esas dimensiones podría expulsar. No debemos olvidar que es un pueblo mirándose a sí mismo en un espejo de aumento. Los habitantes de Brobdingnag son también liliputienses. El diálogo es naturalmente amable y se vuelve por lo mismo mucho más creíble la fantasía escalar. El agua cae en violenta cascada desde lo alto o, en gesto cómplice, desde las bocas de los habitantes de la ciudad, para unificarse en un espejo de agua de escasísima profundidad y cuyo fondo de granito negro colabora con la multiplicación especular del espectáculo. Hay sonrisas y humor a ambos lados del espejo. Bañados por el mismo elemento primordial, todos parecen disfrutar. El agua opera como elemento de unión entre los dos mundos.

Una fuente es la memoria de la naturaleza, el maravilloso sonido de un arroyuelo de montaña transportado a la ciudad. Para mí [dice Plensa], una fuente no implica un potente disparo de agua. Representa la humedad, el origen de la vida.<sup>159</sup>

---

158 *Ibid.*, p. 145..

159 Jaume Plensa, cita tomada de la página oficial del *Millennium Park*, disponible [en línea] en <[http://www.millenniumpark.org/artandarchitecture/crown\\_fountain.html](http://www.millenniumpark.org/artandarchitecture/crown_fountain.html)>



[ME-270]



[ME-271]



[ME-272]

MILLENIUM PARK, Chicago, EE.UU.:

[ME-270] Jaume Plensa, *Crown Fountain*, Concurso restringido, 1999. Inauguración, 2004.

[ME-271] Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004-2006.

[ME-272] Frank O. Gehry, *Puente peatonal BP (Snake)*, 2004.

Chicago es la cuna del rascacielos moderno, tipología objetual por excelencia, en búsqueda permanente de reafirmación individual: por la altura del “personaje”, por la singularidad de su coronamiento, por su pregnancia visual, y por su valor iconográfico. La ciudad ya estaba poblada por gigantes y algunos de ellos fueron hasta no hace demasiado tiempo los más altos del mundo. Chicago es una metrópolis en la cual pueden encontrarse fuertes contrastes de escala entre sus construcciones. El núcleo de edificios de gran altura está absolutamente concentrado y restringido a un área muy reducida y la altura de las construcciones cae abruptamente apenas salimos del centro. Esto es particularmente evidente cuando se sobrevuela la ciudad de día con las cimas de los rascacielos casi tocándonos y la inmensa y baja periferia que aparece abruptamente al atravesar una calle. El corazón de la ciudad, si bien es mayormente alto, no es compacto, lo cual permite que sobrevivan diseminados por todo el centro edificios de muy pocos niveles. Como si esto fuera poco, la presencia del *loop* de vías elevadas por las cuales transita el metro de superficie, materializa un plano de inflexión y referencia que permite conservar una escala horizontal, próxima y en cierto sentido hasta pueblerina por debajo y liberar por encima otra descomunadamente vertical. Lo que creemos necesario apuntar, es que Chicago tiene una tradición propia de contrastes escalares y que el proyecto del *Millennium Park*, y en particular de la *Crown Fountain* no hacen más que insertarse de forma consistente en ella. La antropomorfía y objetualidad intrínsecas de la edificación de Chicago se integran al juego de reflejos múltiples del proyecto de Jaume Plensa con comodidad. En términos de manipulación de la escala, es probable que su propuesta sea menos rupturista — aunque sí más explícita— de lo que en primera instancia aparenta. Tal vez —y afortunadamente— sea tan solo parte de un proyecto abierto de consolidación de la identidad de una ciudad como Chicago, levantada con dosis equilibradas de acciones deliberadas y casuales.

ENLACES: Tomo2, ESCALAS PERSONALES

11- LA ESCALA IMPORTA: CLAES OLDENBURG-COOSJE VAN BRUGGEN, p. 205.

EL (INCREÍBLE) HOMBRE MENGUANTE

Testimonios complementarios en Anexos digitales, pp. Ax-40-52:

*Nikki de Saint Phalle: Anatomías habitables. Vito Acconci: Sostén. Salvador Dalí: Labios. Anish Kapoor: Simbiosis. Craig Walsh: Una muñeca rusa. Ron Mueck: Las dimensiones del cuerpo. Gritos y susurros.*



**EL VIENTRE DEL ARQUITECTO**



## ESCALAR



[ME-273]

Los diseñadores Ronan y Erwan Bouroullec trabajando en su estudio con modelos a escala de sí mismos trabajando con modelos a escala del *Sillón Facett*, 2005. Foto Morgane Le Gall

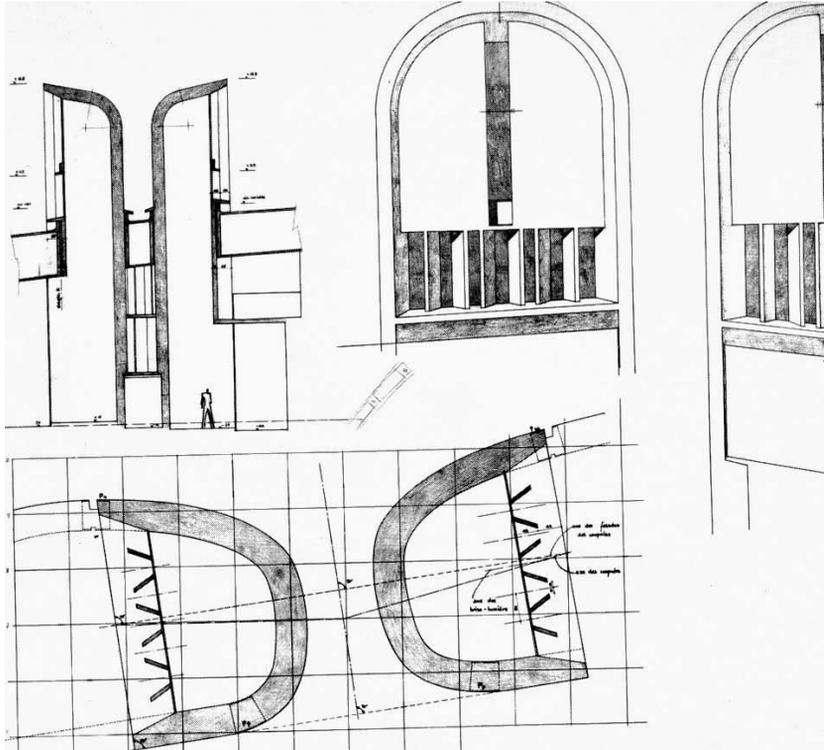
## DEL RIGOR EN LA CIENCIA

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y Por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.<sup>160</sup>

Este texto de Borges ha sido bastante difundido e interpretado, más allá de su valor literario, bajo miradas proyectadas desde otras disciplinas. La paradoja del modelo que en su afán de representar mejor y de modo más fidedigno confunde sus dimensiones con las de la realidad es desarrollada bajo el sugerente título: *Del rigor en la ciencia*.

El "rigor" que fue guiando la confección de sucesivas versiones del mapa del reino cada vez más grandes en su ambición científica de incluir en ellos más y más precisa información se convirtió

<sup>160</sup> "Del rigor en la ciencia", extraído de: Borges, Jorge Luis, *El Hacedor*, Emecé editores S.A., Buenos Aires, 1960.



[ME-274]

[ME-274] Le Corbusier: Capilla de Ronchamp, 1954, detalle de geometrales de las torres de luz

a la larga en el germen de su propia destrucción. Lo que se ha perdido en el camino es el rol del modelo como representación de la realidad, como agente activo dirigido a su interpretación y comunicación. Despojado de su esencia, el modelo queda reducido a la operación automática implícita en el cambio dimensional, eco distante de la identidad tanto de la representación como de aquello que busca ser representado.

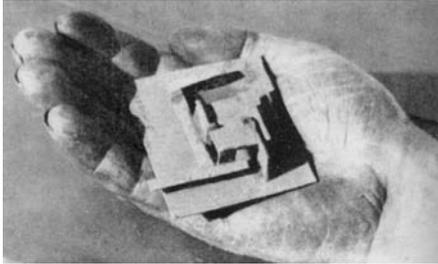
Quienes desarrollamos nuestra actividad en disciplinas proyectuales como la arquitectura o el diseño hemos aprendido a menudo a desconfiar del rigor de la ciencia. Porque hemos internalizado pacientemente a lo largo de nuestro proceso de formación y luego de nuestro desempeño profesional, que los procesos de ideación que nos atañen poseen una complejidad propia y específica que desafía, en ocasiones fuertemente, la generación de conocimiento en las ciencias llamadas duras, y los vuelven por momentos incomprensibles ante la lógica de pensamiento de vastos campos disciplinares.

### **ZOOMS INFINITOS**

La escala es una forma de darle una figuración, una representación a una realidad concebida con los sentidos o la mente. Esto vale tanto en sentido figurado como literal. Todos quienes nos formamos en la representación analógica sabemos bien que cada escala de representación tiene asociada determinada definición de detalle y que, en respeto por lo que la escala de observación implícita en ella supone, no es conveniente transgredir determinados "límites naturales". Cuando al dibujar cambiábamos la escala de representación, sabíamos bien que los límites de lo visible estaban cambiando junto con las trazas sobre el papel. Si debíamos concebir un dibujo para ser apreciado desde cierta distancia, teníamos entonces en cuenta esa "distancia al observador" específica y particular para elaborar la representación.

Este proceso tan directamente palpable cuando la distancia a la representación es físicamente estable se transfigura cuando ingresamos a la dimensión digital. La representación digital supone zooms infinitos, la posibilidad de sumergirse en las profundidades y emerger en un instante y por lo tanto de cambiar drásticamente la distancia al observador en pocos segundos. Dependiendo del *software* utilizado la imagen que la pantalla nos devuelve no siempre está "preparada" para semejante viaje. Aunque en realidad no es debido a la pantalla sino al uso de la herramienta. Al tener la posibilidad de incorporar el nivel de detalle que queramos a la misma realidad-archivo unitario, muchas veces al alejarnos virtualmente de la representación pueden generarse densas grafías que nos indican la abundancia de información y que no son siempre visualmente eficientes. Claro que todo esto suele compensarse con un deslizamiento de los procesos de ensayo y error que antes estaban localizados en los aspectos expresivos directos y ahora responden al *set* de puntas elegidas para el "ploteo" de la lámina, al apagado y encendido de *layers* y a la consecuente exploración expresiva alimentada por una inmensa cantidad de impresiones de prueba.

Pero tanto en la representación analógica como en la digital, la realidad es una sola aunque sobre ella se sucedan múltiples proyecciones que seleccionan en cada caso la información oportuna a cada grado de proximidad o alejamiento.



[ME-275]



[ME-276]



[ME-277]

[ME-275] Gerrit T. Rietveld con pequeño modelo del pabellón Sonsbeek en la palma de su mano. Foto tomada de: Peter Drijver y Johannes Niemeijer, *Gerrit Rietveld, Architectural Guide*, Academia art & architectural projects, 1988.

[ME-276] Le Corbusier, maqueta del Plan Voisin, "a new city to replace old", 1925.

[ME-277] Le Corbusier ajustando un módulo para la Unidad de Habitación de Marsella con el auxilio de un modelo, enero de 1946. Foto Nina Leen.

## **ESCALANDO EL PROYECTO**

La acción de escalar es inherente al acto de proyecto. Todo proceso proyectual se apoya fuertemente en la utilización de un sinnúmero de representaciones de diverso tipo y a distinta escala. Representaciones que se imbrican en procesos iterativos no lineales que eluden definiciones y usos rígidos preestablecidos.

La realidad modelizada y escalada se vuelve operativa. Selecciona sectores de información, y al hacerlo rechaza otros, generando ecuaciones complejas y fluctuantes que permiten evolucionar la idea del proyecto.

Escalar es una acción experimental que va siempre acompañada de una actitud de observación atenta dirigida a evaluar precisamente sus consecuencias. En el proceso de ideación y evolución del proyecto, la generación de una representación nueva a una escala alternativa supone siempre la construcción de una mirada que reinterpreta las condiciones de la ecuación original. Pone a prueba las decisiones tomadas y las exhibe bajo una nueva luz. Confirma o cuestiona pero sistemáticamente alimenta la evolución del proyecto.

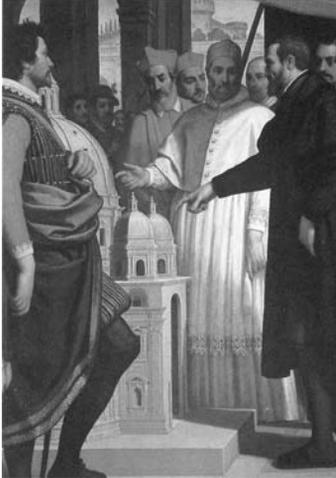
La dimensión del objeto de proyecto se mantiene, dentro de ciertos parámetros, estable. Sin embargo las escalas utilizadas para su observación y representación son múltiples, múltiples escalas y una única dimensión. La multiplicidad de modelos a diferentes escalas que alternan su protagonismo y se imbrican permite la convivencia consistente de definiciones precisas y concretas con visiones difusas y abstractas.

El objetivo de un modelo tridimensional difícilmente sea unívoco. En los modelos confluyen un cierto número de elementos y variables, de premisas y conflictos que deben ser reestructurados en un objeto material que los refleje y habilite de este modo la experimentación proyectual. Se parecen menos a una anticipación del objeto de proyecto que a una nuevo objeto intermediador configurado según condicionantes múltiples. Porque además de auxiliar la interacción solitaria con el proyectista, las maquetas son herramientas imprescindibles para la discusión e intercambio grupales.

Los arquitectos tenemos la costumbre de discutir en torno a nuestras maquetas. Las observamos de cerca y de lejos. Cuando crecen y la escala de representación lo permite, estimulan la experiencia interior. Cuando sus dimensiones se reducen y su escala lo transforma en un objeto manipulable, suele girar en nuestras manos incansablemente buscando la paz de una decisión de proyecto.

Las maquetas son comparadas con cuanta otra presencia hay en su alrededor generando ecuaciones instantáneas que vulneran o reafirman las hipótesis bajo las cuales fueron concebidas. Los saltos de escala, hacia arriba o hacia abajo, devienen en verdaderos estados de prueba que aceleran la visualización de determinados conflictos y generan nueva información útil al proceso de diseño.

La escala del modelo y sus características materiales condicionan su rol específico pero, en cualquier caso, la sinergia fundamental se produce cuando coexisten contemporáneamente modelos a diferentes escalas, permitiendo a estos informarse mutuamente y detonar modificaciones y ajustes



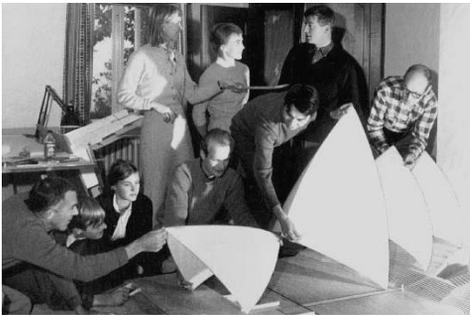
[ME-278]



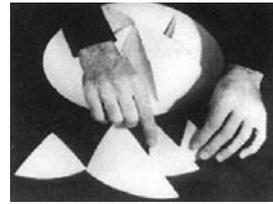
[ME-279]



[ME-280]



[ME-281]



[ME-282]

[ME-278] Domenico Cresti da Possignano: Miguel Ángel presenta al Papa Paolo IV la maqueta de San Pedro, 1619. Óleo sobre lienzo, 1.41 x 2.36 cm

[ME-279] Los diseñadores Ronan y Erwan Bouroullec en su estudio, proyectando el *Sillón Facett* (2005), con el auxilio de modelos a diferentes escalas. Foto Morgane Le Gall.

[ME-280] Le Corbusier manipulando a contraluz una maqueta de Ronchamp construida en papel.

[ME-281] Jörn Utzon y su equipo en 1958, ensayando articulaciones de las cáscaras de la Ópera de Sydney. Foto Arne Magnussen.

[ME-282] Pequeña maqueta abstracta que explica la definición geométrica de los casquetes esféricos de la Ópera de Sydney de Jörn Utzon.

cruzados. Ajustes en los modelos y, en consecuencia, en los parámetros que cada uno privilegia. Los deslizamientos escalares son tentativos, aunque no aleatorios. No cristalizan en sí mismos sino a partir de la interacción que se produce a raíz de la presencia simultánea de las diferentes escalas.

A medida que el proceso de definición del proyecto avanza, el objeto va abandonando su tenor experimental y encuentra gradualmente la(s) escala(s) más adecuada(s) para su representación. La situación anteriormente descrita supone un ejercicio permanente, consciente e inconsciente, de lecturas dimensionales y escalares imbricadas, que se alimentan mutuamente y que resultan determinantes para la evolución segura del proyecto.

La manipulación de la escala es un instrumento clave en cualquier proceso de diseño. La intermediación de la maqueta es un recurso con el que los arquitectos estamos fuertemente familiarizados. De hecho nos resulta difícil de concebir la evolución del proyecto de arquitectura sin la articulación determinante de las maquetas. Como consecuencia de las características metodológicas particulares del proceso de proyecto, en la maqueta se confunde la representación del objeto con el objeto mismo. La maqueta es ya arquitectura y su presencia opera desde siempre como una suerte de fetiche disciplinar. En este sentido la maqueta de arquitectura es un objeto de culto que ha sabido conquistar su autonomía como hecho plástico y cultural, integrando en la actualidad colecciones de arte moderno del mundo entero.

Resultan particularmente estimulantes algunas exposiciones monográficas que estudios de arquitectura de amplia trayectoria han venido realizando en los últimos años: la exhibición de Herzog y de Meuron en el interior de la Sala de Máquinas de la Nueva Tate Gallery de Londres [ME-283,284], la muestra *Beyond Borders* de Sanaa, *The New Real in Architecture* de Toyo Ito [ME-286 a 289], y *OMA en Beijing* en el MoMA [ME-285]. En los tres casos la exposición de la intimidad del proceso de diseño aparece como el principal objetivo de la muestra. Un sinnúmero de pequeños modelos y grandes maquetas reverberan entre sí para sacar a la superficie las dinámicas de generación y evolución de sus ideas. Las diferencias de definición, tamaño y escala de representación de las maquetas es en algunos casos radical, abarcando desde esbozos volumétricos primarios y modelos fácilmente manipulables, hasta fragmentos a escala natural.

La manipulación de escala presente en el proceso de proyecto se traslada en la exposición al visitante, que es invitado a modificar permanentemente su distancia y escala de aproximación a los objetos, y a los proyectos que estos representan. En la exposición de Toyo Ito, por ejemplo, caminamos por una superficie suavemente ondulada que es en realidad un modelo a escala de la cubierta del *Crematorio de Kakamigahara*, para detenernos luego aquí y allá, agacharnos e imaginarnos dentro de las maquetas de sus proyectos para el *Centro de Relax de Torre Vieja* en Alicante, el pabellón para la *Serpentine Gallery* de Londres, o la *Biblioteca Universitaria de Arte de Tama*. Podemos a su vez compararnos dimensionalmente con un fragmento de fachada escala 1:1 del edificio arborescente para la firma Tod's en Omotesando, Tokio.

## **FETICHE**

En 1818 Joseph Michael Gandy (1753-1827), colaborador y dibujante de John Soane (1753-1827), realiza la acuarela: *Perspectiva de varios proyectos de edificios públicos y privados realizados por Soane* [ME-291]. Al igual que otras obras, la obsesión del coleccionista domina la escena. En un amplio



[ME-283]



[ME-285]



[ME-284]

[ME-283,284] Sala de máquinas de la Tate Gallery de Londres, Herzog y de Meuron (2001), en oportunidad de albergar una muestra monográfica de su estudio. Vista general axial y detalle desde las galerías laterales superiores.

[ME-285] MoMA, exposición *OMA en Beijing*. Vista general el día de su inauguración. Foto Iwan Baan.

interior coronado por una cúpula rebajada, mediterráneo y sin conexión aparente con el mundo exterior, el universo de proyectos de Soane, representado en perspectivas enmarcadas y maquetas, es desplegado hasta abarrotar el recinto. Una verdadera ciudad en miniatura se levanta bajo el cielorraso, iluminada por un sol artificial: el potente foco de una única lámpara de pie. Cada rincón, cada pequeña cornisa o fragmento de pared es ocupada por algún tipo de representación arquitectónica. Inspirado en los estudios del historiador y naturalista francés Georges Cuvier, Soane predica los beneficios de la arquitectura comparada al tiempo que Gandy refleja de forma transparente este concepto en sus pinturas.

En el medio del descomunal salón y apenas visible ante la presencia sobrecogedora de los grandes lienzos e imponentes maquetas, un individuo (probablemente el propio Soane), estudia planos sobre una mesa. En el universo del arquitecto la realidad es sustituida por la realidad de su representación. Rodeado por una escenografía conformada por arquitecturas de distintos tamaños representadas según medios diversos y escalas variables —e incluso disonantes—, Soane parece encontrarse como en casa. Él consideraba a la maqueta como registro y herramienta fundamental para el arquitecto. A lo largo de su vida conformó una importante colección de maquetas vinculadas con el estudio, construcción y presentación de sus proyectos, así como gran cantidad de réplicas en miniatura de estructuras de la historia de la arquitectura. Más de un siglo y medio después León Krier intentará emular la imagen de Gandy reinterpretándola en torno a su propia obra. Sin embargo, no se verá a sí mismo ya como la pequeña figura casi perdida en un mar de arquitectura. En la versión posmoderna, Krier se plantará en la escena del autorretrato como el creador absoluto rodeado por su obra, representada nuevamente, y a espejo de la acuarela decimonónica, por una ciudad de maquetas.

### **ALEGRÍA INFANTIL**

La miniatura vive en una realidad idealizada de detalle infinito y tiempo detenido. La posesión y la manipulación implícitas en la miniaturización arquitectónica son también la base del éxito de gran parte del mercado de souvenirs y de la tradición del juguete arquitectónico.

El mundo del juguete nos presenta una proyección del universo cotidiano. La miniaturización y el agigantamiento que lleva asociados, alimentan fantasías esenciales tanto en el niño como en el adulto, poniendo a prueba la relación entre materialidad y significado. Algunos juguetes tienen la capacidad de propiciar un acceso espontáneo al mundo urbano-arquitectónico.

Muchos arquitectos entrenaron con juguetes su pensamiento espacial abstracto y, lo cual es muy importante, generaron desde su niñez, la ilusión de que el elemento arquitectónico tiene importancia para la comunidad urbana. Hasta en la alegría infantil con la cual los arquitectos presentan sus maquetas a los clientes, se refleja en el carácter lúdico-educativo de la casa de juguete.<sup>161</sup>

---

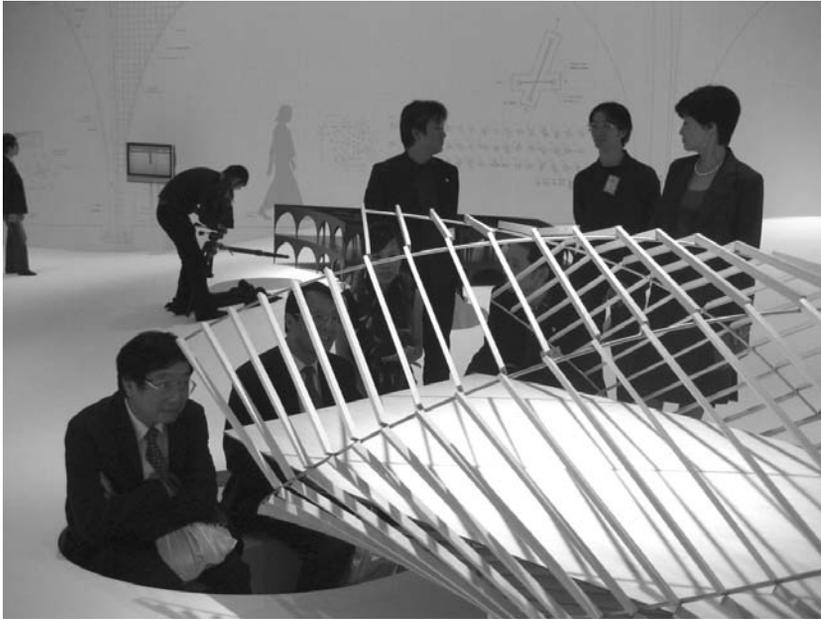
<sup>161</sup> Krieger, Peter, "Canadian Center for Architecture, Idea, ética y proyectos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, N° 85, 2004, p. 167



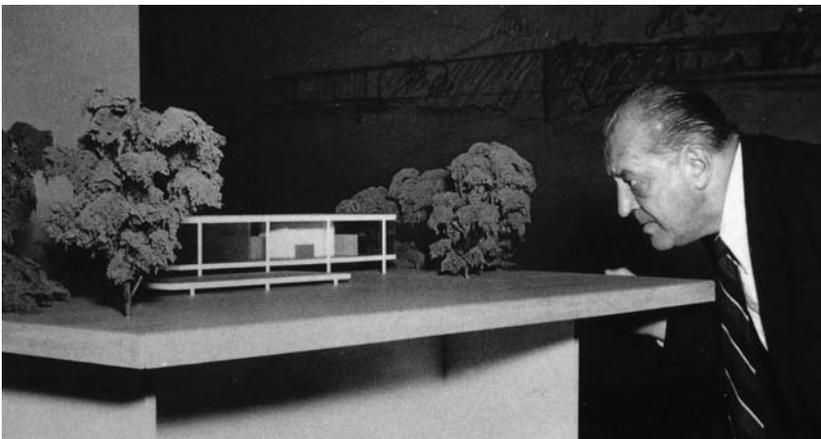
[ME-286]

[ME-287]

[ME-288]



[ME-289]



[ME-290]

[ME-286-289] Toyo Ito: Exposición *The New Real in Architecture*, Tokio Opera Art City Gallery, 2006.

[ME-290] Mies van der Rohe observando el modelo de la Casa Farnsworth en la exposición retrospectiva de su obra desarrollada en el Moma de Nueva York en 1947. Foto: William Leftwich

Casas de muñecas, trenes y ciudades en miniatura, bloques de madera, mecanos y legos alimentaron nuestra imaginación espacial, formal y constructiva, y sobre todo nos introdujeron casi sin darnos cuenta en el universo de la representación y la manipulación escalar.

El juego (infantil) se desarrolla entre la realidad y la fantasía en un entorno de flexibilidad extrema en el cual la escala es desafiada y reinterpretada a cada paso.

Son conocidas las instantáneas en las cuales vemos a los Eames fotografiando sus modelos [EP-33, 35] y preparando el set de algunos de sus filmes que giran precisamente entorno al mundo del juguete [EP-36]. Las imágenes de creadores trabajando en sus modelos aparecen casi siempre como escenas de disfrute y concentración. En cambio, en el retrato del creador junto a su obra “terminada” y materializada en la maqueta suelen aparecer gestos corporales de orgullo y satisfacción por la conquista que reproducen la relación del niño con su castillo de arena o su fuerte apache. Los proyectistas se transforman así en versiones contemporáneas de Gulliver en Lilliput.

Para la edición de enero de 1960, la revista *Look* le encomendó al fotógrafo Arnold Newman una imagen del equipo de arquitectos y diseñadores del Lincoln Center de Nueva York. La potente instantánea claramente coreografiada ubica al grupo de actores en un modelo de grandes dimensiones del complejo cultural, y adopta un punto de vista y un horizonte bajo que privilegian la lectura simétrica y monumental del espacio [ME-294]. Trajeados para la ocasión, serios e inmutables, asomando desde el pavimento de la Plaza, agachados en primer plano como en una foto de equipo de fútbol o acodados sobre los edificios laterales del *Nueva York State Theater* y el *Avery Fisher Hall*, la foto exhibe a los creadores como gigantes en la ciudad. En el eje de la fotografía, de pie en medio del grupo y como símbolo de poder económico, John D. Rockefeller III. El éxito de comunicación de esta imagen debe mucho a la manipulación de la escala real, implícita en el partido compositivo del fotógrafo que reproduce conscientemente la relación de dominación lúdica del proyectista sobre el modelo.

ENLACES: Tomo 2, ESCALAS PERSONALES

1- A ESCALA NATURAL: FRANCESCO BORROMINI-MARIO BOTTA,  
9- URBANISMO DE MESA: ALESSI-MENDINI,  
10- SURREALISMO MANIFIESTO: FRANK O. GEHRY,

p. 21.  
p. 161.  
p. 181.



[ME-291] Joseph Michael Gandy: *Perspectiva de varios proyectos de edificios públicos y privados realizados por Soane*, Acuarela, 1818. Foto Sir John Soane's Museum Foundation.

[ME-292] Philip Johnson a los 88 años, intentando "enderezar" las torres de un modelo a escala de la *Puerta de Europa* proyectada con John Burgee para Madrid, 1995.

[ME-293] Gerrit Thomas Rietveld trabajando en la maqueta equipada de una vivienda, 1929. Foto publicada en Marijke Küpper, *Gerrit Rietveld 1888-1964*, Editorial Museo Central de Utrecht, 1992.

[ME-294] Retrato del equipo de proyectistas del *Lincoln Center for the Performing Arts*, junto a una maqueta del complejo cultural ubicada en el vestíbulo del Rockefeller Center, Nueva York, 28 de noviembre de 1959. Foto Arnold Newman / Getty Images.

## LA ESCALA DE NUESTRO PENSAMIENTO



[ME-295]

Mario Botta: Iglesia y Parroquia de Santo Volto, Turín, 2000-2006.  
Floreros cerámicos, 1999-2001, col. privada.<[www.botta.ch/](http://www.botta.ch/)>  
Eduardo Chillida: Derrière le miroir, 1973. Litografía, 56 x 38 cm

### EL VIENTRE DEL ARQUITECTO

“Un arquitecto debe ser capaz de diseñar todo, desde una cuchara a una ciudad”<sup>162</sup> decía Ernesto Nathan Rogers a inicios de la década de los cincuenta y con esta afirmación reflejaba el espíritu de una época en la cual los arquitectos se veían a sí mismos como centro de la actividad proyectual, sin importar la envergadura o complejidad del encargo. En un contexto social y cultural en que las especializaciones disciplinares como la comunicación visual, el diseño industrial o el proyecto urbano y territorial, no habían consolidado aun una práctica autónoma e independiente, el sistema continuaba orbitando en torno a la figura renacentista del arquitecto. No debemos olvidar que el nacimiento de todas las escuelas de diseño artesanal, industrial, gráfico, urbano, paisajista, etc., siempre estuvo relacionado con la actividad pionera de arquitectos o grupos de arquitectos. Pero esta confianza plena en la capacidad de reinar sobre un amplio espectro de problemas de diseño de dimensiones tan contrastantes como las que anunciaba Rogers en su “*slogan* promocional de servicios profesionales”, mirada con la perspectiva de la historia posterior, no tiene que ver tanto con una vanidad exacerbada como con una convicción plena en que la actividad proyectual posee una identidad tan fuerte que trasciende naturalmente el problema de la escala.

<sup>162</sup> Aunque Massimo Vignelli ha afirmado en más de una oportunidad que esta cita pertenecía originalmente a Adolf Loos. Ver “Massimo Vignelli on Rational Design” en Heller, Steven; Pettit, Elinor, *Design dialogues* Escrito por Allworth Communications, Inc., 1998 p. 8.



[ME-296]



[ME-297]



[ME-298]



[ME-299]

[ME-296, 297] Joseph Hutchins & Co: I.M. Pei y Philip Johnson exhibiendo tocados que evocan sus diseños arquitectónicos, 1996.

Estas dos piezas forman parte del vestuario conceptual diseñado para un artículo sobre arquitectura en la revista *Vanity Fair*, en el cual aparecen también Peter Eisenman, Richar Meier, Cesar Pelli, Robert Stern, Charles Gwathmey, Norman Foster y Michael Graves.

[ME-298] The Palm Trump International Hotel & Tower, Dubai, proyecto original, 2005.

[ME-299] Hotel Burj Al Arab, Dubai, 1994-2000. Arq. Tom Wright. Foto propiedad Hotel Burj Al Arab.

Frente a lógicas y metodologías de pensamiento e investigación, de práctica y desarrollo tecnológico y de representación con tantos puntos en común, la estructuración y clasificación disciplinar en función de los rangos dimensionales del objeto proyectado podría parecer un mero acto burocrático.

El equivalente actual de la cita de Rogers debería entonces rezar: un *projectista* debe ser capaz de diseñar todo, desde una cuchara a una ciudad. Aun hoy en día los arquitectos son (auto) convocados para ejercer su actividad de este modo, y si esta forma de trabajo no forma parte de su práctica habitual, tarde o temprano serán tentados a invadir nuevas áreas proyectuales. Mendini, por ejemplo, afirmaba hace unos años en relación con el proyecto *Tea & Coffee Towers*, en el cual 23 estudios de arquitectura de reconocida trayectoria fueron invitados a diseñar juegos de té y café para la firma Alessi:

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 adelante parece ser meramente autohedonista, y conlleva una actitud acrítica hacia el consumo.<sup>163</sup>

Hay un punto, que por cierto no es un punto insignificante, en el cual el pensamiento sobre la forma, el espacio, la función, la representación, la luz, el color trascienden de forma nítida y transparente las fronteras dimensionales. Todos los rangos dimensionales y escalares se informan e imbrican mutuamente. El deslizamiento de fenómenos de un rango a otro son frecuentes, como forma de verificación de determinadas cualidades, o como detonante de las siguientes etapas en el proceso de proyecto. La hipótesis de desfasaje, corrimiento y extrañamiento escalar es tanto o más eficiente que otras para evaluar decisiones proyectuales presentes y futuras.

La idea de una realidad unitaria que analizamos bajo distintas escalas de observación es el motor para no anclarnos axiomáticamente en un punto fijo y utilizar en todo caso esa misma apertura para elegir con mayor propiedad el lugar en el cual detenernos. El proyecto sabe moverse entre premisas ajustadas e incluso absurdas en el grado de condicionamiento que implican, pero no admite la presión de corsés ajustados en sus aspectos metodológicos o en el carácter de las fuentes de las cuales es oportuno abreviar. El mundo para el *projectista* es ancho pero jamás será ajeno. Su actividad es visitada diariamente por hipótesis de trabajo que fusionan campos aparentemente puros y exclusivos. De hecho, se alimenta fundamentalmente de mestizajes que sabemos, por definición, son de todo tipo y color. Entre ellos la hibridación escalar-disciplinar es moneda corriente (y vigente) en nuestra(s) profesión(es).

La propia mirada creativa no puede hacer otra cosa que agradecer su estímulo constante, tan naturalmente relacionado con los aspectos lúdicos del pensamiento e incluso con la mirada infantil.

---

163 Mendini, Alessandro, "The Tray served as a Field of Exploration", *Form* n°188, febrero de 2003, p. 73.



[ME-300]



[ME-301]



[ME-302]



[ME-303]

[ME-300] Paco Rabanne: Vestido 1960.

[ME-301] Future Systems: *Selfridges Department Store*, Birmingham, 2003. Vista general y detalle del revestimiento exterior.

[ME-302,303] Herzog & De Meuron: *Central Signal Box*, Basilea, 1994-1998  
Maqueta, 1988-1995, colección MoMA, Nueva York y edificio construido.

Porque el niño trae impreso en el proceso de crecimiento que está experimentando la experiencia del cambio de escala. Porque a diferencia del adulto, para él todo está aun sucediendo. El recuerdo del refugio bajo la mesa está fresco, el de descubrir lo que pasa por encima del horizonte de su tablero es más presente que memoria. Porque las fantasías de agigantamiento y empequeñecimiento tienen que ver también con la comprensión y conquista de ese proceso de crecimiento. Y gracias a Dios que sobreviven casi intactas al llegar a grandes, porque configuran una parte importante de nuestros mundos imaginarios. Como comprender sino la fascinación adulta por aventuras como las de *Alicia en el País de las Maravillas* o *Los viajes de Gulliver* (y todas sus infinitas variaciones y sucedáneos), que acompañan a generaciones manteniendo nuestra admiración intactas. Hay fibras muy intrínsecamente humanas, genéricas y personales, en el poder asociado al cambio de escala. Atravesar escalas supone además transgredir una frontera y es por lo tanto un acto de rebeldía. La rebelión supone siempre la conquista de nuevos grados de libertad esenciales al ser humano, más aun referidos a actividades creativas como la de proyecto. Los deslizamientos entre universos escalares pueden ser mínimos, casi imperceptibles, o violentos e impositivos. Gritos y susurros con un sustrato común: la sorpresa.

Junto con el tamaño relativo se manipulan significados. Se nutren las relaciones analógicas, se enfatizan contenidos iconográficos hasta el extremo de la objetualización de la arquitectura como un producto de consumo más en las góndolas del hipermercado urbano. Hoy día la carrera iconográfica es desenfrenada y, por momentos, carente de todo sentido. De un trabajo histórico prudente y maduro de abstracción moderna se ha pasado a una gran vitrina de figuraciones en competencia olímpica.

Indudablemente en el par dialéctico abstracción-figuración se juega una partida importante de la interpretación escalar de la percepción. La sintonía fina de esta variable se ha demostrado prolífica en la generación de resoluciones brillantemente ambiguas desde este punto de vista. Entre la literalidad y la abstracción podemos tender puentes entre escalas de observación próxima y lejana. Nuevamente un espacio híbrido representa un fértil campo de cultivo para nuevas ideas o, mejor dicho, para ideas sustanciales, nacidas de premisas más libres abiertas y amplias.

Como todos sabemos no solo los distintos rangos escalares se informan recíprocamente, también la actividad de proyecto y el acto de representación, imbricado e indisoluble, funcionan de ese modo. La representación de un proyecto supone de por sí una manipulación de escala con el objetivo de generar dibujos proporcionales y modelos físicos y representaciones multiproporcionales como las derivadas de las técnicas digitales.

Todos los sistemas de representación condicionan el modo en el cual apreciamos la escala, algunos de manera más visceral y directa como los modelos físicos, otros más sutilmente como los geométrales, o las perspectivas axonométricas. Siempre hay juegos de proporción de dimensiones relativas, siempre hay manipulaciones que permiten condicionar el punto de vista, el horizonte y la mirada, y con ellos la percepción, entre otras cosas, de la escala. Lo mismo sucede cuando tomamos una fotografía o guionamos una animación.

La representación digital abre todo otro mundo ante nosotros. En el espacio digital reina el *zoom*. Las realidades flotan en su espacio virtual "sin escala" determinada, a la espera de que la observación intencionada la seleccione y fije, a que la escala de observación determine el fenómeno.



ALVAR AALTO:

[ME-304] *Sillón Paimio*, 1931: Estructuras de madera curvada.  
Publicidad del fabricante *Artek Pascoe*.

[ME-305] *Iglesia de Riola*, Italia, 1975-1978, vista interior.

[ME-306] Luminaria *A335B*, 1953-1954, vista parcial.

[ME-307] Luminaria *Villa Mairea*.

[ME-308] *Universidad de Otaniemi*, Auditorio, 1955. Vista interior de la cubierta del auditorio.

[ME-309] *Ópera de Essen*, 1959, vista interior del auditorio.

Y además está el píxel, esa unidad primigenia y arcaica, origen de todas las cosas, que descubrimos con los puntillistas e impresionistas primero, y recuperamos con las artes gráficas y el Pop más tarde, y que tampoco tiene escala. El gen digital por otra parte ha salido de la pantalla como si fuera un personaje de *La rosa púrpura del Cairo*, y con su ficción ha invadido la realidad del proyecto de arquitectura.

La maqueta por sí sola es un concentrado de situaciones en las que de modo consciente o inconsciente, literal o metafórico, lidiamos de forma permanente con la escala. Nuestra propia relación física con el modelo implica vernos como gigantes y empequeñecernos mentalmente para imaginarnos dentro de sus espacios. Los viajes de Gulliver se experimentan de ida y de vuelta cuando uno trabaja con maquetas. Cada vez que proyectamos utilizando modelos, jugamos, y cada vez que jugamos volvemos a ser niños ante los universos en miniatura de nuestra fantasía: la casa de muñecas, el castillo de arena o el fuerte apache.

Cada objeto que pasa por nuestras manos puede ser a la vez modelo de alguna realidad. Toda composición de objetos es implícitamente para nuestras fantasías de agigantamiento-empequeñecimiento un modelo de una realidad mayor. De algún modo los arquitectos despliegan sus naturalezas muertas colosales en la ciudad del mismo modo en que tienden la mesa u organizan objetos y utensilios sobre el escritorio de trabajo o el aparador. Hay urbanismos de mesa y *Still life* urbanas.

La arquitectura tiene códigos propios y específicos que permiten discernir como una ventana, una puerta, una galería, una casa, un puente, deben ser. Así como no es esperable que nuestros miembros superiores se prolonguen hasta el suelo o que en vez de dos ojos tengamos cuatro, tampoco es esperable encontrarnos con un botón gigantesco en medio de la plaza o con una caja del tamaño de nuestra casa, ni con un edificio que parezca no tener aberturas, se asemeje a un ave o quepa en una columna. Todas estas situaciones producen desconcierto. Las cosas tienen cualidades que permiten identificarlas como tales y como parte de un grupo, características que las hacen inteligibles ante nuestros ojos. También con relación a su tamaño. Cuando atributos de una categoría dimensional específica son reconocidos en realidades ajenas a ella se produce una ambigüedad perceptiva y el resultado es la impresión que algo se ha modificado intercambiando identidades. Es el caso de objetos que devienen arquitecturas, arquitecturas que devienen objetos; arquitecturas objetuales, objetos arquitecturizados; macro objetos, micro arquitecturas.

Algunas veces esto refiere no únicamente a códigos generales compartidos sino que invade la esfera de la expresión personal de un creador o un equipo que, desarrollando su actividad en varios rangos escalares, trasvasa experiencias, lógicas compositivas y expresivas de uno otro bajo la forma de estilismos. De este modo los objetos de diseño, las piezas de mobiliario y la arquitectura se evocan de manera cruzada y simultánea. Basta mencionar algunos nombres como los de Mario Botta, Toyo Ito, Alvar Aalto [ME-304 a 309] o Verner Panton, para darse cuenta que no es una circunstancia propia de una época o de una lógica de pensamiento absolutamente específica. Viene con el ombligo del proyectista, con todo ese núcleo de contenidos compositivos que no se relacionan en particular con una escala, o que tal vez se vinculan de forma igualmente eficiente con todas, y que



[ME-311]



[ME-315]



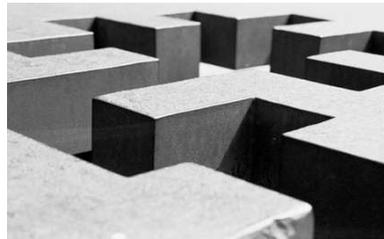
[ME-312]



[ME-313]



[ME-314]



[ME-316]

#### EL VIENTRE DEL ESCULTOR, EDUARDO CHILLIDA

[ME-311] *Plaza de los fueros*, Vitoria-Gasteiz, 1979, con Arq. Peña Ganchegui, Vista aérea general de la plaza.

[ME-312] *Mendi Huts*, 1984.  
pequeña escultura en Alabastro.

[ME-313] *Proyecto Tindaya*, el colosal espacio interior abierto en el interior de la montaña.

[ME-314] El espacio Chillida en la proa de la *Plaza de los fueros*.

[ME-315] Detalle de una escultura de Chillida en hierro dentro de la propuesta arquitectónica-espacial-escultórica del propio artista en la *Plaza de los fueros*.

[ME-316] Detalle de escultura en los jardines del Museo Chillida Leku.

además forma parte del universo de intereses-obsesiones proyectuales del creador. Así como los pequeños objetos pueden ensayar ideas que luego serán transferidas a la arquitectura, así como las pequeñas obras suelen ser un banco de prueba para otras mayores, del mismo modo el arte puede anticipar —y suele hacerlo— experiencias expresivas y conceptuales que luego resonarán en el campo del diseño y el proyecto arquitectónico. Liberada de la exigencia funcional, el arte es un terreno fértil para desarrollar los aspectos expresivos y aun conceptuales de la creación visual. Es más que interesante comprobar las interferencias e intercambios permanentes que se establecen entre la arquitectura y escultura —dominios espaciales por excelencia— a lo largo de la historia.

Muñecas rusas, cajas chinas con espíritu fractal, las escalas no solo se imbrican unas con otras sino también y fundamentalmente unas dentro de otras. La inclusión es uno de los mecanismos más habituales para reconocer rangos escalares. Los objetos se guardan dentro de los muebles que se ubican dentro de los edificios que se construyen en el interior de la ciudad que forma parte del territorio, del paisaje, y así... Como la increíble zambullida desde el espacio exterior más remoto en el interior más profundo del organismo humano en la secuencia final del filme *Powers of Ten* de Charles y Ray Eames.

La manipulación de la escala opera muchas veces —a la par que otros tipos de “extrañamiento”— como un eficiente recurso para cuestionar el conjunto de variables y atributos propios del proyecto. Modificar sensiblemente la escala con que es percibida una entidad volumétrica-espacial, equivale a cambiar por completo la relación con su entorno y el rol que en él desempeñaba. La consistencia original se pone así en tela de juicio y a través de su reafirmación o cuestionamiento permite que las ideas involucradas evolucionen y se desarrollen. En este contexto, la modificación de la escala funciona además como mecanismo de creación e hipótesis operativa de evolución del proceso de diseño.

ENLACES: Tomo 2, ESCALAS PERSONALES

En general. Cada unidad desarrolla una mirada diferente y complementaria.

EL VIENTRE DEL ARQUITECTO

Testimonios complementarios en Anexos digitales, pp. 53-55:

*El vientre del escultor. La mirada de Chillida.*



## **EDIFICIOS Y OBJETOS**



## EDIFICIOS Y OBJETOS



[ME-317]

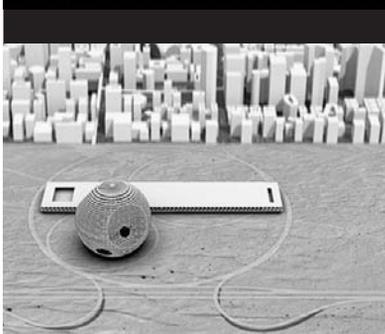
Frank O. Gehry, Claes Oldenburg, Coosje Van Bruggen: Agencia de publicidad Chiat-Day-Mojo, Los Angeles, 1985-1991. Acceso principal.

### ENTIDADES EN DIÁLOGO

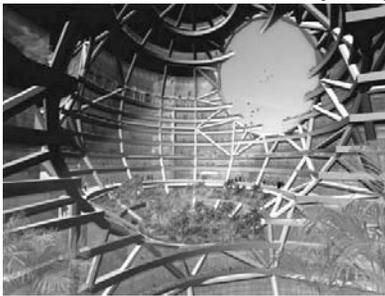
El hombre es responsable de la creación de un amplísimo espectro de construcciones y productos que abarcan rangos dimensionales igualmente vastos. La arquitectura y el diseño, como protagonistas principales de la materialización de nuestro hábitat, estructuran dos universos familiares en permanente interacción con el hombre: los edificios que este habita y los objetos que auxilian sus actividades. Edificios y objetos poseen identidades propias, aunque laxas en múltiples aspectos, lo cual permite que eventualmente interfieran, se fusionen o intercambien.

Los edificios se perciben desde dentro y desde fuera. Tienen techo, paredes y piso que configuran una envolvente física que define y protege un espacio interior. Tienen ingreso, aberturas y cerramientos permeables que regulan la relación de este con el espacio exterior. Son habitables. No son manipulables ni transportables. Se construyen "artesanalmente", son durables y no desechables, a pesar de todas las excepciones que puedan confirmar la regla. Sus dimensiones guardan en mayor o menor medida relación con la del cuerpo humano. Utilizan un vocabulario formal pautado históricamente que es interpretado, reinterpretado y desafiado, pero que está siempre presente. Su composición es compleja, involucra un gran número de variables, componentes y materiales. Cumplen muchas funciones simultáneamente. Estas suelen ser explícitas. Pueden incorporar algunas instalaciones electromecánicas y sistemas automatizados. Su cualidad integral es la tectonicidad.

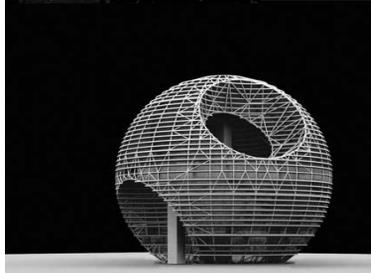
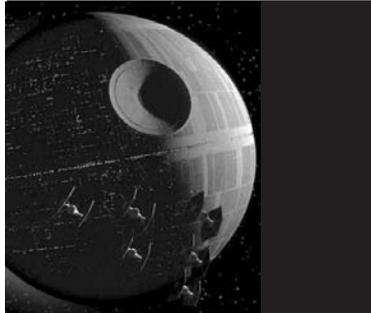
Los objetos se perciben desde el exterior. Su superficie envolvente puede llegar a ser continua y unitaria. Pueden o no involucrar un espacio en su interior. No son habitables. Son manipulables y transportables. Su producción puede ser desde artesanal a totalmente industrializada. Pueden ser



[ME-318]



[ME-321]



[ME-320]



[ME-322]

[ME-318,320,321] Rem Koolhaas-OMA: Centro de exposiciones y convenciones Ras al Khaimah (RAK), Dubai, proyecto original, 2007.

[ME-319] *Death Star*: Nave y arma superpoderosa que aparece en la saga fílmica *Star Wars*, dirigida por George Lucas y cuyo primer largometraje fue estrenado en 1977.

[ME-322] Radio portátil *Panapet*, *Panasonic*, 1972.

durables pero también efímeros y desechables. Sus dimensiones guardan en mayor o menor medida relación con partes del cuerpo humano. Su vocabulario formal también utiliza pautas históricas específicas de cada clase de objeto, interpretadas, reinterpretadas y desafiadas cuando es necesario. Su composición suele ser mucho menos compleja, involucra por lo regular un número de variables, componentes y materiales menor, pudiendo llegar a ser unitaria con relación a la mayor parte de ellas. Cumplen un número reducido de funciones e incluso con frecuencia una sola. Estas, además, suelen ser explícitas. Pueden funcionar exclusivamente a través de mecanismos electromecánicos y sistemas automatizados. Su cualidad integral es la objetualidad.

## TECTONICIDAD

Todas las palabras, más allá de su eventual precisión semántica “de diccionario”, suelen atravesar derroteros particulares en los cuales su uso navega en aguas no siempre transparentes. Tectonicidad... el diccionario no nos dice gran cosa. De hecho tectonicidad no es un término reconocido por la R.A.E. El vocablo *tectónico/ca*, nos devuelve como primera acepción: “*adj.* Perteneciente o relativo a los edificios u otras obras de arquitectura”. Si adoptamos esta definición, el adjetivo podrá ser aplicado a un gran número de sustantivos, dando como resultado distintos tipos de “tectonicidad”. Pero, ¿existe la tectonicidad “a secas”?

Según Helio Piñón, la tectonicidad es “una condición de la forma arquitectónica que aporta un orden material [...]. Garantiza la verosimilitud física del artefacto y se rige por criterios de autenticidad”.<sup>164</sup> En su opinión,

lo constructivo [...] define los atributos de la materia sobre los que actuará la acción formativa del sujeto. Lo tectónico sería su manifestación visual: lo tectónico es a lo constructivo lo que lo formal es a lo estructurante.<sup>165</sup>

Se alude a un sentido de tectonicidad que valora la condición tangible, sensual, no abstracta, táctil, ligada a la construcción, a los detalles de la ejecución física de la arquitectura. La importancia de este rol es tal que,

si se hace abstracción de la realidad física, con sus atributos corpóreos y cromáticos, la concepción corre el riesgo de convertirse en una incursión ingeniosa en los dominios de Euclides, ajenos, en sí mismos, al territorio de la arquitectura.<sup>166</sup>

Hay una tectónica anclada en la tradición que reconoce en los componentes constructivos y estables su ley fundante. Es la tectónica del inconsciente colectivo, de la experiencia acumulada a lo largo de la historia. La del pórtico, el arco, la bóveda, la cúpula, de la transmisión rápida y eficiente de las cargas hacia el suelo y la autenticidad material.

---

<sup>164</sup> Piñón, Helio, *La forma y la mirada*, Editorial Nobuko, Buenos Aires, 2005, p. 100.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 103.

Existe también la tectonicidad asociada a la expresión de la condición matérico-arquitectónica, la que aflora en los detalles, en el modo en el cual la materia se articula y sintetiza con los demás aspectos del proyecto. Es la tectonicidad articuladora del cristal, el acero y la piedra; del orden sistemático y la fluidez espacial de la obra de Mies van der Rohe; de la ligereza visual del hormigón visto de Tadao Ando; de los pliegues laminares metálicos de escala incierta de Frank O. Gehry.

Construcción, materialidad y articulación y síntesis proyectual, la arquitectura no será nunca una expresión directa del acto constructivo, sino su representación. Con un sentido amplio y comprensivo, "Semper trata sobre la noción de tectonicidad como relación orgánica, interrelacionada y articulada sobre las diversas decisiones técnicas que conforman un edificio. Según Semper existen distintas artes y técnicas tectónicas, siendo la arquitectura la técnica del arte del espacio."<sup>167</sup>

En cualquier caso la tectonicidad parece ser, por definición, la cualidad identitaria esencial de la arquitectura. Aquella que la diferencia del resto de los fenómenos y realidades. Su lugar es el lugar natural de la fricción entre la estructura física y la visual, aquella que Piñon reconoce como el problema central de la creación auténtica.

## **OBJETUALIDAD**

Si la tectonicidad tenía márgenes amplios de interpretación e involucraba una compleja síntesis de variables, la objetualidad, como cualidad intrínseca de las cosas, no parece quedarse atrás. Objetos hay muchos y muy diversos. Por lo tanto la precisión de una iconografía socialmente compartida de la representación de los objetos es un terreno pantanoso del cual emergen muy pocas certezas.

Lo primero que podemos afirmar es que los objetos —sobre todo los contemporáneos— no se rigen, como regla general, por pautas análogas a las establecidas por la tectonicidad para la arquitectura. En la actualidad, su carácter está fuertemente pautado por los hábitos de consumo que requieren del objeto una particular seducción que amalgama: una lógica expresiva industrial, una imagen unitaria y utilitaria, pregnancia de forma y color, fácil aprehensión comunicacional, originalidad, exclusividad y valor agregado como portador de estatus. A pesar de ser una cualidad esencialmente del producto industrial, cada vez más las obras de arquitecturas están comenzando a aceptar premisas consumistas —en términos de imagen de producto— en todos sus niveles de aplicación.

Los objetos, a diferencia de los edificios, son con cierta frecuencia transformables y cuando así es, suelen incorporar mecanismos y automatismos que regulan los movimientos y funciones incorporadas. Las piezas móviles o los componentes transformables que en la arquitectura son por lo general pequeños con relación al tamaño del edificio, en los objetos pueden llegar a ser proporcionalmente mucho mayores. Los adjetivos de la transformación son de aplicación predominantemente objetual. Retráctil, plegable, extensible, deslizante, inflable, telescópico, compactable, etc., pueden ser aplicados a enteros objetos pero en la arquitectura acostumbran estar referidos tan solo a elementos secundarios de la composición.

---

<sup>167</sup> Montaner, Josep Ma., *Arquitectura y Crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999. Concepto recogidos por el autor en: Semper, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860-1863.

## INTERCAMBIO DE CUALIDADES

La tectonicidad y la objetualidad que nos interesan de momento, aunque no exclusivamente, refieren a cualidades aparentes que nos permiten identificar los productos de cada disciplina y asociarlos con las dimensiones esperables de sus fenómenos y circunstancias.

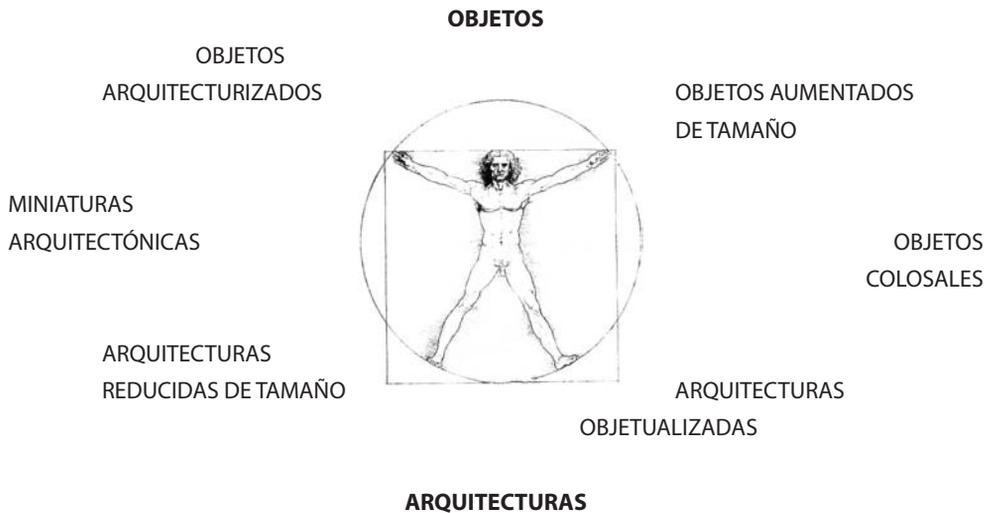
¿Qué es lo que hace que percibamos una arquitectura como un objeto gigantesco?

¿Qué es lo que hace que percibamos un objeto como una arquitectura en miniatura?

La respuesta puede parecer obvia pero no por ello es menos verdadera: las arquitecturas se perciben como macro-objetos y los objetos como micro-arquitecturas cuando han intercambiado cualidades fundantes para sus respectivas identidades de acuerdo al imaginario colectivo de lo que un edificio o una cosa "deben ser".

La identidad de objetos y arquitecturas suele con frecuencia hibridarse y en este proceso, entre otras cualidades, está siempre involucrada la escala.

Las arquitecturas pueden experimentar transformaciones que paulatinamente las objetualicen hasta devenir en auténticos objetos colosales, mientras que los objetos pueden ir desarrollando procesos graduales de arquitecturización hasta convertirse en verdaderas miniaturas arquitectónicas:



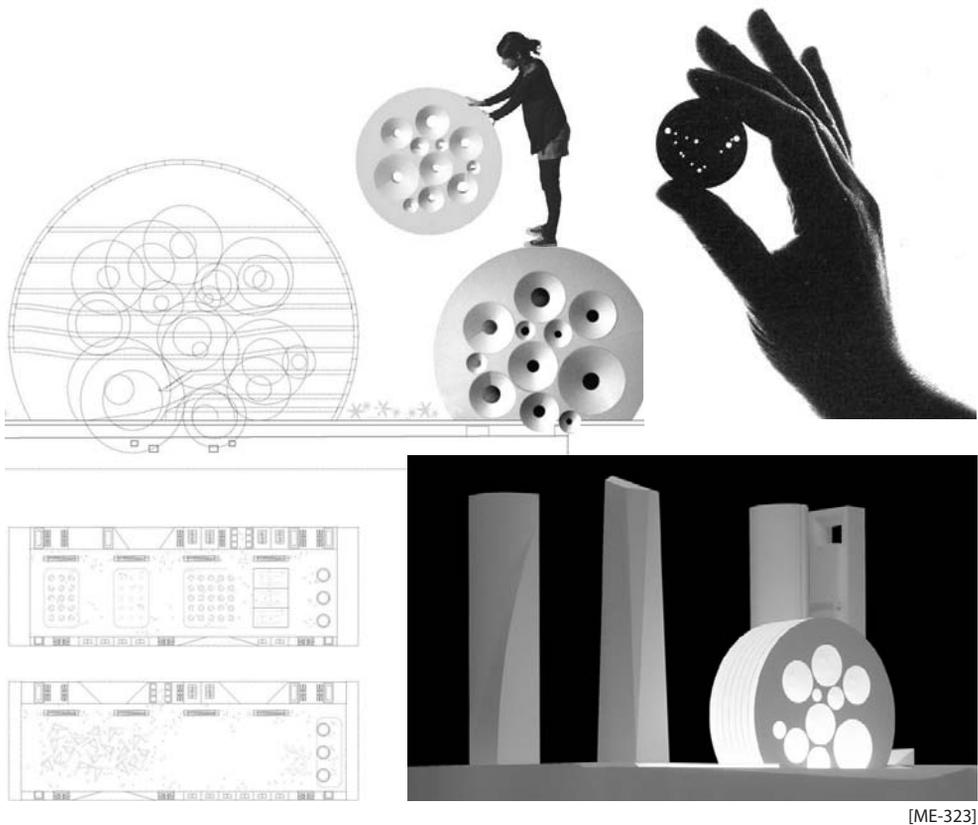
Considerando nuestra hipótesis básica que afirma que la manipulación de la escala suele ser detonante —o al menos catalizador— de los procesos de proyecto, analizaremos cómo en muchas oportunidades los objetos aumentan su tamaño para dar vida a nuevos objetos, y cómo en muchas otras las arquitecturas reducen sus dimensiones para alimentar nuevas arquitecturas.

De este modo las dos metamorfosis planteadas de los objetos en miniaturas arquitectónicas y de las arquitecturas en objetos colosales pueden concebirse integradas en un ciclo continuo de intercambio de identidades y escalas. Dentro de este ciclo continuo pueden reconocerse operativamente, dos tramos encadenados que habilitan la transformación de objetos en arquitecturas, y de arquitecturas nuevamente en objetos. Ambos están alimentados por transformaciones en la identidad de objetos y arquitecturas, comprometiendo íntimamente sus rangos escalares intrínsecos.

ENLACES: Tomo 2, ESCALAS PERSONALES

4- LA ESCALA DEL RECUERDO: ETTORE SOTTASS, p. 95.

## DEL OBJETO A LA ARQUITECTURA (TESTIMONIOS)



[ME-323]

Luis M. Mansilla+Emilio Tuñón: Centro Internacional de Convenciones de la Ciudad de Madrid, 2007. <[www.mansilla-tunon.com/](http://www.mansilla-tunon.com/)> Gráficos y maqueta presentada al concurso, integrados con fotografía de una de las 12 medallas *Costellazioni Zodiacali* por Bruno Munari para Ricci, Brescia, 1975. Composición: Aníbal Parodi Rebella.



[ME-324]



[ME-325]



[ME-326]

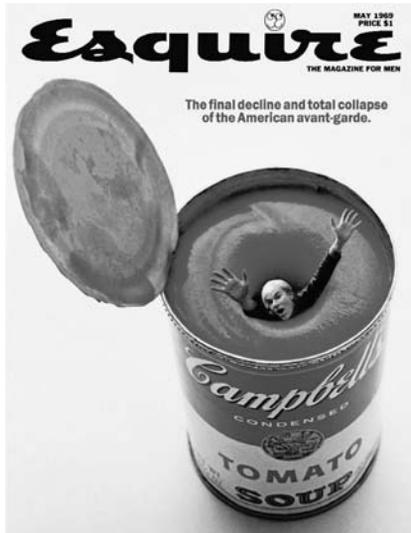


[ME-327]



[ME-328]

[ME-329]



[ME-330]

## OBJETOS AUMENTADOS DE TAMAÑO

(Textos en Anexos digitales pp. Ax-56-57)

[ME-324] Ingo Maurer: Lámpara de mesa *Bulb*, 1966.

[ME-325] Roberto Matta Echauren: Butaca *MAGriTTA*, 1970.

[ME-326,327] Gruppo Strum: Asiento *Pratone*, 1966.

VERNER PANTON:

[ME-328] Silla *Panton*, 1968.

Detalle de pieza publicitaria de la época.

[ME-329] *Two level seat*, 1973.

El diseñador y su esposa oficiando de modelos.

[ME-330] George Lois: Cubierta revista *Squire*, mayo 1969.



[ME-331]



[ME-332]



[ME-333]



[ME-334]



[ME-335]



[ME-336]



[ME-337]

## OBJETOS AUMENTADOS DE TAMAÑO

(Textos en Anexos digitales pp. Ax-56-57)

Masanori Umeda:

[ME-331] Butaca *Rose*, 1990.

[ME-332] Butaca *Getsuen*, 1990.

[ME-333] Stéphanie Marin. *Livingstones*, 2004.  
<[www.smarin.net/](http://www.smarin.net/)>

[ME-334] Franke+Steinert: Furniture Playstation, 2000.  
<<http://www.frankenstein-berlin.de/portfolio.pdf>>

[ME-335] Alex Garnett+Naoko Koyama: Taburete apilable FunKey, 2003.  
<<http://mixko.co.uk/>>

[ME-336] Eero Aarnio: Mesa auxiliar *Screw*, 1992. <[www.eero-aarnio.com/](http://www.eero-aarnio.com/)>

[ME-337] Joep Verhoeven+Estudio Demakersvan: *Lace fence*, 2005. <[www.demakersvan.com/](http://www.demakersvan.com/)>



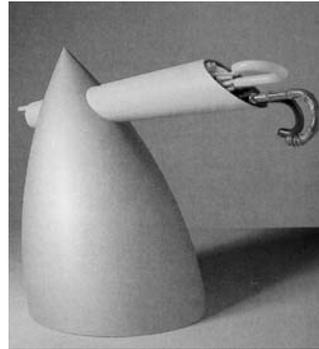
[ME-338]



[ME-339]



[ME-340]



[ME-341]



[ME-342]



[ME-343]



[ME-344]



[ME-345]

## OBJETOS AUMENTADOS DE TAMAÑO

(Textos en Anexos digitales pp. Ax-56-57)

PHILIPPE STARCK:

[ME-338] Hotel St. Martins Lane, Londres, 1995.

Vista del hall principal en el cual puede apreciarse un conjunto de taburetes *Diente*.

[ME-342] Taburete *Diente*, 2005.

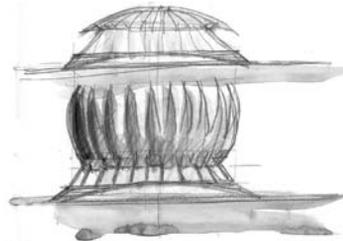
[ME-343] Fábrica de cuchillos *Laquirole*, 1987.

[ME-344] Fábrica de aparatos sanitarios *Duravit*, 2004.

[ME-339] Constantin Brancusi: *Bird in space*.

[ME-340,341,345] Paolo Berton: Interpretaciones didácticas fuera de escala de objetos diseñados por Philippe Starck.

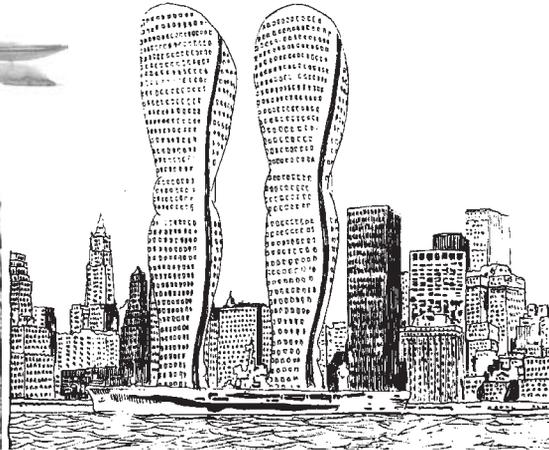
Cepillo de dientes (1989) como higienizador de inodoros, Cafetera *Hot Bertaa* (1990) como paraguero, y exprimidor *Juicy Salif* (1990) como taburete alto.



[ME-346]



[ME-347]



[ME-348]



[ME-349]



[ME-350]

## [OBJETOS AUMENTADOS DE TAMAÑO] AUMENTADOS DE TAMAÑO

(Textos en Anexos digitales p. Ax-58)

[ME-346] Santiago Calatrava: Pabellón flotante CH91, 1989.  
Este proyecto, nunca construido se abría y cerraba como un nenúfar en medio de las aguas del Lago de Lucerna.

[ME-347] Mario Irarrázabal: *La Mano*, Antofagasta, 1992.  
La gigantesca escultura durante el proceso de construcción

[ME-348] Ico Parisi: Rascacielos bajo forma de colosales piernas, 1985.

[ME-349] Eduardo Catalano: *Floralis Genérica*, 2002.  
Escultura ubicada en la Plaza de las Naciones Unidas, Buenos Aires. 32 La enorme flor se cierra y abre con los cambios de luz o los vientos. Tiene 23 m de altura y su diámetro va 32 a 16 m de diámetro, de abierta a cerrada. Foto Aníbal Parodi Rebella.

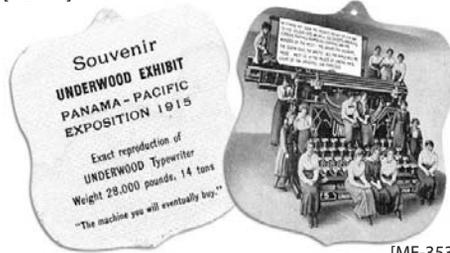
[ME-350] Alessandro Mendini: *Mobili da Uomo*, 1997-2005.  
El arquitecto frente a la serie de esculturas realizadas para la empresa Bissazza, recubiertas completamnete en teselas cerámicas color oro.



[ME-351]



[ME-352]



[ME-353]



[ME-354]



[ME-355]



[ME-356]



[ME-357]

## OBJETOS COLOSALES

(Textos en Anexos digitales pp. Ax-58,59)

Exposición Universal de Nueva York, 1965:

[ME-351] Kevin Roche + John Dikelo, Pabellón IBM.

[ME-352] Pabellón Chrysler.

[ME-357] Pabellón-rueda gigante, US Rubber Royal Tires Co.

Exposición Internacional Panamá-Pacífico, 1915:

[ME-353] Réplica aumentada de máquina de escribir Underwood, *souvenir*

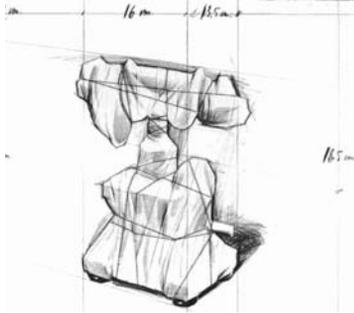
Exposición Universal Colombina, Chicago, 1893:

[ME-354] Réplica aumentada de la cocina *Garland*. Michigan Stove Co., 8m de altura

Exposición Internacional de Nueva York 1939:

[ME-356] Pabellón National Cash Register.

[ME-355] *Century Giant Lamp Tower*, Guizhen, China. Perspectiva de proyecto.



[ME-358]



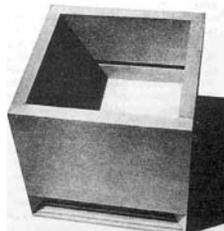
[ME-359]



[ME-360]



[ME-363]



[ME-361]



[ME-362]

## ESCALA ARQUITECTÓNICA Y EXPRESIÓN OBJETUAL

(Textos en Anexos digitales pp. Ax-59,60)

CHRISTO & JEANNE CLAUDE:

[ME-358] *Wrapped Telephone*, dibujo, 1984.

[ME-359] *Wrapped Reichstadt-Project*, instalación, Berlín, 1995.

<[www.christojeanneclaude.net/](http://www.christojeanneclaude.net/)>

[ME-360] Bruno Munari: *Cenicero Cubo*, 1957.

ALDO ROSSI:

[ME-361] *Monumento a Sandro Pertini*, Milán, 1988-1990.

Foto Toni Nicolini

[ME-362] *Monumento a la Resistencia*, Cuneo, proyecto, 1962.

Corte longitudinal y maqueta.

[ME-363] Jean Nouvel: *The Monolith*, Morat, Suiza, 2002.

<[www.jeannouvel.com/](http://www.jeannouvel.com/)>



## ESCALA ARQUITECTÓNICA Y EXPRESIÓN OBJETUAL

(Textos en Anexos digitales pp. Ax-59,60)

SANTIAGO CALATRAVA:

[ME-370] Escultura y Rasccielos *Turning Torso*, Malmö, Suecia, 2005.

[ME-371] Rascacielos *80 South Street*, Nueva York, 2003.

Perspectiva del proyecto y detalle de modelo 3D.

REM KOOLHAAS-OMA:

[ME-365] Torre de 52 pisos, New Jersey City, 2006.

[ME-366] Urbanización *The Interlace*, Singapur, 2008.

[ME-367] Dominique Perrault: Banco Central Europeo, Frankfurt, 2003.

<[www.perraultarchitecte.com/](http://www.perraultarchitecte.com/)>

[ME-368] MVRDV, Conjunto habitacional *El Mirador*, Madrid, 2005.

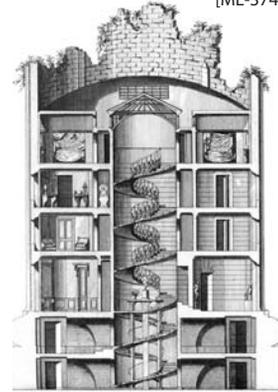


[ME-373]

[ME-374]



[ME-376]



[ME-375]



[ME-377]

## ARQUITECTURAS OBJETUALIZADAS

(Textos en Anexos digitales pp. Ax-61,62)

FRANCOIS BARBIER:

Pabellón en forma de columna en ruinas para François Nicolas Henri Racine de Monville, Jardines del Désert de Retz, 1771.

[ME-373] La columna en ruinas en el paisaje.

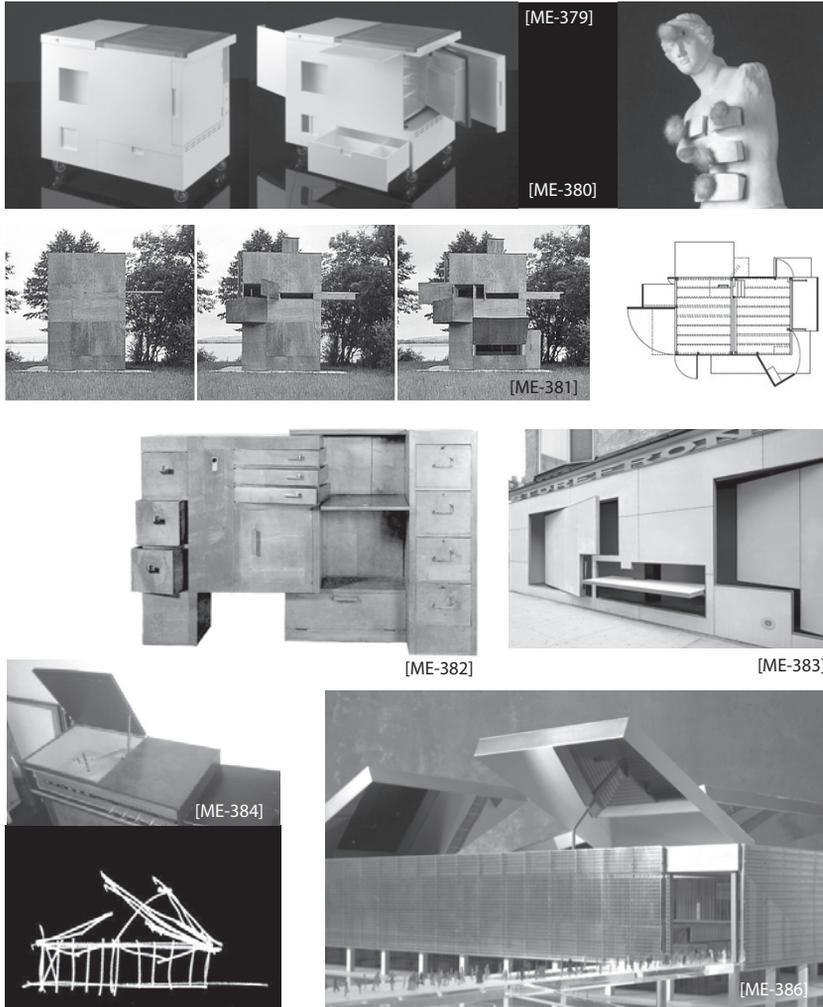
[ME-374] Frederic Passy y familia, dueños entre 1856 y 1936. foto 1910 con agregado ventanas en el 4º piso y la incorporación de una cubierta plana.

[ME-375] Sección transversal según registro en *Jardins anglo-chinois* de George Le Rouge, 1785.

[ME-376] Thomas Kemmer: Modelo 3D de la propuesta para el concurso del Edificio del *Chicago Tribune*, 1922. <[www.workshop-archiv.de/kemmer/kemmer\\_ct.html](http://www.workshop-archiv.de/kemmer/kemmer_ct.html)>

[ME-378] Agya Dinami: S XVI, Atenas.

La pequeña Iglesia quedó ubicada bajo el actual Ministerio de Educación y Cultura de Grecia.



## ARQUITECTURAS OBJETUALIZADAS

(Textos en Anexos digitales pp. Ax-61,62)

[ME-379] Joe Colombo: Mini-Kitchen, 1963.  
Re-edición re-ingenierizada, 2007, *Boffi*.

[ME-380] Salvador Dalí: Venus de Milo con cajones, 1936, detalle.

[ME-381] Hans Peter Wörndl: Pabellón Güklhupf, Viena, Austria, 1993. Serie fotográfica: Paul Ott.

[ME-382] Eileen Gray: Mueble auxiliar con cajones pivotantes para estudio de arquitectura, 1925.  
121 x 205 x 49 cm. Colección particular, Bruselas.

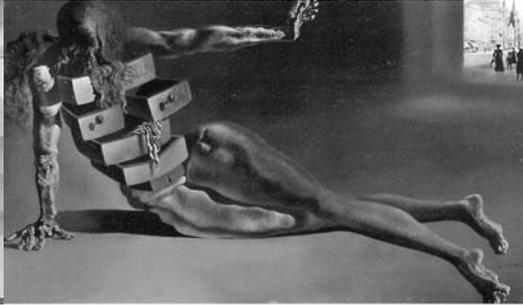
[ME-383] Steven Holl + Vito Acconci: Storefront Gallery for Art and Architecture, Nueva York, 1993.

[ME-384] Combinado: Radio-Tocadiscos década de 1950.-1960

[ME-385,386] Dominique Perrault: Centro Olímpico de Tenis, Madrid, 2009



[ME-387]



[ME-388]



[ME-389]



[ME-390]



[ME-391]

## ARQUITECTURAS OBJETUALIZADAS

(Textos en Anexos digitales pp. Ax-61,62)

[ME-389] Dosmasuno: Conjunto habitacional en Carabanchel, Madrid, 2003  
<[www.dosmasunoarquitectos.com/](http://www.dosmasunoarquitectos.com/)>

[ME-390] Salvador Dalí: Ciudad de cajones, el escritorio antropomórfico, 1936. Óleo sobre madera, 25,4 x 44,2 cm

[ME-391] Seifert+Stöckman: *Living Room*, 1999-2004 <<http://www.formalhaut.de/>>

De pronto y sin previo aviso un sector en la parte superior de la fachada principal, enfrentada a una pequeña plazoleta, comienza a moverse. Un gran "cajón" emerge deslizando desde el interior del volumen y proyecta una entera habitación hacia exterior, a cielo abierto. Capa sobre capa, signo sobre signo se acumula información que desafía la tectonicidad de la obra y es poco menos que inevitable percibirla como un artefacto súbitamente aumentado de tamaño en medio de la textura urbana tradicional del barrio.

[ME-390,391] MVRDV: Unidad habitación WoZoCo, Amsterda, Holanda, 1994-97. <[www.mvrdv.nl/](http://www.mvrdv.nl/)>

#### DEL OBJETO A LA ARQUITECTURA

Textos testimoniales en Anexos digitales, pp. Ax-56-62:

*Objetos aumentados de tamaño. Ant view. Lupa pop. Hoy como ayer. Objetos colosales. Coloso. [Objetos aumentados de tamaño] aumentados de tamaño. El más grande del mundo. Escala arquitectónica y expresión objetual. Arquitecturas objetualizadas. WoZoCo & dosmasuno. Living Room. Agia Dynamí. Fuste.*

## DE LA ARQUITECTURA AL OBJETO (TESTIMONIOS)



[ME-392]

Modelo del Arco de Triunfo.  
Foto Tara Bradford. <<http://parisparfait.typepad.com>>



## ARQUITECTURAS REDUCIDAS DE TAMAÑO

(Textos en Anexos digitales pp. Ax-63,64)

[ME-393] Juego de comedor escala 1,85:1  
 Pabellón del Conocimiento, Predio Expo Internacional de Lisboa 1998. Visita Bill Gates y Ministro de Ciencias portugués, Febrero de 2006. Foto Agencia AFP/Expreso.

[ME-394] Ingrid Bergman frente a modelo de utilería del Arco de Triunfo. Foto Allan Grant. Revista Life, 7 de noviembre de 1947.

[ME-395] La República de los Niños, La Plata, Argentina, 1949.

[ME-396] Hotel Nueva York-Nueva York, Las Vegas, EE.UU, inaugurado en 1997. Foto Lee Friedlander.

[ME-397] Hotel París, Las Vegas, EE.UU, inaugurado en 1999.



[ME-398]



[ME-399]



[ME-400]

## ARQUITECTURAS REDUCIDAS DE TAMAÑO

(Textos en Anexos digitales pp. Ax-64,65)

No solo los contenedores de la vida en la tierra, armarios, aparadores y baúles, suelen adoptar una expresión arquitectónica. También nuestra casa en el más allá. Las tumbas de la mayor parte de las culturas, desde la antigüedad al presente, se levantan y organizan a imagen y semejanza de la arquitectura.

Con un carácter mucho más explícito aun al que adoptan los muebles en el interior de una vivienda, al configurar una estructura espacial “urbana” con calles, plazas y edificios, las tumbas y panteones familiares construyen verdaderas ciudades en miniatura dentro del recinto amurallado de los cementerios. El correlato estilístico, como en el caso del mobiliario, es arquitectónico. Al reducirse las exigencias funcionales, aumentan las de representación, la expresión se libera y permite reflejar sensiblemente el espíritu de cada época.<sup>1</sup>

[ME-398,400] Cementerio de La Recoleta, Buenos Aires, Argentina, 1822

[ME-399] Cementerio Père-Lachaise, París, Francia, 1804.

<sup>1</sup> Adolf Loos apuntaba en su texto “Arquitectura” de 1910 que; “Solo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte. El monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte”. Cita extraída del referido texto en Loos, *Adolf, Escritos II, 1910-1932*, El Croquis editorial, Madrid, 1993, p. 33.



[ME-402]



[ME-403]

## MINIATURAS ARQUITECTÓNICAS

(Textos en Anexos digitales p. Ax-68)

La miniatura nos ofrece una versión domesticada y manipulable de la realidad, alimentada por la nostalgia de la infancia y la temporalidad indefinida y eterna del ensueño. Junto con sus dimensiones se reduce también el espectro de su experiencia sensorial que se apoya ahora esencialmente en el protagonismo de sus aspectos visuales.

[ME-401] Souvenirs Arquitectónicos:  
Ciudad imaginaria formada por replicas en miniatura de hitos arquitectónicas realizadas en metal fundido. <[www.infocustech.com/skyscrapers](http://www.infocustech.com/skyscrapers)>

[ME-402] Efim Deshalyt: Moscú en miniatura, modelo, 1976.  
Extensión: 1200 m2. Foto Natalia Grishkina.

[ME-403] Pesebre *Michele Cucciniello*, Museo San Martino, Nápoles, S. XVIII.



[ME-404]



[ME-405]



[ME-406]



[ME-407]



[ME-408]

## MINIATURAS ARQUITECTÓNICAS

(Textos en Anexos digitales pp. Ax-65-67)

[ME-404] Cenicero portátil Souvenir Olimpiadas de Beijing, 2008.

[ME-405] Papel moneda con la imagen del Estadio diseñado para los Juegos Olímpicos de Beijing por Herzog & De Meuron

[ME-406] Modelo de la estructura reticulada del Estadio Olímpico de Beijing. Edición limitada, 5000 ejemplares (acero de desecho de construcción estadio)

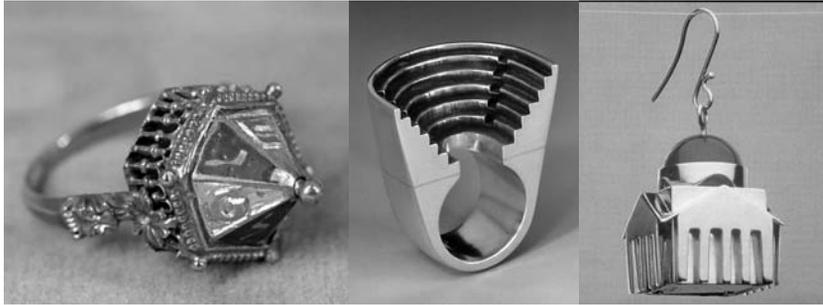
[ME-407] Michael Hughes: *Cheap Souvenir* - Columna de la Victoria, Tiergarten Park, Berlín.

<<http://www.hughes-photography.eu/>>

[ME-408] Snow-globe con miniatura del Museo Weisman de F.O. Gehry.

“Una vez, cuando estaba en Europa, le decía a alguien que creía que lo había logrado todo. ‘No, hay una cosa que no he logrado. No tengo uno de mis edificios colocado dentro de estas esferas de vidrio con nieve, un ‘snow-globe’, Lo sacudes y contemplas entonces como la nieve se posa sobre todo lo que hay dentro’. Cuando volví a Santa Mónica, tenía una en mi escritorio.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Gehry, F.O.; Forster, K.; Bechtler, C., *Frank O. Gehry; Kurt W. Forster*, Editorial Cantz Cop., Alemania, 1999



[ME-409]

[ME-410]

[ME-411]



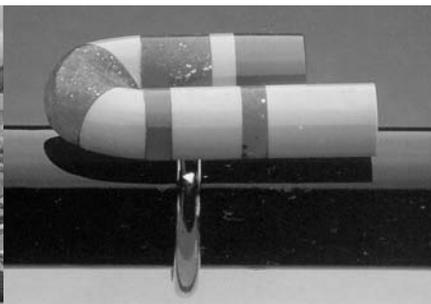
[ME-412]



[ME-413]



[ME-414]



[ME-415]

## MINIATURAS ARQUITECTÓNICAS

(Textos en Anexos digitales p. Ax-67)

[ME-409] Anillo hebreo de matrimonio de oro y esmalte, inicios del siglo XIV. Pieza encontrada en Colamr, Alsacia, Francia en 1863.

[ME-410] Donna Veverka: Anillo *Amphitheater*, 2006  
[www.donnavjewelry.com/](http://www.donnavjewelry.com/)

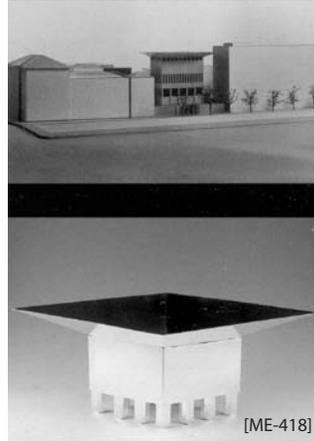
[ME-411] Robert Venturi: Pendiente, 1986, *Cleto Munari*.

[ME-412,413] Kengo Kuma: *Plaza de Chokkura*, Takanezawa, Shioya-gun, Tochigi, Japón, 2006; anillos *Chokkura*, *Mayumi Ohmori*, 2009. <<http://www.kkaa.co.jp/>>

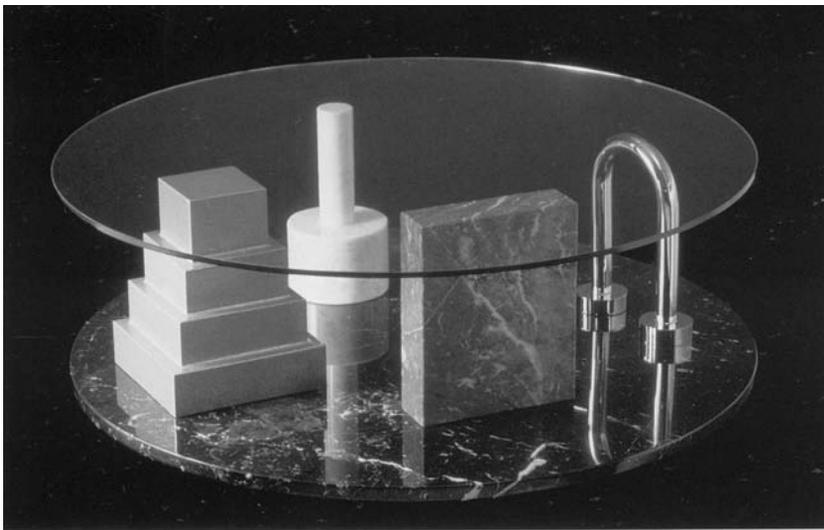
[ME-414,415] Arata Isosaki: Anillo, 1986, *Cleto Munari*; Club de Campo Fujimi, 1974.



[ME-417]



[ME-418]



[ME-419]

## OBJETOS ARQUITECTURIZADOS

(Textos en Anexos digitales p. Ax-69)

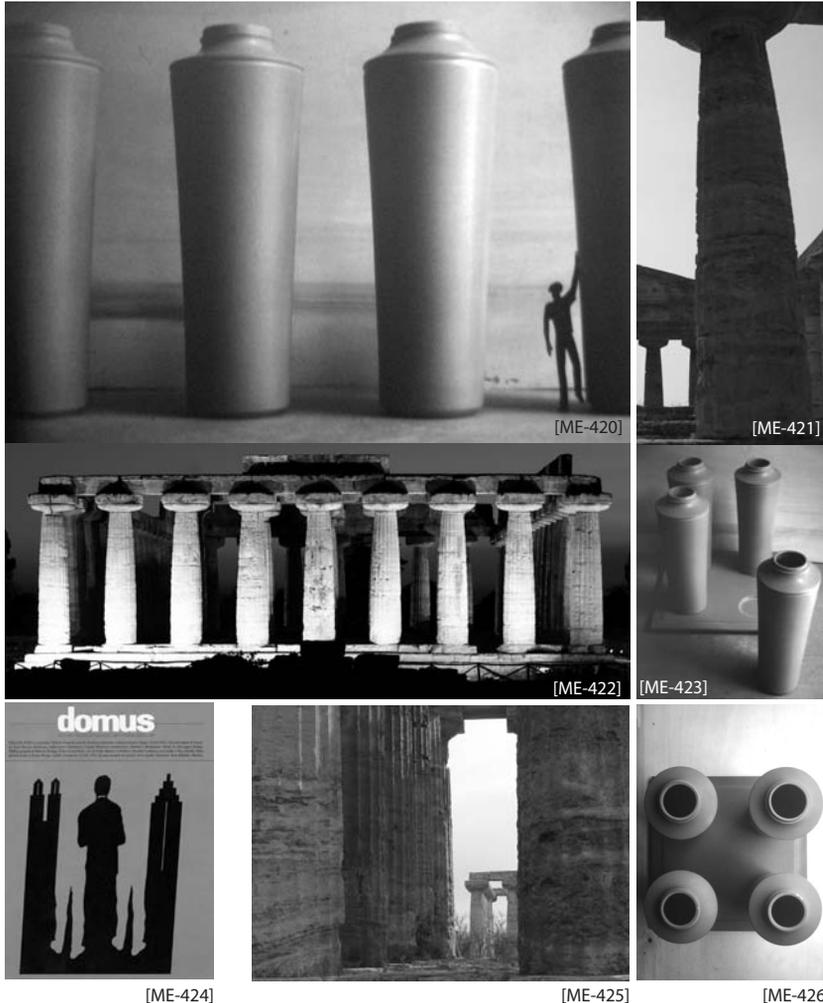
[ME-417] Julia Fullerton Batten: *Teenage stories-Floating in harbour*, 2005.  
<[www.juliafullerton-batten.com/](http://www.juliafullerton-batten.com/)>

[ME-418] Hans Hollein: Frutero, 1979-80, para Cleto Munari.  
Imagen tomada de *Arquitecturas diminutas* de Juli Capella.

[ME-419] Ettore Sottsass - Memphis: *Mesa Park*, 1983, para Up&Up.  
Imagen tomada de *Arquitecturas diminutas* de Juli Capella.

“La situación cultural de Italia en esa época era tal que no podía practicar la arquitectura con la cual soñaba. Entonces pensé en lanzarme a la micro-experimentación. Hacer objetos arquitectónicos en lugar de arquitectura.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Palabras de Ettore Sottsass citadas sin indicar fuente en: Capella, Juli, *Arquitecturas diminutas: diseños de arquitecto en el siglo XX*, Edicions UPC, Barcelona, 2001.



## OBJETOS ARQUITECTURIZADOS

(Textos en Anexos digitales p. Ax-69)

[ME-420,423,427] Agostino Bossi-Amedeo Giordano: Floreros cerámicos *Paestum*, 1997 Prototipo. Foto Aníbal Parodi Rebella, 1999.

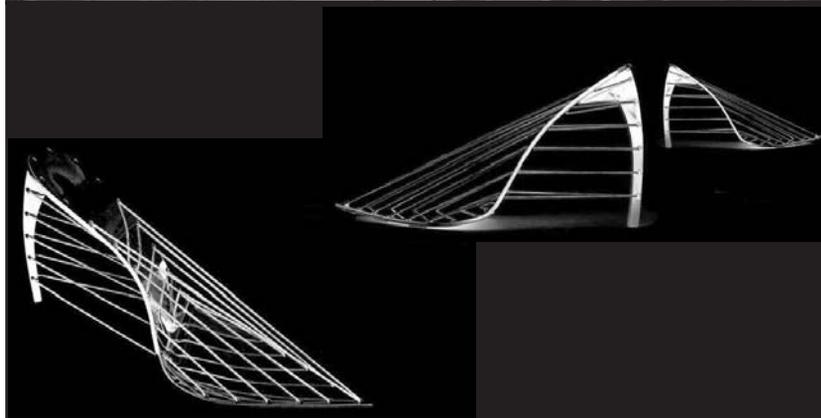
[ME-421,422,426] Paestum: Templo de Poseidón y Templo de Hera.

Todo comenzó contemplando el *Templo de Poseidón* en Paestum frontalmente y al atardecer. El volumen repetido de las columnas se aplana a contraluz, mientras que los intercolumnios iluminados adquieren corporeidad y se transforman en figura sobre un manto oscuro. Al desarrollar el proyecto cerámico *Paestum*, los gigantescos floreros percibidos entre las columnas del templo migran a su rango escalar habitual, y al hacerlo miniaturizan la arquitectura intersticial. En el proceso de creación del conjunto se exploran bordes, se pone en jaque lo previsible y se desafían identidades, alentando fronteras de ambigüedad semántica, espacial y escalar que arquitecturizan la esencia objetual de la pieza diseñada.

[ME-424] Shigeo Fukuda: Cubierta Revista Domus nº.745, Enero 1993.



[ME-428]



[ME-429]

## OBJETOS ARQUITECTURIZADOS

(Textos en Anexos digitales p. Ax-70)

[ME-429] Gil Carvalho: Calzado V Concept.

Acero pulido, Elástico y Cuero, edición de 10. Imagen tomada de <[www.gilcarvalho.com/](http://www.gilcarvalho.com/)>

[ME-428] Santiago Calatrava: *Zubizuri*, puente peatonal del Campo de Volantín, Bilbao, 1990-1997.

### CALZANDO CALATRAVA

Gil Carvalho es un artista de origen portugués cuya formación en historia del arte y artes plásticas lo conduce a estudiar arquitectura en Londres, desembocando posteriormente en una carrera en diseño de moda y en particular de calzado. Carvalho desarrolla en paralelo dos líneas de trabajo, una comercial y otra conceptual y artística sobre la cual descansa su trabajo más experimental, en la que se trasluce su formación multidisciplinar. *V-Concept* es una colección fabricada con materiales como el aluminio y el elástico, inusuales para la industria del calzado, explícitamente inspirada en la obra de Santiago Calatrava. Las pequeñas estructuras tensadas, como diminutos puentes, resuelven el programa funcional específico del calzado al tiempo que se plantan con fuerza como propuesta estética innovadora en el sector.

## DE LA ARQUITECTURA AL OBJETO

Textos testimoniales en Anexos digitales, pp. Ax-63-70:

*Arquitecturas reducidas de tamaño. Vilamajo 0.925. La República de los Niños. Vegas. Camposanto. Miniaturas arquitectónicas. Palabra clave. [Arquitecturas reducidas de tamaño] reducidas de tamaño. Souvenirs. Diminutos monumentos. Joya arquitectónica. Modelismo. Simpelveld. Ciudades de colección. Objetos arquitecturizados. Micro-experimentación y estilismos. Bordes. Calzando Calatrava*

## **LA ARQUITECTURA DEL MUEBLE**



## LA ARQUITECTURA DEL MUEBLE



[ME-430]

Studio Job: Mesa *Robber Baron*, 2006: Exhibición integrada por cinco piezas, un armario, una caja de seguridad para joyas, un reloj y una lámpara de pie y una mesa

### VIDA EN MINIATURA

#### La arquitectura del mueble

Según Mario Praz, en origen, los muebles pertenecen a dos especies: “muebles que soportan y muebles que contienen. Los primeros adquieren formas animales [el sillón-elefante, por ejemplo], los segundos arquitectónicas [los aparadores-edificios de Iturria]; la silla se inspira en el caballo, el aparador de la ropa blanca, como el resto de los muebles contenedores, se inspira en la casa.”<sup>168</sup>

Es así que, desde la antigüedad, los armarios, y por extensión todos los muebles contenedores, son cajas cuyo vocabulario formal evoca la arquitectura, el templo, la casa.

La arquitectura, el mobiliario y buena parte de los objetos cotidianos, además de reflejar su uso, cumplen una función de representación, lo cual los vuelve vulnerables a la adopción de lenguajes codificados comunes con valores semánticos propios de cada época.

Con tanto humor como seriedad y pragmatismo, Eduardo Souto de Moura transforma una importante maqueta de la *Torre Burgo* (Oporto, 1990-1991), en un mueble-bar para su estudio [ME-433].

Establecido el paralelo entre el contenedor de individuos y actividades humanas y el de objetos y utensilios que las apoyan, es inevitable la asociación frecuente y más o menos directa tanto de los muebles con arquitecturas en miniatura como de las obras de arquitectura con muebles agigantados.

<sup>168</sup> Praz, Mario, *La filosofía dell'arredamento*, citado por De Fusco, Renato, en *Storia dell'arredamento*, UTET, Turín, 1997, p. 6, [TA].



[ME-431]

#### ITINERARIO ENCONTRADO. IGNACIO ITURRIA

Ignacio Iturría: *Pasa un tren*, 2000  
Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm

#### MI MUNDO PRIVADO

El mundo plástico de Ignacio Iturría habita un universo doméstico. Dicho de otro modo, su universo es el universo de la casa y más concretamente el del caserón de infancia cuyos generosos ambientes configuraron su espacio físico de juego.

Ya de por sí, el mundo físico de los mayores resulta dimensionalmente impositivo para un niño, pero en las altas habitaciones —de 4 a 5 metros de altura— de una casa a patio como las que abundaban en el Río de la Plata, el contraste era aun mayor. Esto provocaba un desfasaje mayor al que puede darse hoy en día, entre la escala del niño y la del adulto. Si bien esto podría redundar en una presencia más sobrecogedora de las dimensiones de los espacios arquitectónicos, también los trasformaba, por ese mismo motivo, en un inagotable campo de juego repleto de rincones y escondites.

En un entorno como este, la amplitud dimensional era un espacio de libertad contenido entre cuatro paredes. El mundo interior poseía su propio paisaje natural y urbano, conformado por las ondulaciones de camas, sillones y sofás y la geometría regular de mesas, aparadores, roperos cómodas y cristaleros que se levantaban apoyados contra las paredes como verdaderos edificios, con niveles-estantes y habitaciones-compartimientos, interiores herméticos como cajones, y plazas sobre la madera de los tableros.

Los denominados *Cabinets arquitectónicos* han sido históricamente proyectados a imagen y semejanza de la arquitectura de cada época. Sus cajas son envolventes con fachadas, basamento, remate, cubierta, aberturas y niveles [ME-439].

La propia estructura estratificada de estantes interiores o vistos opera como una primera asociación inevitable con la superposición de niveles habitables en los edificios.

De este modo, un pequeño mueble auxiliar con cajones pivotantes diseñado por Eileen Gray para su Villa E-1027 (1926-1929), puede ser leído como una impecable arquitectura expresionista [ME-438]; la estantería *Tensile* (1938), proyectada por Franco Albini, aparece ante nuestros ojos como una delicada arquitectura colgante *Hi-Tech* [ME-438, 439]; la biblioteca *VIA* (2005) de Philippe Nigro trasforma sus estantes en un larguísima rampa que desciende lentamente mientras gira en torno al núcleo de soporte central [ME-435].

El mueble, generalmente percibido de manera automática como presencia volumétrica y objetual, es una realidad espacial determinante e insoslayable en nuestra vida cotidiana. Los muebles, aisladamente o articulados entre sí, operan como frontera, límite y envolvente del espacio en el cual desarrollamos nuestra vida cotidiana. Los muebles crean o contienen espacios experimentables e incluso habitables, y esa es una característica compartida en su esencia por la arquitectura.

El asiento de presencia mínima está representado en el plano de apoyo de un taburete. Cuando este se continúa en un respaldo se convierte en silla; cuando de sus laterales surgen apoyabrazos se transforma en butaca; cuando se prolonga en un apoyapiés se convierte en reposera. En definitiva, incluso un asiento puede transformarse en una pequeña cápsula espacial personal en la cual refugiarse.

Aquí están para confirmarlo: el sillón *Ball* de Eero Aarnio<sup>169</sup> (1966) [ME-440], o los sillones *Ear* (2002) de Jurgen Bey que prolongan exageradamente sus orejas para, al enfrentarse, crear un ámbito íntimo de conversación [ME-444].

Las camas-nicho medievales, las camas con baldaquino como la que proyecta Carlo Mollino para la *Habitación en una Casa de Campo* (1943) [ME-442,443] presentada al concurso de propuestas de espacios domésticos de la revista *Domus*, o la *Cama Cabriolet* (1969) diseñada por Joe Colombo [ME-445], son en realidad pequeñas arquitecturas, máxime si pensamos en el origen textil de la arquitectura defendido por autores como Gottfried Semper.

También los nichos equipados que se apilan unos sobre otros en los *Capsule Hotel* japoneses, populares entre los hombres de negocios, son de algún modo piezas de mobiliario que recrean *hábitats* temporales mínimos y autosuficientes [ME-446].

Pero los muebles pueden también aumentar sus dimensiones hasta desafiar su propia identidad.

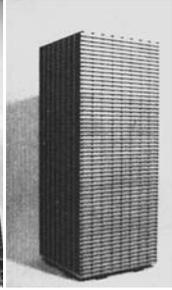
El estudio de diseño Asobi crea una pieza de mobiliario colectiva dentro de la cual pueden tenderse varias personas a conversar mientras descansan. El sofá *Isle Lounge* (2005) [ME-447] es un enorme cáliz elíptico separado del suelo (5,4 x 3,0 m o 4,5 x 2,5 m) que brinda un cómodo espacio-nido en el cual reunirse informalmente. Su imagen parece ser producto de la alteración de escala de los asientos *Strange Thing* (2002) [ME-449] diseñados por Philip Starck para Cassina.

---

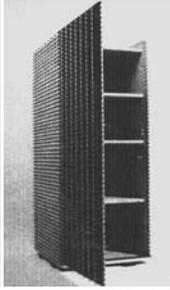
<sup>169</sup> Cuyo análogo formal a una escala menor puede bien ser la contemporánea lámpara *Eclipse* (1965) de Vico Magisteretti, y a una mayor la *Living Capsule* de SaNueva Yorko Electric (1970).



[ME-432]



[ME-433]



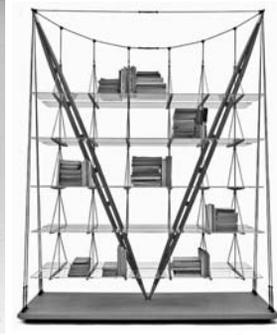
[ME-434]



[ME-435]



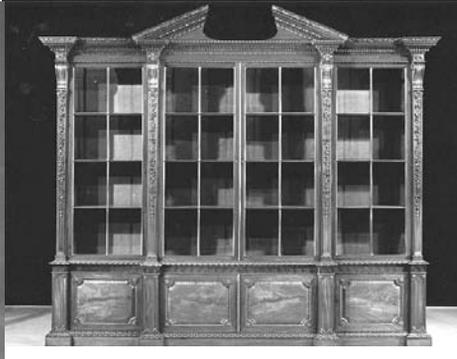
[ME-436]



[ME-437]



[ME-438]



[ME-439]

EDUARDO SOUTO DE MOURA: *Torre Burgo*, Porto, 1990-1991.

[ME-432] Vista exterior del edificio construido.

[ME-432, 433] Transformación de la maqueta del edificio en el armario-bar de su estudio.

[ME-434] Philippe Nigro: *Biblioteca VIA*, 2005.

[ME-435,436] Franco Albini: *Estantería Tensile*, 1938.

[ME-437] Eileen Gray: Pequeño mueble auxiliar con cajones pivotantes para la E1027 en Roquebrune, 1926-1929.

[ME-438] William Vile + John Cobb: *Vitrina arquitectónica*, 1760-1965.

La enorme cúpula de la luminaria de techo *XXL Dome* (1999) [ME-450] de Ingo Maurer corona el espacio definido por el cono de luz que se despliega desde su base de 1,8 metros de diámetro.

La instalación *Visiona 2* (1970) desarrollada por Verner Panton para la firma Bayer en el interior de un embarcación de lujo con motivo de Feria del Mueble de Colonia, perseguía el objetivo de difundir el uso de nuevos materiales en la industria del equipamiento doméstico. Su espacio emblema fue, en esa oportunidad, el *Fantasy Landscape* [ME-453], un ambiente poblado de formas sinuosas y coloridas que configuraban una envolvente orgánica multifuncional en donde poder sentarse, recostarse y descansar acurrucados como en el interior de un útero psicodélico.

*TurnOn Urban Sushi* (2000) [ME-448] es un módulo de equipamiento de sección circular, giratorio y combinable, proyectado por el estudio austriaco AWG (*Alles-wird-gut Architekten*) capaz de configurar una vivienda ultra compacta que cubre todas y cada una de las funciones domésticas principales a partir de la combinación y rotación de una serie acotada de módulos básicos. El espacio resultante, contenido en una envolvente exterior cilíndrica regular, presenta hacia el interior un perfil ondulado y cambiante producto de la rotación independiente de los módulos que muta el paisaje interior al tiempo que multiplica sus alternativas de uso.

El estudio suizo Claesson, Koivisto y Rune presenta en el 2005 *Luna Lounge* [ME-451,452], un *supermueble* heredero de propuestas estéticas de la década de los setenta, entre las cuales se encuentran los trabajos ambientales de Panton. *Luna* define un amplio ambiente monomaterial que integra en su envolvente continua camas, asientos, superficies de apoyo y luminarias.

## TESTIMONIOS

### **CABINETS**<sup>170</sup>

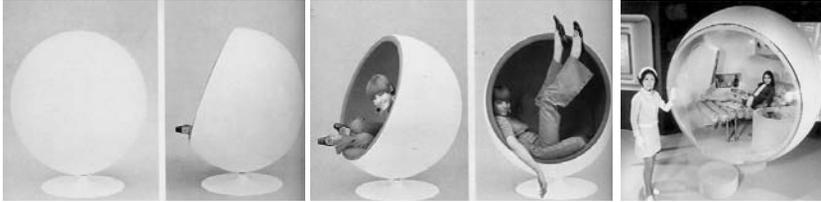
#### **Pequeñas arquitecturas a resguardo**

El mueble, fechado en el entorno del 1600 y conservado en el Museo de Artes Decorativas de Barcelona, está decorado exteriormente con motivos mudéjares taraceados en marfil y maderas teñidas, según una costumbre originaria de Damasco, frecuente en los bargueños españoles [ME-457]. Cuando sus puertas se abren, su interior nos revela, amén de una serie de delicados cajones, la sorpresa de encontrarnos con una verdadera arquitectura en miniatura que detalla pórticos ojivales y diminutos balaustres al tiempo que configura pequeños estantes y compartimientos.

Mientras, en el Museo del Renacimiento de Ecoenen, Francia, un gran *cabinet* de ébano esculpido —también del siglo XVII y presumiblemente de origen flamenco— hace lo propio. Su exterior, profusamente trabajado, se unifica bajo el manto oscuro y discreto del ébano [ME-458]. El cuerpo

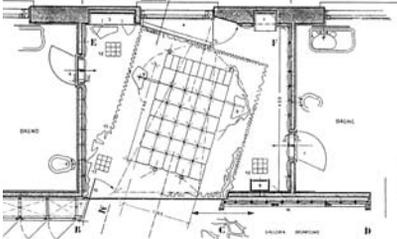
---

170 “Entre los muebles contenedores, es el studiolo o cabinet el que establece la mayor continuidad entre el 500 y el 600, es decir entre el Manierismo y el Barroco, exhibiendo sin embargo una evolución que merece ser profundizada. En su versión siglo XVI, este mueble estaba compuesto de dos cuerpos superpuestos, semejantes a dos baúles, con el superior dividido en compartimientos, y frecuentemente inspirado en la fachada de un edificio”. Palabras de Renato De Fusco en su *Storia dell’arredamento*, UTET, Turín, 1997, p. 181, [TA].



[ME-440]

[ME-441]



[ME-442]



[ME-444]



[ME-443]



[ME-445]



[ME-446]

[ME-440] Eero Aarnio: *Sillón Ball*, 1966.

[ME-441] *Living Capsule SaNueva Yorko*, Japón, 1970.

[ME-442, 443] Carlo Mollino: *Habitación en una casa de campo*, Concurso *Domus*, 1943

[ME-445] Jurgen Bey: *Sillón Ear*, 2002.

[ME-446] Joe Colombo: *Cama Cabriolet*, 1969.

[ME-444] *Hoteles-Cápsula*, Japón.

superior se cierra con dos grandes puertas batientes que al abrirse descubren un segundo plano hermético conformado por los frentes de pequeños cajoncitos y otras dos puertas mucho más pequeñas ubicadas centralmente. Al abrirlas, un teatro arquitectónico en miniatura se muestra en todo su esplendor [ME-459]. La minuta escenografía abandona el negro del ébano y aparecen maderas caoba junto al blanco y negro de un pavimento taraceado propio de Lilliput. Por si fuera poco, el artificio escenográfico se prolonga en efectos ilusorios como los que aplica Borromini en el Palacio Spada en Roma, que se multiplican a partir de la incorporación de algunos espejos.

El pequeño escritorio en caoba, fechado en 1813 y firmado por Johann Haertl, forma parte de la colección permanente de Museo de Artes Decorativas de Viena. Su cuerpo cilíndrico, alto y regular indica su pertenencia a la tipología conocida como de columna. La misteriosa forma revela su uso a medida que deslizamos algunos pequeños paneles corredizos y desplegamos el plano de apoyo. Como resultado, trabajamos sentados frente al pequeño mueble-escritorio mientras descansamos nuestra vista en un delicado interior arquitectónico definido con precisión hasta el más mínimo detalle, dicho esto con conciencia plena de lo que la expresión implica cuando se trata de un modelo en miniatura [ME-455]. El pavimento de la pequeña escenografía sirve como plano de apoyo auxiliar y desde su basamento accedemos a un par de cajones.

Teniendo en cuenta el efecto especular analógico entre el contenedor edificio y el mueble contenedor, el hecho que dentro de una arquitectura encontremos un mueble que, amén de sus reminiscencias arquitectónicas, engendre en su vientre otra arquitectura, nos enfrenta a un juego exquisito de inclusiones e imbricaciones escalares y semánticas que implica vínculos y evocaciones cruzadas entre rangos escalares distintos, lógicas propias de las muñecas rusas e incluso alegorías de maternidad.

### **La casa dentro del armario**

En la tradición holandesa de los siglos XVII y sobre todo XVIII, era frecuente la construcción de exquisitas reproducciones de ambientes domésticos en el interior de aparadores construidos con ese propósito. Desde el exterior el mueble era un simple *cabinet* que respondía estilísticamente a la moda imperante en el momento, pero escondía tras sus puertas el íntimo y exclusivo tesoro de la miniatura [ME-460]. “La casa de muñecas es un secreto materializado; lo que perseguimos es la casa de muñecas dentro de la casa de muñecas y su promesa de un interior infinitamente profundo”.<sup>171</sup> La casa de muñecas no oculta su aspiración a provocar una fuga abismal. De hecho se alimenta de ella. Tal vez por eso mismo fue originalmente un juguete para adultos. La casa de muñecas refleja la realidad que queremos ver y la idealiza e inmortaliza con precisión meticulosa.

Como todo modelo a escala, tiene la facultad de engrandecer nuestro poder en proporción a nuestro tamaño y de ofrecernos la oportunidad única de materializar nuestro Lilliput propio y personal.

---

<sup>171</sup> Stewart, Susan, *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, Duke University Press, Durham, NC, 1993, p. 61, [TA].



[ME-447]



[ME-448]



[ME-451]



[ME-449]



[ME-450]



[ME-452]



[ME-453]

[ME-447] Asobi: sofía *Isle Lounge*, 2005.

[ME-448] AWG, Alles-wird-gut Architekten: *TurnOn Urban Sushi*, 2000.

[ME-449] Philippe Starck: Butaca *Strange Thing*, 2002.

[ME-450] Ingo Maurer: *XXL Dome*, 1999.

[ME-451-452] Claesson, Koivisto, Rune: *Luna Lounge*, 2005.

[ME-453] Verner Panton: *Fantasy Landscape*, Visiona 2, 1970.

### **William Burges**

William Burgess (1827-1881) fue un arquitecto y diseñador victoriano conocido por la fuerte inspiración medieval y neogótica de su obra, encuadrable dentro del movimiento *Arts and Crafts* británico. Siguiendo la tradición histórica, la apariencia de la mayor parte de sus muebles contenedores evoca de manera directa la arquitectura. El mismo carácter intrincado e hiperarticulado de la volumetría y los remates arquitectónicos de su obra reaparece miniaturizado en sus *cabinets* que reformulan, casi como si tratara de casa de muñecas, el vocabulario que aplica en sus proyectos edilicios. Por ejemplo, la esbelta columna de un pequeño *secretary cabinet* (mueble auxiliar para guardar libros, papeles y láminas) diseñado en 1870 [ME-462], es rematada con una compleja articulación de cubiertas y lucarnas que refleja, como si fuera un modelo a escala, al pabellón del *Males Servant Toilet* que realiza para la *Gayhurst House* en 1860.

La fórmula compositiva más recurrente reserva a la mitad superior del mueble y sobre todo a su coronamiento la iconografía arquitectónica explícita. Este recurso parece haber sido heredado y reinterpretado por Philip Johnson cuando corona con fragmentos recuperados de la tradición, obras pertenecientes a una tipología ajena como la del rascacielos, provocando su resignificación instantánea.

De algún modo los rascacielos posmodernos de Philip Johnson y los altos *cabinets* de William Burges parecen corresponder a una misma ecuación proyectual que juega con la escala de los repertorios formales de la arquitectura y el diseño.

Se da incluso una situación bastante singular y es que, para el proyecto de la sede de AT&T en Nueva York, Johnson invierte la secuencia referencial y, tomando una arquitectura, elige rematarla con un signo que pertenece al vocabulario de diseño del mobiliario Chippendale [ME-466,467]. Mientras los *cabinets* de Burges parecen arquitecturas en miniatura —e incluso modelos a escala de los rascacielos de Johnson—, la torre de AT&T se levanta como un gigantesco *cabinet*.

### **ESTILISMOS**

El tipo de manipulación escalar utilizada para el diseño de los *cabinets* arquitectónicos aprovecha la analogía explícita entre contenedores y juega con el modelo de arquitectura como generador casi automático de la imagen total o parcial del mueble.

Existe, sin embargo, otro mecanismo que sin desestimar el anterior e incluso integrándolo, liga de un modo más natural y espontáneo el proyecto de arquitectura y el diseño del mueble. Es el derivado de la propia naturaleza de los procesos de diseño comprometidos en mayor o menor grado tanto con la forma como con el espacio.

Más allá de las diferencias programáticas evidentes y del comportamiento estructural variable en función de la escala, muebles y arquitecturas, protegen, soportan, albergan, significan formas y califican espacios —internos y externos—, se agrupan e interactúan entre los de su misma especie y con sus entornos mediatos e inmediatos. Ambos configuran un pequeño tramo de continuidad del universo espacial en el cual nuestra vida se desarrolla y adquiere sentido.

Así como las pequeñas arquitecturas han servido de laboratorio de prueba para los grandes proyectos, también el diseño de mobiliario —y de objetos en general— desempeña para muchos estudios un rol exploratorio y complementario para el desarrollo de ideas, procesos, metodologías de diseño y técnicas que luego serán puestas en práctica a escala edilicia.



[ME-455]



[ME-456]



[ME-457]



[ME-458]



[ME-459]



[ME-460]

**CABINETS arquitectónicos:**

[ME-455] Johann Haertl: *Secrétaire* en Caoba, 1813, detalle.  
Museo de Artes Aplicadas, Viena.

[ME-456] Carlo Bugatti: Armario, 1898.

[ME-457] Armario estilo Mudejar con taraceas de Damasco, c. 1600.  
Barcelona, Museo de Artes Decorativas.

[ME-458, 459] Gran Cabinet en Ébano, siglo XVII.  
Vista general con las puertas abiertas y detalle del interior.

[ME-460] Sara Ploos van Amstel: Armario-casa de muñecas, c. 1735.  
Vista general con las puerats abiertas y detalle del interior.

Además, para el arquitecto la maqueta es una presencia cotidiana integrada por ósmosis natural a la práctica disciplinar. Estamos en contacto permanente y continuo con versiones dimensionalmente reducidas —y con diferentes grados y lógicas de abstracción— de nuestros proyectos y, por lo tanto, la interpretación analógica cruzada entre objetos y arquitecturas se integra naturalmente al proceso de verificación de hipótesis compositivas.

Por otra parte, la construcción de improntas proyectuales personales suele trasvasar los distintos rangos escalares en los que individuos o equipos de diseño trabajan, impregnando el conjunto de su obra sin importar su escala. Dicho de otro modo, es difícil que las convicciones filosóficas, las afinidades expresivas y los hábitos de proyecto no terminen por traducirse en códigos proto-estilísticos, capaces de caracterizar la producción de un mismo autor con independencia de sus dimensiones. Como es de esperar, aquellos autores más afines a la utilización de repertorios formales explícitos son más proclives a la transferencia de códigos identificables a primera vista entre trabajos pertenecientes a escalas distintas.

### **Rudolph M. Schindler**

Schindler, como su maestro Wright, diseña integralmente envolvente y mobiliario para todas y cada una de las viviendas que proyecta y construye. Con rasgos comunes y un lenguaje mucho más austero y materialmente más pobre, Schindler aborda el diseño del mobiliario como una prolongación natural —y en oportunidades real— de la envolvente arquitectónica. Equipamientos fijos y móviles pueblan sus interiores domésticos afirmando el carácter propio de cada vivienda. Si bien pueden reconocerse patrones transversales, Schindler asigna a cada obra una variación geométrica y formal específica y diferencial. Alimentándose de estas premisas, los ecos entre mobiliario y arquitectura se multiplican sin dificultad.

En la *Casa W. E. Oliver* (Los Ángeles, 1933-1934), encontramos una pieza de equipamiento particularmente interesante ya que con su sola presencia determina, de forma tan inexorable como amable, las posibilidades de uso del espacio de reunión [ME-469].

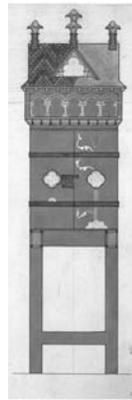
Se trata de un mueble fijo, indisolublemente ligado a uno de los ángulos de la sala, que articula el espacio de reunión junto al fuego y el rincón de música. El mueble integra un amplio sofá, una ventana, superficies de apoyo, el depósito de la leña y los espacios de almacenamiento necesarios para que todas las funciones principales del ambiente puedan cumplirse con comodidad.

Los recursos de articulación formal que definen la continuidad y pliegue de planos que van enlazando toda la pieza son los mismos que definen la expresión de los espacios y volúmenes de acceso. La dinámica espacial que provoca el equipamiento fijo desde el ángulo del salón es semejante a la que promueve la percepción obligadamente oblicua de la vivienda desde la calle [ME-468].

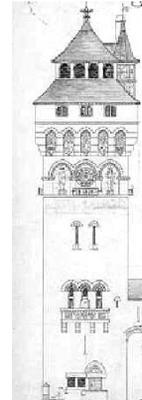
Como las maternidades de Ignacio Iturria, la casa engendra en su interior otra presencia activa que replica sus movimientos y gestos de proyecto



[ME-462]



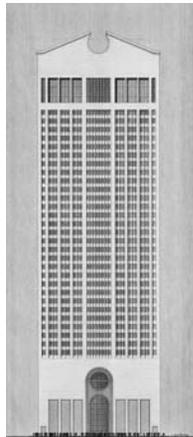
[ME-464]



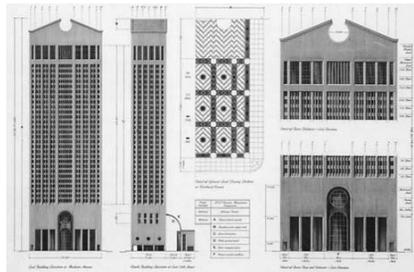
[ME-465]



[ME-466]



[ME-467]



WILLIAM BURGESS:

[ME-462] *Secrétaire*, 1870.  
Foto tomada de Natural History, de Jacques Herzog.

[ME-463] Escritorio, 1867.

[ME-464] Armario policromo, dibujo, 1860.  
Lápiz y acuarela, Victoria & Albert Museum, Londres

[ME-465] Castillo de Cardiff, dibujo, 1866-1871.

[ME-466] Armario Chippendale.

[ME-467] PHILIP JOHNSON: Rascacielos AT&T, Nueva York, geométricos, 1984.  
Litografía firmada, tiraje 20, Vista general y detalle

### **Julio Vilamajó**

Los muebles que Julio Vilamajó (1894-1948) diseña no revelan de manera inmediata vínculos evidentes con su arquitectura, más allá de los planos de consistencia general presentes en cualquier proyecto integral.

Sin embargo todos sus dibujos son un regocijo para cualquier proyectista de arquitectura, tanto aquellos que definen obras de gran porte como los que describen piezas de mobiliario u objetos de diseño, tanto los que representan sus proyectos globalmente como los que se detienen en la elaboración del detalle.

Los dibujos de Vilamajó están vivos. Más allá de plasmar los impulsos de la mano, se presentan ante nosotros siempre en grupos que responden a intenciones, grados de definición y sistemas de representación diversos. Las láminas que presentan los geométrales generales de cualquier edificio u objeto comparten el papel con geométrales de detalles y pequeños apuntes perspectivos, casi siempre al margen. Al margen solamente en relación con el espacio de la hoja, porque no pueden resultar más determinantes para la comprensión tanto de los elementos diseñados como de las lógicas que guiaban las decisiones de proyecto mientras sus trazos se depositaban sobre el papel. El rol del apunte es tan complementario como revelador de esencias [ME-478].

En el caso de los recaudos para el diseño de muebles, los pequeños croquis perspectivos adoptan una cualidad recurrente: están representados con el horizonte a ras del suelo, o casi. Ciertamente esto no es casual. El motivo, si bien no está documentado con palabras en ninguna fuente de la que tengamos conocimiento, no parece estar demasiado oculto. El golpe de vista de estos pequeños dibujos que describen equipamientos fijos, aparadores, armarios, estanterías, mesas y escritorios articulados unitariamente, nos devuelve de manera inequívoca arquitecturas. La escasa altura con la cual el horizonte es posicionado magnifica las dimensiones del mueble, juega con la percepción de su escala y lo transforma en imponente arquitectura, propia o ajena.

En la articulación seca y directa de los volúmenes prismáticos de los apuntes para el equipamiento de la *Casa Abella* (1938), reconocemos la misma impronta que en los croquis de estudio para la *Facultad de Ingeniería* [ME-476].

En los coloridos croquis que describen el equipamiento de mostradores y vitrinas de la *Confitería Americana* (1944) pueden identificarse arquitecturas expresionistas modernas que Vilamajó no llegaría jamás a abordar profesionalmente [ME-477].

### **Verner Panton**

Cuando Julio Vilamajó, diseñando piezas de equipamiento, realizaba esos pequeños apuntes sobre los bordes de la hoja, parecía por momentos no poder verlas de otra manera que como arquitecturas reducidas. Cuando Zaha Hadid sistemáticamente traslada sus hallazgos compositivos del universo de la arquitectura al del mueble y el objeto de diseño, parece querernos decir que de algún modo en su interior todo es arquitectura o mejor dicho todo confluye en ella.

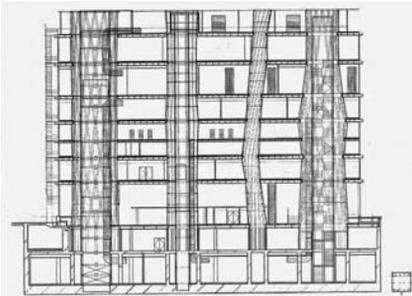
Es de imaginar que el razonamiento inverso, en el cual un diseñador de muebles enfrentado al diseño de una obra de arquitectura no pueda hacer otra cosa que proyectarla como si fuera un objeto industrial, debería también ser posible.



[ME-468]



[ME-469]



[ME-470]



[ME-471]



[ME-473]



[ME-472]



[ME-474]

RUDOLPH M. SCHINDLER: *Casa Oliver*, 1934, Los Ángeles, EE.UU.

[ME-468] Vista exterior.

[ME-469] Articulación del ángulo del estar con el sofá-escritorio-biblioteca-mesa auxiliar.

TOYO ITO:

[ME-470] Mediateca de Sendai, sección.

[ME-471,473] *Biblioteca Sendai*, 2005, *Horm.*

[ME-474] *Aparador-buffet Polka-dots*, 2006.

[ME-472] Subarquitectura: Estación de tranvía, Alicante, 2006.

Es, probablemente, lo que hasta cierto punto suceda con el trabajo del diseñador danés Verner Panton (1926-1998). Su proyecto para el edificio administrativo de la firma *Sommer* en Plüderhausen (1964) [ME-480, 481, 485], por ejemplo, recurre al repertorio formal del diseño de mobiliario para fundar la identidad sónica de la composición. Panton encierra el espacio interior del edificio en una envolvente tramada cilíndrica concebida a partir del apilado regular de formas que refieren inequívocamente al característico pie central de los asientos y las mesas *Tulip* (1956) de Eero Saarinen. Algunos años más tarde su admiración por este signo inconfundible reaparecerá integrado al diseño de su luminaria —de pie y de mesa— *Panthea* (1971) [ME-479, 483].

El enhebrado vertical de los *pies Saarinen*, deviene en patrón formal y espacial de todo el edificio *Somer*. Dentro de la envolvente la lógica es reiterada: ocho series de discos estructurados y sostenidos por columnas centrales se organizan entorno a un núcleo similar de mayores dimensiones, articuladas por columnas circulatorias también cilíndricas. Un único motivo con variaciones resuelve toda la composición, del mismo modo que en alguno de sus diseños textiles o gráficos, como por ejemplo *Puzzle I* perteneciente a la colección *Decor II* de 1978 [ME-482].

Cuarenta y cinco años más tarde para una exposición conjunta (*Be honest*, Spiral Garden, Tokio, 2008) de dos de las firmas insignia del diseño finlandés: Artek y Marimekko, se creará un stand que recupera el sentido de la repetición de una pieza de mobiliario —esta vez el taburete E60 de Alvar Aalto— para conformar una envolvente espacial tramada, semejante a la ideada por Panton para el concurso en Plüderhausen [ME-484].

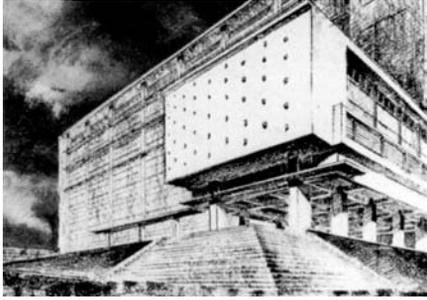
El conjunto de columnas que organizan verticalmente las distintas áreas de trabajo del edificio *Sommer*, guarda una relación de semejanza formal —e incluso funcional— asombrosa con su proyecto de sistema de equipamiento para oficinas [ME-491] (*Office Furniture System*, 1965).

Su *Bar Boy*, diseñado contemporáneamente (1963) [ME-489,490], desplaza el eje central y se transforma en el pivot para las bandejas móviles auxiliar. Casi al mismo tiempo Panton proyecta —junto a Borge Glahn— la sede para la firma Poul Henningsen (concurso, 1964) [ME-486,487]. La serie de torres no puede ser entendida sino como una serie de *Bar Boys* gigantes adaptados a los nuevos requerimientos arquitectónicos.

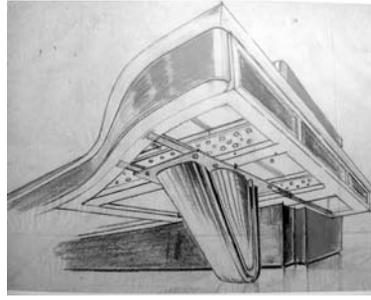
Esta misma estructura compositiva de discos circulares articulados por un núcleo central será el motivo detonante para el diseño de un importante número de luminarias. Las primeras exploraciones, realizadas en 1955 dieron lugar a las luminarias colgantes integradas su proyecto para el Restaurante de la hostería Kom-igen [ME-488] (Langeso, Dinamarca, 1958), reapareciendo años más tarde en la lámpara de techo *Ellipsen* (1971) y en la serie de luminarias UFO (1975).

La exploración con superficies facetadas y transparentes del *Pabellón para la firma Myresjö* (1961) [ME-493], detonará el diseño de una serie de floreros poliédricos de cristal [ME-492,495] (1964, reeditados en 2006) que, a su vez, inspirarán el proyecto de la *Spherical house* (1970) [ME-494], en una hilación cronológica caracterizada por la continuidad formal y la alternancia de rangos escalares.

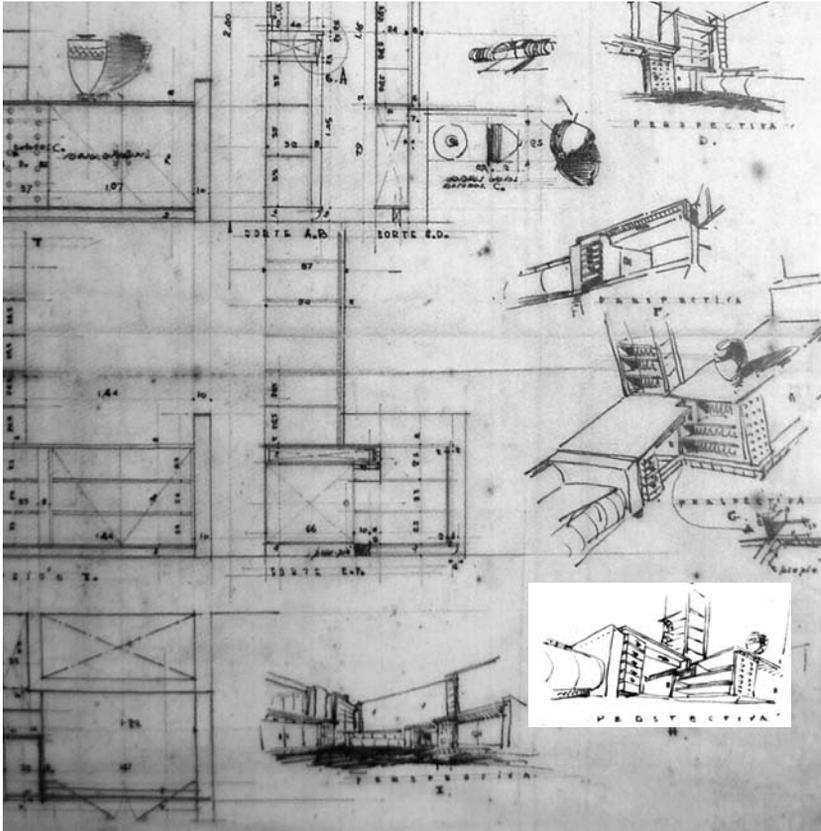
Es bastante fácil imaginar el estudio de Verner Panton en que muebles y objetos alimentan el proyecto de arquitectura y edificios inspiran el diseño de productos en un proceso iterativo, y en el cual los mismos croquis y modelos describen indistintamente las distintas escalas en que sus ideas se materializan.



[ME-476]



[ME-477]



[ME-478]

JULIO VILAMAJÓ:

[ME-476] *Facultad de Ingeniería*, Montevideo, Uruguay.  
Volumen de acceso, croquis de proyecto

[ME-477] *Confitería La Americana*, Montevideo, Uruguay.  
Detalle del diseño del mostrador, 1944, vista inferior  
Lápiz grafito y pastel sobre papel, 32,4x 28,8 cm

[ME-478] *Casa Abella*, Montevideo, Uruguay, sala de estar.  
Alzados, plantas y croquis de estudio del mobiliario, 1938  
Encuadre parcial 35 x 30 cm. Original, 72,2 x 51,5 cm



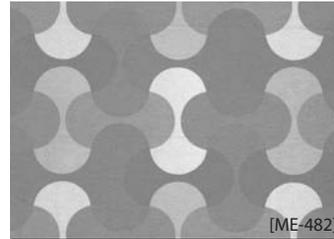
[ME-479]



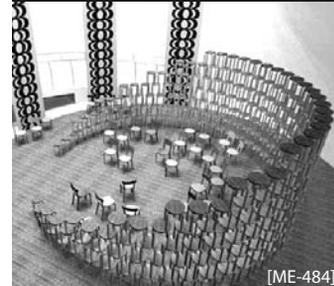
[ME-480]



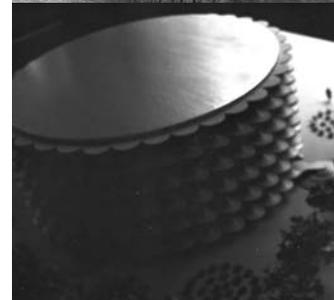
[ME-481]



[ME-482]



[ME-484]



[ME-485]

#### VERNER PANTON

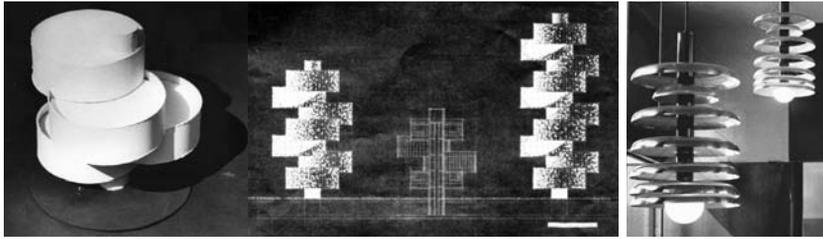
[ME-479,483] Luminarias *Panthella*, 1971, cuyo pie se inspira en el soporte central de las mesas y asientos de la serie *Tulip* de Eero Saarinen

[ME-480] Textil y papel de pared *Puzzle I*, Colección *Decor II*, 1978.

[ME-480, 481, 485] Oficinas *Sommer Company*, Plüderhausen, Alemania, 1964.

[ME-484] *Be honest: Exhibición Artek + Marimekko*, *Spiral Garden* Tokio, 2008

El espacio central está conformado con los taburetes diseñados por Alvar Aalto para la firma Artek.



[ME-486]

[ME-487]

[ME-488]



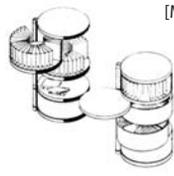
[ME-489]



[ME-490]



[ME-492]



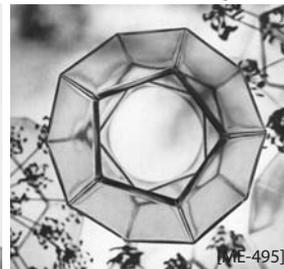
[ME-491]



[ME-493]



[ME-494]



[ME-495]

VERNER PANTON:

[ME-486,487] *Oficinas Poul Henningsen*, concurso desarrollado con Borge Glahn, 1964.

[ME-488] Luminarias colgantes para la Kom-igen guest house 1958.

[ME-489,490] *Barboy*, 1963.

[ME-491] *Sistema de Equipamiento de Oficinas*, 1965.

[ME-492,495] Colección de floreros, 1964 reedición 2006.

[ME-493] *Pabellón Myresjö*, Dinamarca, 1961.

[ME-494] *Casa Esférica*, 1970.

ENLACES: Tomo 2, ESCALAS PERSONALES

2- FASCINACIÓN POR LA ESCALA: CHARLES Y RAY EAMES,  
4- LA ESCALA DEL RECUERDO: ETTORE SOTTsass,  
6- MATRIZ: JOSEF HOFFMANN,

p. 39.  
p. 95.  
p. 121.

LA ARQUITECTURA DEL MUEBLE

Testimonios complementarios en Anexos digitales, pp. Ax-71-82:

*Casa dei Vetti, Pompeya. Piero Fornasetti. Studio Job. Caricaturas posmodernas. Toyo Ito. Skyscraper furniture. Charlotte y Jean. Zaha Hadid. Capricci.*

## TODO UN ESPACIO (BAJO LA MESA)



[ME-496]

Giancarlo Neri: *Lo scrittore*, 2005

El conjunto escultórico está compuesto por una silla y mesa gigantescas cuyas dimensiones han sido aumentadas x 10. La obra está ubicada temporalmente sobre un prado verde del parque Hamstead Heath de Londres..

### BAJO LA MESA

La mesa de reuniones en el estudio de Sanaa es multifuncional. Sirve para intercambiar opiniones y discutir las ideas en proceso pero también para construir maquetas o comer pizza. Y en las largas jornadas de entrega, para tomar una pequeña siesta debajo. “Sí. Es como un cuartito. Tengo una colchoneta y la despliego”, admite Sejima con una risita (infantil).<sup>172</sup>

Mientras, en el estudio de Thom Faulders, la misma idea instintiva de buscar refugio bajo la mesa, encuentra terreno fértil como diseño específico de un equipamiento de emergencia para terremotos. La *Undercover Table* [ME-499] es una mesa que, como tal, cumple su función regular y cotidiana, pero que cuando hay movimientos de tierra, puede servir también como refugio instantáneo. Recipientes colgados debajo de su tablero, proporcionan máscaras de oxígeno, agua, un silbato, un overol de papel, una radio, una manta, un álbum de fotos y una Guía telefónica. El bastidor sirve para guardar los cerramientos laterales enrollables, y el plano de apoyo de policarbonato puede desmontarse y funcionar como camilla de emergencia.<sup>173</sup>

La mesa es un cuartito. La mesa es un refugio. Lo cierto es que la presencia de una cubierta protectora (tablero) sumada a la demarcación espacial que supone la materialización de las cuatro aristas (patas), bien puede entenderse como el germen primario del espacio arquitectónico. Así lo

<sup>172</sup> Ver apartado “Debajo de la mesa” en capítulo: “La ilusionista, Sanaa”.

<sup>173</sup> *Undercover Table*, 1999, Arquitecto Thom Faulders en colaboración con Anna Rainer. El Prototipo forma parte de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de San Francisco.



[ME-497a]



[ME-497b]

## ITINERARIO ENCONTRADO: IGNACIO ITURRIA

Trecito bajo el mueble, 1991.

Óleo sobre tela, 130 x 97cm

Mueble con contrabajista, frasco y autos.

Óleo sobre tela, 80 x 100cm

“... Porque también cuando eras chico vivías mucho adentro de la casa y jugando a los soldaditos y a los distintos elementos que introducías arriba de los muebles, los transformabas en dinosaurios, los transformabas en bichos, jugabas debajo de las mesas. Conocías lugares de la casa que se te hacían muy entrañables. Hoy vemos la mesa de arriba, pero cuando eras chico la veías de abajo y ahí había todo un espacio, todo un espacio plástico...”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 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 Gabia, Granada, 25 noviembre 1999-9 de enero de 2000, Ediciones Cimal Arte Internacional, Valencia, 1999, p. 74.

hizo el gran codificador ilustrado de la teoría de la cabaña primitiva como base de la arquitectura, el abate Marc-Antoine Laugier, al publicar en 1753, de forma anónima, en su influyente *Essai sur l'Architecture*:

El hombre quiere hacerse un alojamiento que le cubra sin sepultarlo. Algunas ramas caídas en el bosque son los materiales propios para su designio. Escoge cuatro de las más fuertes y las alza perpendicularmente disponiéndolas en un cuadrado. Encima coloca otras cuatro de través, y sobre estas coloca otras inclinadas que se unan en punta por dos lados. Esta especie de tejado está cubierto de hojas los bastante apretadas entre sí como para que ni el sol ni la lluvia puedan penetrar a través de él; y he ahí al hombre ya alojado.<sup>174</sup>

El edículo esencial que configura la mesa representa en esencia la idea de la cabaña primitiva [ME-500]. Y el espacio que delimita, siempre y cuando se pueda acceder a él, físicamente o con la imaginación, es ya un espacio arquitectónico. El techo y la superficie de apoyo; la casa y el templo; la exposición de la vitrina y el abrigo de la cueva; el baldaquino, el dosel, la mesa y el escabel; son todas adaptaciones que interpretan un mismo arquetipo.

El tablero de la mesa, cubierta protectora primero, plano de apoyo y universo terrestre más tarde, cumple un rol iniciático en nuestra percepción y apropiación del mundo. Cuando comenzamos a desplazarnos por nuestros propios medios, el espacio bajo la mesa —luego de los brazos maternos y la cuna— es la experiencia más cercana de intimidad espacial. Sobre todo si —como en las culturas primitivas— el edículo primigenio termina de conformar su envolvente con elementos textiles, que en el caso de la mesa están representados por el mantel. Solo conocemos su abajo, y su arriba no es más que una sucesión de intuiciones y suposiciones sobre operaciones ocultas que tienen lugar fuera de nuestro dominio visual. Un punto de inflexión clave tiene lugar cuando al crecer nuestros ojos alcanzan su plano de apoyo. Si nuestro horizonte coincide con el tablero de la mesa —además de ganar alguno que otro golpe— nos iniciamos en la conquista de un nuevo hemisferio. De ahora en más dominamos el adentro y el afuera, el debajo y el sobre.

La mesa nos ofrece la primera arquitectura a nuestra escala y una referencia dimensional estable para medir nuestro crecimiento. El espacio va cambiando de escala porque nosotros —como fiel de referencia— crecemos. Una experiencia que jamás volverá a repetirse en la vida adulta y que ha alimentado múltiples fantasías de agigantamiento y empequeñecimiento entre las cuales las más populares fueron imaginadas por Jonathan Swift en *“Los Viajes de Gulliver”*. Nunca más podremos almacenar en nuestra memoria distintas percepciones de escala de una misma realidad espacial. Nunca, hasta que evoquemos intencionadamente la experiencia desde la manipulación de escalas que el proyecto habilita.

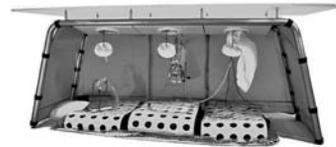
Mesas gigantes delicadamente posadas sobre la Plaza de la Estación Sants en Barcelona [ME-501]; mesas biomórficas diseñadas por Carlo Mollino, devenidas luego en soporte de sus arquitecturas alpinas [ME-504 a 506]; mesas-templo como *“La Basílica”* o *“Columnata”* de Mario Bellini; mesas

---

<sup>174</sup> 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/>>



[ME-500]



[ME-499]

[ME-499] Beigedesign: *Undercover table*, 1999.  
Mesa-refugio para emergencias de terremotos. Prototipo, colección permanente, San Francisco Museum of Art.

[ME-500] Marc-Antoine Laugier: La cabaña primitiva. *Essai sur l'Architecture*, 1753.

diseñadas por Frank Lloyd Wright que evocan arquitecturas miesianas; mesas como la diseñada para Laura Moroni por Sottsass, que reaparece aumentada de escala como parada de ómnibus en Hannover [ME-502,503].

Edículos primarios que, con la misma estructura y la misma expresión, definen tanto un pórtico de ingreso como el baldaquino protector de un rincón de conversación o una mesa auxiliar (Josef Hoffmann); una mesa minimalista que desde París, inspira la levitación de la lámina de la cubierta de un gran auditorio en Suiza (Jean Nouvel); un abanico de mesas nido que envuelven un espacio de trabajo privado (Pierre Chareau); la tectónica precisa de un signo gráfico y una solución formal y estructural del diseño de una mesa, que se adapta con naturalidad a varias escalas (Jean Prouvé); el par activo que conforman dos “mesas”, una interior y otra exterior, una pequeña y otra enorme, como componentes claves en la aproximación a espacios arquitectónicos de Le Corbusier; el taburete de Max Bill agigantado y devenido en Glorieta de peatonal para homenajear al diseñador en el centro de Ulm.

## TESTIMONIOS

### **Abanicos: Pierre Chareau**

Pierre Chareau es reconocido como el autor de una de las obras maestras del diseño doméstico: la *Maison de Verre* y por un sinnúmero de interiores, piezas de mobiliario y objetos de diseño que dejó a lo largo de su fecunda actividad profesional. Sus proyectos supieron ser pioneros en la utilización desprejuiciada de materiales hasta entonces disociados del lenguaje expresivo de su contemporaneidad, sobre todo en el ámbito de la vivienda. Como, por ejemplo, la utilización masiva del ladrillo *Pan de Verre* en la reforma para el Dr. Dalsace o el uso del hierro sin más ornamento que el derivado de la naturaleza de los componentes de producción industrial. El optimismo maquinista moderno lo lleva a investigar de modo recurrente en la incorporación del movimiento en sus proyectos, tanto arquitectónicos como de diseño. Su cuidado extremo en la resolución del detalle inspirará en el futuro preciosismos compositivos como el de Carlo Scarpa en Italia.

En este espíritu, desarrolla una investigación sobre el movimiento pivotante, que se prolonga en el tiempo y en la cual ensaya todas sus variantes, usos y aplicaciones imaginables. En particular incorporó en varios de sus proyectos estructuras tipo abanico en la cual elementos análogos formalmente se pliegan o despliegan al girar en torno a un único eje vertical.

En 1923 presenta en el *Salon d'Automne* de París una instalación de una pequeña sala de estar que regula su comunicación con el espacio adyacente por medio de un biombo-cerramiento en hemicírculo, entelado con el mismo patrón decorativo que el cielorraso [ME-514]. Las piezas móviles, rectangulares en el plano vertical, se pliegan en lo alto en forma de triángulos cuyos vértices convergen y se articulan en un pivot metálico fijado en el techo. El diafragma resultante aporta la flexibilidad de su mecanismo gradual de apertura y cierre, manteniéndose al mismo tiempo solidario con la estructura arquitectónica del ambiente.

Fechado tan solo un año después y probablemente desarrollado en paralelo, aparece el diseño de la primera mesa auxiliar en abanico una versión en miniatura de la instalación de 1923. La MB-106 recoge el mecanismo de ocultamiento telescópico de las mesas-nido tradicionales, pero lo



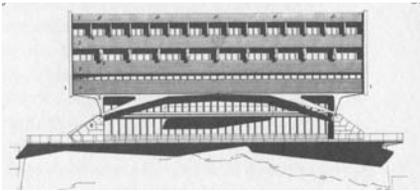
[ME-501]



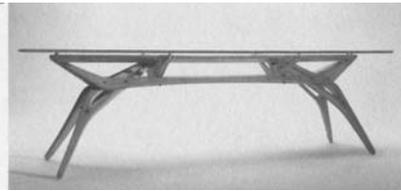
[ME-502]



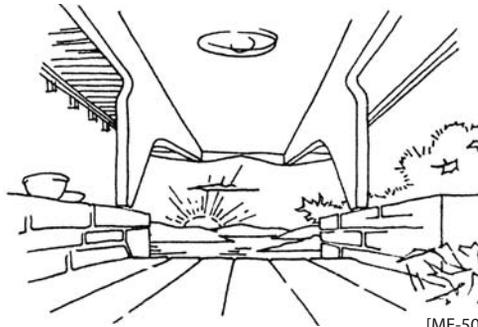
[ME-503]



[ME-504]



[ME-505]



[ME-506]

[ME-501] Albert Viaplana y Helio Piñon: Plaza de la Estación de Sants.

[ME-502,503] Ettore Sottsass: Parada de autobus, Königsworther Platz, Hannover, 1993-1994 y Mesa baja SA01, 2004, *Laura Meroni*.

CARLO MOLLINO:

[ME-504] *Casa Capriata*, 1947, Fachada.

[ME-505] Mesa para la *Casa Provera*, 1955. pieza única.

[ME-506] *Casa sull altopiano*, Agra, 1952-1953.

reinterpreta al condicionar el movimiento de los cuatro componentes con la incorporación de un eje de giro fijo e ineludible [ME-516]. No es tan fácil ahora percibir las como cuatro mesas, cuatro muñecas rusas que aumentan su escala gradualmente para incluir en su núcleo a la inmediatamente menor. La lógica geométrica de “gajos” y el mecanismo que habilita el movimiento le confieren una nueva identidad integral.

Otro año más tarde, el espacio que encogió y devino en mueble, vuelve a reinventarse como espacio arquitectónico.

Uno de los interiores más difundidos proyectados por Chareau después de los de la *Maison de Verre* es el *Bureau-Bibliothèque* del pabellón “*Une Ambassade Française*” de la *Société des Artistes Décorateurs* en la *Exposition Internationale des Arts décoratifs et Industriels Modernes* de París en 1925 [ME-516].

La butaca y el escritorio del embajador se ubican bajo una cúpula central que opera además como fuente luminosa principal del espacio de trabajo. Su perímetro circular, enfatizado en el cielorraso por una ancha banda de madera, se refleja en la geometría de la alfombra anclando definitivamente el espacio en su eje vertical. Componentes análogos a los que integran la mesa abanico se articulan en torno al cenit, giran, se agrupan o despliegan para regular el baño de luz que cae sobre el plano de trabajo. Algunos de ellos prolongan sus verticales hasta el suelo y, junto con un par de bibliotecas, se deslizan sobre rieles y colaboran con la conformación “a requerimiento” de la burbuja personal del embajador. La mesa-abanico puede entenderse como una maqueta conceptual del núcleo central de la oficina y este, a su vez, como la posibilidad de materializar la experiencia espacial cambiante bajo la mesa.

Lejos de terminar en este punto, la historia continúa desarrollándose en nuevas variantes del mismo tema que van alternando interpretaciones de escala: una nueva versión de la mesa abanico original, ahora con pequeño cuerpo vertical que enfatiza el eje de giro (MB-152, 1925) [ME-514]; otra pequeña sala como la presentada en 1923 en el *Salon d'Automne* de París integrada al proyecto de equipamiento interior de un apartamento en 1926; una adaptación de la oficina del embajador de Francia para el pabellón de Marsan en la *Exposition des Artes Decoratifs* de 1927; y una mampara pivotante para el vestíbulo del Gran Hotel de Tours.

Una genuina investigación formal deriva en una estructura compositiva que integra valencias espaciales, funcionales, geométricas y expresivas que permiten una interpretación dimensional amplia y flexible, transparentando así un proceso de manipulación escalar meridiano.

### **Compás: Jean Prouvé**

En la rutina de cualquier proyectista casi siempre es posible identificar temas recurrentes de los cuales se parte y a los cuales se vuelve periódicamente. Algunas veces son obsesiones —o desafíos insuficientemente satisfechos— pero, en otras oportunidades, son tan solo producto de la ejercitación consciente de determinados principios formales, técnicos, expresivos, o de todos ellos contemporáneamente.

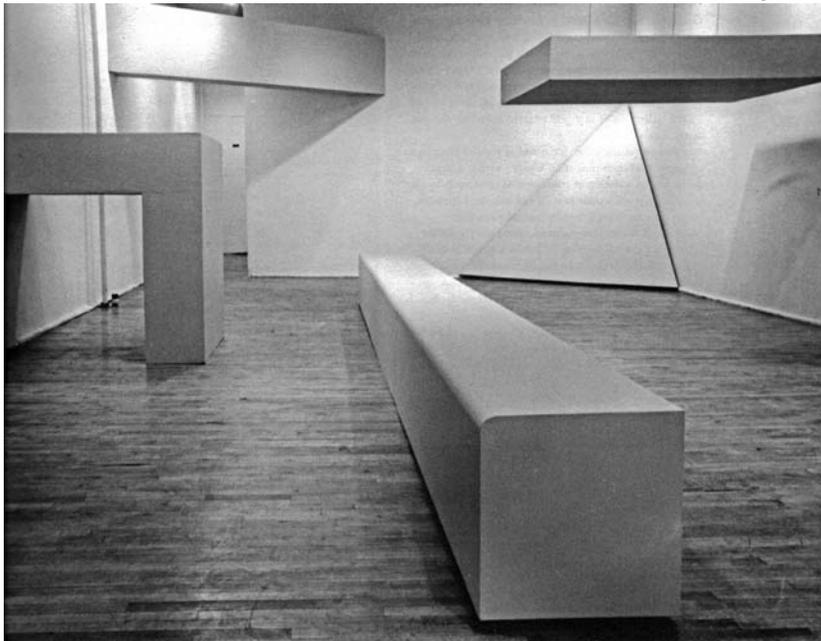
En la obra de Jean Prouvé pueden reconocerse varios. Entre ellos, las patas de forma triangular cuya sección disminuye hacia los puntos de apoyo, son un “signo de identidad” del diseño Prouvé. Casi todas las piezas con mayor demanda estructural suelen aumentar su sección en los puntos de



[ME-509]



[ME-510]



[ME-511]

ROBERT THERRIEN:

[ME-509] Sin título, 1993.

Esta obra integra la exposición *Extrañamente familiar: Aproximaciones a la Escala en la Colección del Museo de Arte Moderno, Albany*, 2003.

[ME-510] *Bajo la mesa*, 1994.

ROBERT MORRIS:

[ME-511] *Plywood Show*, Green Gallery, Nueva York, 1964.

Los objetos de la instalación de Robert Morris, con su contundente abstracción formal, geométrica y material, sus grandes dimensiones, sus secciones y espesores sustanciales, muestran, como es frecuente en el arte minimalista, como la escala (y por lo tanto la percepción) puede ser relativa y circunstancial<sup>1</sup>. La presencia envolvente de los distintos elementos, diseminados por todo el ambiente, genera un universo de límites y referencias espaciales múltiples sobre los cuales cada espectador proyecta su experiencia personal de vida, sus recuerdos, afinidades y temores. Por momentos, nos sentimos pequeños individuos que pasan debajo de un enorme travesaño, rodean la escuadría de una pata caída o se protegen bajo el tablero de la mesa que permaneció milagrosamente en suspenso.

<sup>1</sup> Valle, Pietro, "Paesaggio non indifferente", 2003, disponible [en línea] en <<http://architettura.supereva.com/>>

articulación o empotramiento. La razón reside en un principio de economía material y de esfuerzos que de inmediato es hábilmente traducido como recurso expresivo en sus sillas, en sus mesas y en su arquitectura.

La actividad como proyectista de Jean Prouvé estuvo decididamente más volcada al diseño de mobiliario que a la arquitectura. No es extraño, por lo tanto, que sus temas de investigación surgieran del universo objetual para luego eventualmente trasladarse al proyecto arquitectónico.

Del conjunto de mesas diseñadas por Prouvé hay dos series que tuvieron un eco directo en sus propuestas espaciales. La serie de mesas “*Standard*” de chapa plegada (década de 1930-1940) [ME-521], en la cual la estructura del tablero se apoya en dos pórticos planos, y la serie “*Compás*” (1948) [ME-517] que asocia el inconfundible perfil en V invertida (que le da nombre) con una doble ménsula de sección también decreciente.

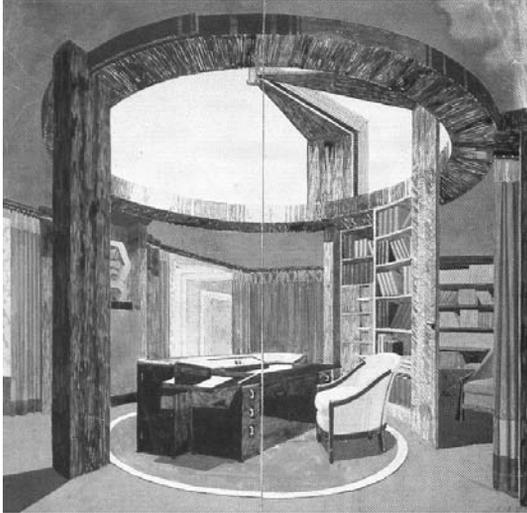
Los pórticos “*Standard*” reaparecen, cambiados de escala, como soporte central de sus refugios desmontables patentados en 1939 —no casualmente— como “*maison à portique*”.

En el año 2003, en oportunidad de una muestra sobre Jean Prouvé, la Galería Patrick Seguin de París exhibe el refugio desmontable de 6 x 9 m. El curador de la muestra decide incorporar en su interior algunas piezas de mobiliario de Prouvé entre las cuales, como era de esperarse, había una mesa. Y la ubica precisamente bajo el edículo que conforman los dos pórticos que soportan centralmente el “megatablero” de la cubierta, cuya estructura portante recuerda a la utilizada en el diseño de muchas de sus mesas [ME-519]. El reconocimiento de la semejanza geométrica se torna ineludible. Y también la sensación de encontrarnos debajo de una versión fuera de escala de la mesa *Standard*. La misma percepción multiplicada se verifica en el edificio Ferembal, cuyo espacio largo y angosto es habitado por cinco pórticos idénticos regularmente dispuestos sobre su eje longitudinal.

En 1953, Jean Prouvé recibe el encargo de “enfatarzar fuertemente el acceso a un gran edificio administrativo” en Le Mans. Su propuesta para la marquesina de ingreso al edificio de la Seguridad Social se “limita” a recuperar una estructura formal, funcional y tecnológica cuyo valor trasciende la escala, a reproponer una solución personal de un signo arquetípico. Prouvé cambia de escala el diseño de su mesa *Compás* de 1948 y la dispone en paralelo a la fachada principal del edificio. Utiliza la misma forma, la misma imagen pregnante del perfil de su mesa y la misma tecnología para la definición de su estructura de chapa plegada y soldada, sobre la que descansa una cubierta de aluminio. La marquesina fue recuperada en la demolición del edificio en 1997 y en la actualidad forma parte de la colección de la Galería Enrico Navarro en París [ME-518].

En la muestra itinerante sobre la obra de Jean Prouvé: *La poética del objeto tecnológico* la relación entre la mesa y el pórtico del refugio expuestos en la Galería Seguin se invierte. Algunas maquetas de sus proyectos arquitectónicos se ambientan al abrigo de un modelo gigante de una mesa *Compás* (o uno a escala natural de la marquesina de Le Mans, que es lo mismo). Esta inversión de las escalas relativas esperables en los modelos enfrenta micro-arquitecturas y macro-objetos reales y evidencia didácticamente el recurso de la manipulación escalar.

En la identificación del germen formal utilizado: el compás, existía ya una primera alteración de escala cuando Prouvé lo transforma en pie compuesto de una mesa o cuando lo presenta como



[ME-512]



[ME-513]



[ME-514]



[ME-515]



[ME-516]

ABANICOS: PIERRE CHAREAU

[ME-512] Perspectiva *Oficina y Biblioteca de la Embajada de Francia*,  
Exposición Internacional de Artes Decorativas, París, 1925.

[ME-513] Detalle de la instalación *Oficina y Biblioteca de la Embajada de Francia*,  
Exposición Internacional de Artes Decorativas, París, 1925.

[ME-514] Mesa Abanico, *MB-152*, 1925.

[ME-515] Mesa Abanico, *MB-106*, 1924.

[ME-516] Instalación *Salon d'Automne*, París 1923.



[ME-517]



[ME-518]



[ME-519]



[ME-520]



[ME-521]

COMPAS: JEAN PROUVÉ

[ME-517] *Mesa Compas*, 1948.

[ME-518] Marquesina para edificio administrativo, Le Mans, 1948.  
Foto de época y marquesina recuperada luego de la demolición del edificio. Exhibida en Galería Enrico Navarro en París.

[ME-519] *Refugio desmontable 6x9 m*, 1944.  
Foto Galería Parick Seguin, París, 2003.

[ME-520] *Banca Compas*, 1948.

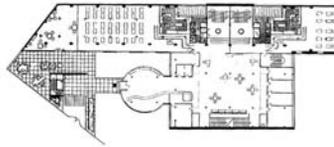
[ME-521] *Bureau Standard*, década de 1930-1940.



[ME-523]



[ME-524]



[ME-526]



[ME-525]



[ME-527]

## LE CORBUSIER

Cité de Refuge, París, 1929-1933:

[ME-523] Fotografía de época. Planta.

El automóvil en la imagen es un Voisin Car, cuya fábrica pertenecía a Gabriel Voisin que financio el Plan de París que realiza Le Corbusier en 1925 (Información recogida de la revista Form, nº33, 1959).

[ME-525] Detalle de alero de ingreso sobre soportes en "V".

Maison La Roche, París, 1923-1925.

[ME-524] Fotografía de la Galerie des tableaux, apenas inaugurada la casa. Aun sin la presencia de la mesa fija que colabora en la articulación entre las dos alas de la vivienda.

[ME-526,527] Dos registros posteriores con la mesa fija custodiando en el pasaje hacia el hall principal.

gigantesco soporte lateral de un columpio. De ahí a la transferencia de sus propiedades compositivas a estructuras arquitectónicas bastó con un pequeño paso, porque todos ellos: compás, mesa, columpio y refugio desmontable, reconocen en una misma forma su poética tecnológica.

### **Tableaux: Le Corbusier**

La mesa de la "*Galerie des tableaux*" de la Villa La Roche siempre había llamado mi atención aunque nunca antes me detuve a pensar el porqué. Es un elemento singular en muchos aspectos. No se parece a ninguna de las mesas que ha usado antes el maestro en sus proyectos, ni tampoco a ninguna de las que utilizará en el futuro. Apoyado sobre dos soportes diferentes, uno planar de mampostería y otro metálico en "V" la lámina de mármol negro pulido se refleja sobre otro rectángulo oscuro dibujado en el pavimento como si de una alfombra eterna se tratase [ME-527]. Con relación a otros equipamientos fijos, en particular planos de apoyo, tiene una ubicación sin precedentes en proyectos anteriores de Le Corbusier. A diferencia del criterio habitual que ubica las mesas fijas como parte del diseño de los márgenes del espacio, en este caso la ubicación es central, pivot ineludible en el eje principal de la galería, desfasada hacia el extremo de ingreso desde el nivel inferior. La presencia pequeña y oscura de la mesa anclada en el suelo contrasta con la claridad y amplitud espacial de la galería. John Hejduk ha querido verla como una especie de altar bajo el coro de la biblioteca.<sup>175</sup> La mesa juega un rol protagónico en la percepción del movimiento en el espacio, colaborando con los recorridos envolventes y sirviendo de pivot para el ingreso a la rampa o para el retorno desde ella al salón [ME-526]. Si bien no aparece en las primerísimas fotografías tomadas de la Galería [ME-524], está firmemente documentada su presencia en los planos de proyecto previos a la construcción de la Villa.<sup>176</sup>

El eco de este gesto formal quedará en el aire algunos años hasta reaparecer discretamente pero aumentado de escala como elemento articulador entre el cilindro y el gran cubo de ingreso a la *Cité de Refuge* [ME-523,525]. Tres décadas más tarde este signo se asociará inequívocamente a las cubiertas en voladizo sobre apoyos metálicos de las viviendas de la segunda modernidad.

---

<sup>175</sup> Barberá Pastor, Carlos, "Sobre una experiencia de John Hejduk en la casa La Roche", en Massilia: *Anuario de estudios lecorbusierianos*, Fundación Caja de Arquitectos, 2004.

<sup>176</sup> *Ibid.*



[ME-528] MVRDV:Collections Building, Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 2007-

## LA MESA

MVRDV no solo no elude la referencia formal directa, sino que la aprovecha conscientemente para transferir cualidades del objeto de inspiración al proyecto de arquitectura. El nuevo *Collections Building* del Museo Boijmans van Beuningen (Rotterdam 2007-) ES una gigantesca mesa posada sobre una plaza pública preexistente en el área de intervención [2.2/54]. Los propios autores se refieren a sus componentes como "las patas" o "el tablero" de la mesa. Es que el signo es inconfundible y cuando esté finalmente concluida su construcción, el edificio será inevitablemente conocido como "la mesa". Sucede con frecuencia cuando algunas construcciones evocan al primer vistazo figuraciones extra-arquitectónicas. La Biblioteca de Asplund en Estocolmo es conocida popularmente como "el tintero"; las *Marina Towers* de Chicago son "los choclos"; el nuevo auditorio de Piano como "los escarabajos"; y el *Monumento a Vittorio Emanuele*, también en Roma, como "la máquina de escribir".

Las patas de la mesa son su sostén estructural y representan el recorrido natural de las descargas a tierra. Sobre ellas descansa un tablero que debe tener la rigidez suficiente (propia o con auxilio de estructuras de refuerzo) para poder salvar la luz entre apoyos. Su función principal es ofrecer una superficie de apoyo, distanciada del suelo (por comodidad e higiene) en torno a la cual comer, conversar y eventualmente trabajar. Protegido superiormente y claramente enmarcado por la presencia de las cuatro patas, el espacio bajo la mesa suele ser acondicionado por los niños con lugar ideal para sus representaciones lúdicas.

Si lo pensamos bien, todas estas características han sido aprovechadas plenamente. Estructuralmente el edificio-tablero descansa sobre las cuatro columnas circulatorias que conduce ahora ya no solo el tránsito de "cargas" sino también de personas. El espacio de la azotea está destinado a restaurante y jardín de esculturas, reproduciendo el ámbito de reunión entorno a la comida en la que no falta habitualmente la impronta escultórica de algún centro de mesa. La plataforma-tablero se ensancha para albergar el archivo de obras de arte (generando espacio de almacenamiento como sucede con los cajones de la mesa), y se eleva para alejarlo de la humedad natural del suelo. Ante el museo-mesa nos sentimos mucho más pequeños que cuando éramos niños, pero seguimos refugiándonos bajo su techo para "jugar". "El edificio funciona como una cubierta que cubre la plaza urbana. Incorporando iluminación y proyectores al techo de la plaza [elevado a 35 metros del suelo], esta se transforma en un espacio para eventos de todo tipo; una pista de baile urbana".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Tomado de la descripción que los propios autores hacen del proyecto en su página web. Disponible [en línea] en [\\_http://www.mvrdv.nl>](http://www.mvrdv.nl), [TA]

## TODO UN ESPACIO (BAJO LA MESA)

Testimonios complementarios en Anexos digitales, pp. Ax-83-89.:

*Gottfried Semper: Mesa y mantel. Robert: Morris y Therrien. Bajo la mesa. Plywood Show. Menos: Jean Nouvel.*

**LA CIUDAD COMO MANTEL**



## TODO OTRO ESPACIO (SOBRE LA MESA)



[ME-529]

Le Corbusier: Unidad de Habitación de Marsella,  
Modelo digital del espacio de la cubierta, vista parcial.

### LA GEOGRAFÍA DE LA MESA

La geografía de la mesa es plana y está poblada por objetos cotidianos. Aunque no siempre dispuestos de la misma exacta manera, un número finito y acotado de objetos habitan la mesa: vajilla, cubiertos, libros, útiles escolares, floreros, “centros de mesa”, costureros, juguetes, ordenadores portátiles. Si bien la lista no es naturalmente taxativa, enumera algunos de los “personajes” principales que se mueven en el escenario plano y llano de la mesa, directamente sobre las “tablas” o, suavizando el contacto y el tránsito, sobre manteles, individuales o carpetitas de croché. Nuestra vida diaria nos da la oportunidad regular y periódica de (re)componer infinitas naturalezas muertas o “vidas detenidas” como rezaría una traducción más o menos justa del término anglosajón *still life*.

La mesa es —sin mediar metáforas— un escenario, un ámbito de acción, originalmente abstracto y vacío a la espera del drama que lo active. Sobre él todo sucede o puede suceder. Es, simultáneamente, el espacio de encuentro, de trabajo, de alimentación, de aventura y de juego.

La mesa funciona como marco de referencia —estable y permanente— para las infinitas composiciones efímeras que sobre él tienen lugar. [Com]poner la mesa es una actividad con la que estamos familiarizados. Es un terreno seguro en el cual, a escala, manejamos las distancias, las alineaciones, las proporciones, la forma, el color, los llenos y vacíos, la función, la expresión, el carácter, la atmósfera, las costumbres, el estilo. Varias veces por día proyectamos, de forma más o menos consciente, el universo de la mesa que, como todo universo, es proyección posible e inspiración probable de muchos otros.



[ME-530]

## ITINERARIO ENCONTRADO: IGNACIO ITURRIA

Ignacio Iturría: *Mesa con elefante blanco*. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm.

### LAS MESAS DE ITURRIA

Las mesas de Iturría son territorios que sirven de soporte para el hilado de situaciones, y como escenarios para la narración de historias de un tiempo detenido entre el recuerdo de un pasado indeterminado y su evocación desde el presente.

El escenario como realidad física posee límites y los márgenes de la mesa son, a todos los efectos, los confines del mundo en el cual se desarrollan estas historias y que es tan solo un recorte, una expresión parcial de un universo mayor al cual representa. Como el marco de una diapositiva o el cuadro de una historieta, los bordes de la mesa encuadran y enmarcan la escena, se ofrecen como elementos de referencia que intensifican todo cuanto en ella sucede. El plano de la mesa, distanciado del suelo, distanciado del cielo (raso) y, la mayor parte de las veces, distanciado también de las paredes que envuelven la habitación, representa una porción de universo idealmente separado del resto, suspendido en el espacio (y probablemente en el tiempo) por la gravitación de una lámpara-sol que lo ilumina desde lo alto.

La mesa será, para Ignacio Iturría: una estación de trenes por la noche, la pista de aterrizaje de un grupo de marcianitos, un solar en el cual se levantan grandes conjuntos habitacionales, un paisaje rural, un altar personal y autobiográfico, el atelier de Pollock, el terreno de una batalla, la explanada en la que se erige una capilla-radio, un mapa de relaciones en la mesa tendida y abandonada luego del café en la sobremesa, un espacio de juego y un símbolo de la sociedad.

Algo parecido sucede con el espacio de la bañera o el del lavatorio. Siempre llenas de agua, ambas se presentan como plataformas, tan horizontales como la superficie del agua que contienen, delimitadas por bordes nítidos y precisos. Al igual que en el caso de las mesas, estos ámbitos, ahora acuáticos, se separan físicamente de su entorno inmediato (lavatorio de pedestal, bañera sobre patas de león) creando una burbuja escénica independiente. El sillón-elefante (verdadero fetiche, análogo al pez y la serpiente de Gehry o las cafeteras de Rossi) y los estantes y compartimientos de los muebles continuarán la misma idea pero concentrando cada vez más la cualidad interior e íntima de la puesta en escena. En conjunto, todos estos espacios configuran una cuidadosa serie de universos que, cerrándose sobre sí mismos, se abren a la interpretación, el reflejo y la proyección personal.

En todos y cada uno de ellos, una definición clara y precisa de las fronteras espaciales permite una acentuada distinción entre dentro y fuera, y habilita a que, sin trauma aparente, la acción cambie de signo al atravesarlas.

Es precisamente ese ensimismamiento, coincidente con el espíritu lúdico-infantil, el que posibilita que dentro de estos escenarios, la escala —entre otras cualidades—, se transforme radicalmente. Por eso mismo los hombrecitos y mujercitas de Iturría desarrollan su particular drama sin la interferencia de la sorpresa de la visión adulta. La mesa, la bañera, el lavatorio son espacios que viven tanto de la realidad de su corporeidad física como de la de nuestra imaginación.

Al atenuarse al máximo las referencias al contexto inmediato, se refuerza la lógica interna y la construcción de pautas propias y distintivas. Un nuevo universo, una nueva identidad, necesita siempre de límites y reglas claras.

El tendido de la mesa, la organización de la batalla, el armado de rompecabezas de miles de piezas, la organización del material de estudio, el planchado de las camisas, la partida de cartas, todo es excusa válida para levantar, derribar y reconstruir verdaderos “urbanismos de mesa” (tal y como bautizó Alessandro Mendini a las experiencias de diseño de juegos de Té y Café para la firma Alessi por parte de reconocidos estudios de arquitectura).

El universo de la mesa bien puede ser nuestra personal representación de una “tierra plana” que se extiende hasta los confines de sus abismos perimetrales [ME-530].

La plataforma independiente que la mesa simboliza, y sobre la que se levanta una nueva realidad con nuevas reglas, puede también ser aquella que ha fundado la identidad de el Karesansui del templo Ryoan-ji en Kyoto o las propuestas urbanas del capitolio de Chandigarh, la Plaza de los Tres Poderes de Brasilia, la isla ecológica de Rem Koolhaas y Reiner de Graaf para la “Water Front City” entre Dubai y Abu Dhabi, o sus populares vecinas, las Palmas de PTW. Todos estos proyectos, de una u otra forma han incorporado nuevos matices en la percepción de escala de los entornos preexistentes.

## TESTIMONIOS

### ST

Saúl Steinberg, viejo conocido del club de los Eames, fue un artista con una visión afilada y precisa de la realidad, un extraordinario sentido del humor, y una habilidad gráfica magistral capaz de plasmar, con una gran economía de recursos y una síntesis comunicacional envidiable, la vida cotidiana del hombre del siglo XX. Es probable que su actividad dominante como dibujante lo haya encontrado en buena parte de su vida sentado a su mesa de trabajo, la cual aparece registrada en varias oportunidades en sus dibujos. La misma capacidad de observación que le permitió desmenuzar la realidad, la sociedad y sus costumbres, fue utilizada también para reconocer su ambiente más próximo: la mesa. Una y otra vez su obra parte y regresa a la mesa de trabajo, al escritorio del juego, a la mesa-aventura, ciudad, universo.

La portada del 29 de marzo de 1976 de *The Nueva Yorker*, una de las más famosas de la revista en toda su historia, transformó la personal visión ombligo céntrica de Manhattan en uno de los dibujos más conocidos y difundidos de Steinberg, hecho no menor, considerando la prolífica producción del artista [ME-536].

En primer plano una visión parcial pero detallada de Manhattan desde la 9ª avenida hacia el Río Hudson se proyecta por sobre Jersey y “el resto del país” (representado por un árido solar rectangular, colindante con México de un lado y Canadá del otro, en el cual algunas elevaciones dispersan conforman un paisaje abstracto parecido al *Karesansui* del Templo Ryoan-ji de Kyoto), hasta la costa del Océano Pacífico. El paisaje de la otra “ribera” es reconstruido en el horizonte por la presencia lejana de China, Japón y Rusia. Esta visión del mundo, recurrente en Steinberg es la del mapa extendido sobre la mesa que cobra vida aquí y allá donde nuestra mirada pone el ojo y el corazón. Los urbanismos de la gran metrópolis son semejantes a los que configuran los instrumentos de dibujo, la vajilla o los recuerdos sobre el tablero de la mesa. El universo gráfico no tiene más límites que los que la imaginación le proporciona. La bidimensionalidad del dibujo encuentra una prolongación natural en el entorno tridimensional y viceversa.



[ME-532]



[ME-531]



[ME-533]



[ME-534]



[ME-535]

#### ITINERARIO ENCONTRADO: IGNACIO ITURRIA

[ME-531] *Mesa con tazas*, 1993. Óleo sobre lienzo.

[ME-532] *Un alto en el camino*, 2005 Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm.

[ME-533] *Taburete con barco*, 1991 Óleo sobre lienzo, 53 x 72 cm.

[ME-534] *En el gimnasio del Colegio Pio*, 2005 Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm.

[ME-535] *Creo que por aquí no pasan*, 1998 Óleo sobre lienzo, 62 x 81 cm.

Gracias a la capacidad de vulnerar casi todos los límites que el dibujo le confiere, Steinberg juega de modo permanente con la construcción de un mundo de escala ambigua, múltiple o cambiante. En el año 2008 una exposición no casualmente titulada *Mesas y otras esculturas*, reúne una serie de trabajos tridimensionales en los cuales se aprecia el juego sutil de interpretación, integración y respeto por los universos de dos y tres dimensiones. Las “esculturas” construyen su tridimensionalidad plegando ocasional y cautelosamente algunos componentes bidimensionales. Paralelamente estos mismos elementos enfatizan una expresión volumétrica de utilería que arroja sombras dibujadas sobre el soporte de las mesas. Las líneas se escapan del papel al tiempo que los volúmenes se refugian en él [ME-539]. Existe un paralelismo cierto y marcado entre ambos mundos que ensayan constantes intercambios de contenidos, significados, dimensiones y escalas.

Mientras en una acuarela un pequeño Quijote da la batalla contra un enorme Ananá [ME-537], en uno de los dibujos de la serie realizada a partir del papel membretado del *Smithsonian Institute* en 1967, la ciudad de objetos sobre la mesa observa con nostalgia, a través de la ventana abierta, la ciudad análoga que se levanta a lo lejos en el horizonte [ME-538]. Steinberg profesa y practica el culto por las naturalezas muertas (que de muertas tienen muy poco para el maestro). Estas son una fuente inagotable de encuentros tan fortuitos como planificados, de contrastes movilizadores, detonantes de comentarios gráficos agudos y certeros sobre la sociedad en la cual vive, y del universo de objetos cotidianos entre los cuales habita y trabaja.

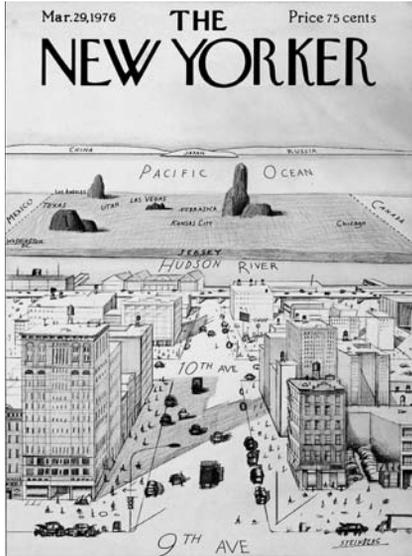
Cualquier grupo de objetos parece tener para Steinberg, la cualidad suficiente para sugerir “espacio urbano”. Como si le resultara ineludible jugar con los significados relativos de las distintas piezas, achicarse y agrandarse a voluntad para dar vida y sustancia a sus aventuras gráficas.

Resulta poco menos que inevitable que, dada la empatía común por los mundos en miniatura (comprendidos los misteriosos paisajes azules de la porcelana Willow), la arquitectura del mueble, la comunicación a través del humor y la ternura, la obra de Saúl Steinberg sobrevuele protectoramente el trabajo de Ignacio Iturria.

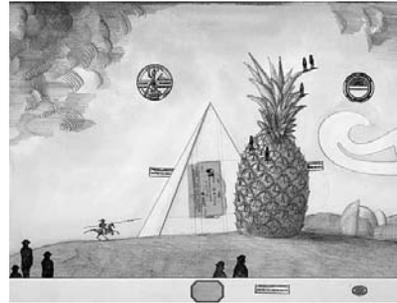
### **MANHATTAN PARA LLEVAR**

Madelón Vriesendorp y Rem Koolhaas, marido y mujer, son co-fundadores, junto con Elia y Zoe Zenghelis, de OMA (Office for Metropolitan Architecture, 1975). Desde entonces, y con perfiles diferentes, ambos han desarrollado su actividad en torno al pensamiento y la práctica de la arquitectura. En el transcurso del tiempo, sus trabajos se han cruzado y complementado en varias oportunidades. Los dibujos de Madelón Vriesendorp conocidos como la “Serie Nueva York” (1973-1975), y entre los cuales se encuentra el popular *Flagrant Delit*, son previos a su utilización como ilustraciones del libro *Delirious Nueva York* (1978) y ciertamente incidieron en la concepción de las teorías que lo sustentan.

El tiempo transcurrido desde entonces, sumado al intercambio natural de una experiencia de vida en común, han logrado que, aun en sus trabajos más recientes, cuando parecería que sus caminos personales se han definitivamente alejado, encontremos ecos y reflejos entre sus respectivas obras.



[ME-536]



[ME-537]



[ME-538]



[ME-539]

SAÚL STEINBERG:

[ME-536] Ilustración de la portada de la revista *The Nueva Yorker*, 26 de marzo de 1976.

[ME-537] Sin título (*Pineapple*) de 1970, 76 x 60cm

Esta ilustración sirvió como imagen promocional de la Exposición *Saul Steiберг Illuminations* y de portada al libro homónimo.

[ME-538] Dibujo perteneciente a la serie del *Smithsonian Institute*, 1967

En esta serie Steinberg parte siempre del soporte de hojas membretadas del Smithsonian Institute y, tomando como detonante plástico el núcleo gráfico de su isotipo y logotipo, desarrolla decenas de dibujos.

Krystal KaNueva Yorkons que dialogan de todas las formas imaginables con la pequeña "arquitectura" del membrete.

[ME-539] *Rodazhacari table*, 1981.

Integró la exposición *Mesas y otras esculturas*, 2008.  
Fotografías, The Saul Steinberg foundation.

Dos imágenes se superponen en nuestra mente: por un lado, la plataforma cuadrada de la isla ecológica poblada de rascacielos, proyectada por Rem Koolhaas como parte de un plan de urbanización del frente costero que vincula Dubai y Abu Dabi [ME-545]; por otro, las mesas del estudio de Madelón Vriesendorp repletas de pequeños y bizarros objetos-personaje recolectados a lo largo de treinta años, organizados entre otros criterios (secretos o explícitos), por su altura que oscila entre 0 y 30 cm. aproximadamente [ME-548].

Ambos proyectos se apoyan en extensas superficies planas, con límites claramente definidos que están separadas de su entorno inmediato por el agua en un caso o los abismos de los confines de la mesa o el pedestal en el otro. Los dos ámbitos están densamente poblados por objetos que, siendo diferentes, se integran dentro de un patrón colectivo. Personajes de todo tipo y color, con dimensiones y escalas variables dialogan de forma igualmente intensa en la isla y la mesa. Ambas realidades son representaciones de ciudad.

### **La isla**

La isla cuadrada es un retazo urbano por encargo, una suerte de “Manhattan para llevar” aterrizando sobre el *collage* urbano de Dubai. Koolhaas propone un *cluster* que regresa a la ideología mítica del manhattanismo.<sup>177</sup> La antigua hoguera de vanidades de los rascacielos de Nueva York transplantada a su nuevo contexto aparece como un juego de niños ante al competencia iconográfica, cada vez más desenfadada y sorda, de las propuestas arquitectónicas de la nueva Dubai: macro-logos satelitales como las urbanizaciones *Palms* que brotan a cada paso a lo largo de la costa; torres que desafían lo posible emergiendo violentamente sobre lo esperable.

En una imagen fantástica y fascinante de Dubai, las altísimas estructuras de las nuevas torres asoman sus cabezas al sol aquí y allá por encima de un denso plano de nubes que cubre la ciudad. Al igual que los templos que rematan las pirámides mayas de Tikal aflorando sobre el nivel de máximo crecimiento de la vegetación de la selva circundante [ME-544], lo “sagrado” emerge sobre la altura de las nubes en Dubai como autoafirmación de poder [ME-540]. Ya en 1969 Hans Hollein había preanunciado una imagen semejante en su dibujo de Copenhague enterrada en el cual solo los fantasiosos pináculos nórdicos asoman por encima de una árida llanura, dejando que la vida “terrena” transcurra precisamente bajo tierra [ME-543]. También algunas imágenes cinematográficas como la Nueva York bajo agua de Inteligencia Artificial de Spielberg recuperan esta significación acumulada en las cabezas de personajes altísimos [ME-542].

Volviendo a la isla de la *WaterFront City*, es probable que frente a la desmesura que la rodea, la “manhattan árabe” de Koolhaas aparezca como una reserva de escala urbana tradicional.

El agrupamiento de rascacielos, en contraste con la tipología de mega-torres individuales y aisladas, parece casi una organización defensiva de liliputienses en Brobdingnag. El carácter de los rascacielos,

---

177 “El manhattanismo es la única ideología urbanística que se ha alimentado, desde su concepción, de los esplendores y las miserias de la condición metropolitana (la hiperdensidad) sin perder ni una sola vez su fe en ella como fundamento de una deseable cultura moderna. La arquitectura de Manhattan es un paradigma para la explotación de la congestión”: Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan*, traducción de Jorge Sainz, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.



[ME-540]



[ME-541]



[ME-543]



[ME-542]



[ME-544]

[ME-540] Dubai: Niebla matutina, vista desde el *Burj Arab* en construcción.

[ME-541] Chicago: Vista aérea por sobre el nivel de las nubes.

[ME-542] *Inteligencia Artificial*: filme, Steven Spielberg, 2001. Nueva York bajo agua. Fotograma promocional del filme, con la mano de la estatua de la libertad asomando del agua en primer plano.

[ME-543] Hans Hollein: *Copenhague enterrada*, 1969.

[ME-544] Tikal: Los templos que rematan las pirámides mayas, asomando por encima del límite de crecimiento natural de los árboles de la selva circundante. Foto Aníbal Parodi Rebella.

como bien desarrolla Antón Capitel en uno de los capítulos de su libro *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, está en algunas oportunidades muy próximo a la figura de lenguaje conocida como prosopopeya o personificación. Según él,

puede decirse que, en arquitectura, la prosopopeya se produce cuando los edificios, de una u otra manera, tienen características que les hace atribuirse la condición de personajes; o bien, y de un modo más general, cuando las formas abstractas se les concede el estatuto de figuras, esto es, de figuras con un significado concreto.<sup>178</sup>

En 1941 Salvador Dalí describía de esta manera la presencia del conjunto de rascacielos en Nueva York:

Cada anochecer, los rascacielos de Nueva York adoptan las figuras antropomórficas de múltiples y gigantescos 'Ángelus de Millet'... inmóviles, y listos para realizar el acto sexual y devorarse unos a otros... Es este deseo sanguinario lo que los ilumina y hace que toda la calefacción central y toda la poesía central circule por dentro de su ferruginosa estructura ósea<sup>179</sup>  
[ME-546].

En este sentido los rascacielos-personaje son mucho más solidarios. Si bien rivalizan, al mismo tiempo conforman una unidad urbana análoga a la establecida entre las piezas de ajedrez sobre el tablero de juego. Reglas conocidas y comunes de estructuración anteponen la unidad del conjunto al protagonismo eventual de alguno de sus componentes.

Se activan, en paralelo, dos categorías diferentes de manipulación escalar. Una pone en relación la escala espacial, esperable y conocida, de la isla y el plan de ordenamiento de Koolhaas, con las de un entorno cultural extremo que busca, con cada nueva construcción, un desafío escalar inédito bajo alguna de sus múltiples acepciones. La otra tiene que ver precisamente con esa cualidad inherente a la tipología, pero cuidadosamente cultivada por generaciones de arquitectos, que reedita la imagen del rascacielos como versión aumentada de alguna figuración cotidiana. Desde el tipo de personificación patente en la famosa fotografía de una fiesta en los años treinta, en la que "muchos arquitectos autores de rascacielos se han disfrazado poniéndose como gorros las coronaciones de sus edificios, así como ropas que recuerdan las fachadas";<sup>180</sup> [ME-547] pasando por la que impulsó el desfile de edificios realizado en 1976 por las calles del Lower Manhattan, (diseñado por Karin Bacon como parte de la muestra *Inmovable Objects*, de Robert Mangurian para Works Studio), en el cual personas con disfraces de los principales hitos arquitectónicos, hicieron un recorrido a pie en defensa de la identidad del barrio; hasta llegar al trabajo iconográfico más o menos directo tan común en lo que va del siglo, y del cual la propuesta del propio Koolhaas para el edificio esférico y autosuficiente de 44 pisos sobre uno de los ángulos de la isla artificial puede ser un ejemplo.

<sup>178</sup> Capitel, Antón, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais ediciones S.A., Madrid, 2004, p. 119. Es el caso por ejemplo de los dibujos de la serie Nueva York de Madelon Vriesendorp, de la cual el más difundido ha sido *Flagrant Delit*, 1975.

<sup>179</sup> Dalí, Salvador, "Nueva York me saluda" (texto de 1941) en el catálogo *400 obras de Salvador Dalí de 1914 a 1983*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, vol. 2, pp. 184-185; citado por Koolhaas, Rem, *O. cit.*, p. 263.

<sup>180</sup> Capitel, Antón, *O. cit.* p. 124.



[ME-546]



[ME-545]



[ME-547]

[ME-546] Salvador Dalí: *Nueva York*, 1939

[ME-545] Rem Koolhaas: *Waterfront City, Isla ecológica*, 2007

[ME-547] Beaux Arts Ball, Nueva York, 1931

Los arquitectos de Nueva York asistieron disfrazados como sus edificios. De izquierda a derecha: Ely Jaques Kahn como el edificio Squibb, William Van Alen el edificio Chrysler, Ralph Walker como el edificio de la Irving Trust Company.

## XS

La Gran Manzana es una obsesión compartida por esta pareja de creadores, y no en casual que su influencia reaparezca reformulada en algunas de sus obras. Decíamos anteriormente que la agrupación de objetos que realiza Vriesendorp era también una representación de la ciudad. El "Archivo de objetos" tal y como ha sido bautizada la pieza central de la exposición *The World of Madelon Vriesendorp*, es una sobrecogedora instalación que reúne cientos de pequeños objetos procedentes de todas partes del planeta, cuidadosamente seleccionados a lo largo de varias décadas, en una composición abierta que tiende a desarrollar una visión personal del *Skyline* urbano. La obra es considerada por la propia autora como una ciudad, en el entendido que como tal siempre está incompleta y en constante proceso de cambio y expansión.

Me vi obligada a reorganizar y reconfigurar mi "ciudad" cuando sobrepasó sus propios límites...

Ahora pequeños *clusters* están migrando hacia otras zonas para reestablecerse y crecer, y ser a su vez desmantelados y reestructurados cuando sea necesario.

Vriesendorp menciona que su intención es "poner juntos un amplio rango de asuntos diversos e incongruentes de culturas diferentes que a raíz de la mera acumulación modifican su status": Muertitos mexicanos, *Carrancas* brasileños, *Minnies* hindúes y Estatuas de la Libertad globales; bebés, muñecos de torta, robots, *cowboys*, budas, monjas fumadoras, extraterrestres, *Matrioskas* y *Hiemanjás*; King Kong, el Hombre Araña, los Pitufos y Homero Simpson; ojos, pies, lenguas, manos y orejas (exvotos contemporáneos); elefantes de la suerte, monos, pájaros, moscas, cerditos, lagartos y serpientes; y edificios, edificios *souvenir*, edificios caricatura, tiernos modelos de repisa, miniaturas de *snowglobe*, la Sagrada Familia, la Torre inclinada de Pisa, la Tour Eiffel, pagodas, y una gran familia de rascacielos de todo tipo y color. Algunos núcleos de torres, rascacielos, monumentos y una que otra figurilla, parecen haber efectivamente migrado y, agrandamiento mediante, haberse reinstalado cómodamente aquí y allá conformando el patrón expresivo identitario de la ciudad de Las Vegas: el *souvenir* urbano fuera de escala. Más violentamente aun que en las homotecias espaciales presentes en los parques temáticos de Disney (que buscan incrementar la sensación de poder del visitante, reduciendo proporcionalmente la escala de pequeños rincones o edificios pertenecientes a otras latitudes, geográficas y culturales), los apretados agrupamientos de "fieles clones" de los megahoteles de Las Vegas, aparecen como una colección de *souvenirs* de repisa que, mirados a través de una gigantesca lente de aumento y junto con el incremento proporcional del tamaño, amplifican el carácter pretencioso de reproducciones tan costosas como pobres, destinadas al consumo. Según James Wescot, Vriesendorp:

colecciona arquetipos de la posmodernidad (algo que no debería tener arquetipos)... sus objetos son cacofonías, pequeños conflictos de la cultura, despojados conceptos trasgresores, huérfanos, clones, rarezas culturales, combinaciones imposibles y disparates acumulados en su forma más imperfecta. Son el sueño viviente de la cultura global.<sup>181</sup>

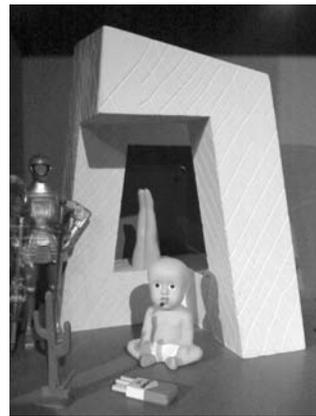
<sup>181</sup> Wescot, James, "Misconceptual art: The World of Madelon Vriesendorp", *artreview.com*, 23 de enero de 2008 disponible [en línea] en <<http://www.artreview.com/>>



[ME-548]



[ME-549]



[ME-550]

MADOLON VRIESENDORP

Exposición *El Mundo de Madelon Vriesendorp*, pinturas, postales, objetos, juegos, 1967-al presente, 2008:

[ME-548] *Archivo de objetos*.

[ME-549] *Mind Game*: Imagen presentación del juego psicológico interactivo homónimo.

[ME-550] El Arco de la CCTV de Beijing de su marido Rem Koolhaas entre la multitud de figurillas y *souvenirs* que conforman el *skyline* de *Archivo de objetos*.

Dentro del cúmulo de detonantes de un proyecto de estas características están, naturalmente, las obsesiones personales como Manhattan o, en sentido más amplio, la metrópolis; un espíritu lúdico que la propia autora relaciona con hechos autobiográficos: “*el haber sido la más pequeña de mi familia me brindó la libertad de creer que podía continuar jugando eternamente*” (compulsión que, según Shumi Bose, es prácticamente irresistible al enfrentarnos con los miles de juguetes y figurillas); una reinterpretación libre y desprejuiciada de los métodos de creación surrealistas; la valoración instintiva de la cualidad de lo imperfecto (más que la exaltación del *kitsch*); una nueva mirada sobre la miniaturización que propone el *souvenir*, más cercana al chiste culto que al homenaje; y, por último, un gran sentido del humor que nos regala por ejemplo, la delicia de encontrar, perdida en la multitud, una pequeña maqueta del edificio de la televisión china (CCTV, 2008) [ME-550], como comentario irónico sobre el grandilocuente suceso del edificio proyectado por su compañero de vida en Beijing.

La postura frente al coleccionismo de Madelon Vriesendorp recuerda en cierta medida a la practicada durante toda su vida por el matrimonio Eames. Al igual que ellos, encuentra en la recolección de la creación popular inspiración para su actividad proyectual, ama el mundo en miniatura de los modelos, disfruta del “juego” como si nunca hubiera abandonado la infancia e incluso diseña, como los Eames, verdaderas series de disfraces y máscaras para niños que en alguna oportunidad han formado parte de sus *vernissage*.

La manipulación compositiva que hace de su extensa colección de recuerdos recurre constantemente a los juegos de escala. En la relación de cada figurilla, de cada *souvenir* con el mundo que representa, en el diálogo que se instaura al disponerlos unos junto a otros, y en la textura urbana a la cual dan vida colectivamente. Basta aproximarse a la paradoja que la autora nos plantea al afirmar que el “archivo de objetos” es una “nano-concepción a ‘gran’ escala”<sup>182</sup>, o atender al ingenioso comentario de Shumon Basar, uno de los curadores de su última exposición, que considera que la colección representa a XS, el capítulo fantasma del libro *SMLXL* de Koolhaas.

### **Mind Games**

Madelón Vriesendorp nos reserva todavía una ulterior sorpresa con relación a la manipulación de escalas. Dentro de la misma exposición que exhibe el “Archivo de objetos” que acabamos de analizar, la autora presenta al observador un juego interactivo. Selecciona algunas de las figuras que podemos encontrar en la ciudad de objetos, aumenta radicalmente sus dimensiones y las ubica como piezas sueltas en un triedro escénico (construido a escala 1:2) en cuyas paredes se entreabre una puerta y cuelga un pequeño cuadro. Un gran pie, un torso femenino, un poroto dorado gigante, un hombre con sombrero, un perro blanco y negro de dientes afilados, un gaviotín, dos dados enormes, un gran canto rodado negro y una pequeña construcción escalonada. Los visitantes son invitados a reubicar libremente las piezas del juego y permitir entonces a sus amigos deducir que cosas revela acerca de su psiquis la nueva disposición. Más allá de evidenciar la afición de Vriesendorp por la “psicología barata” y el surrealismo lúdico, esta versión físicamente ampliada de

---

<sup>182</sup> King, Emily, “The World of Madelon Vriesendorp”, ICON 057, Marzo de 2008, disponible [en línea] en <<http://www.iconeye.com/>>



[ME-551]



[ME-552]



[ME-553]



[ME-554]



[ME-555]

OSCAR NIEMEYER, LUCIO COSTA, BRASÍLIA:

[ME-551] Vista general del eje monumental con la silueta inconfundible del Parlamento al fondo.

[ME-552] Acto de inauguración de Brasilia, 1960.  
Foto René Burri / Magnum.

[ME-553] Parlamento Vista aérea, 1997.  
Foto René Burri / Magnum.

[ME-554] Palacio de Justicia.

[ME-555] Parlamento, vista desde la plataforma de las cámaras.

su juego de mesa “Mind Games”<sup>183</sup> [ME-549], nos permite introducirnos en la ciudad de objetos, integrarnos espacialmente a la experiencia e interactuar con sus personajes desde la omnipotencia del mundo del juego de infancia.

### **NIEMEYERLAND**

Planalto Central es la denominación del gran altiplano que se extiende por varios estados del centro de Brasil, frecuentemente utilizada también para designar al espacio geográfico en el cual se levanta su distrito federal: Brasilia. Planalto puede traducirse al castellano como altiplano o meseta. Si tenemos en cuenta que la palabra meseta nace etimológicamente como diminutivo de mesa, entonces no debería sorprendernos que Niemeyer “tienda su mesa” en el eje ceremonial de Brasilia.

El memorable “*skyline*” del Parlamento difícilmente pueda desligarse de la imagen de la bandeja servida, sutilmente apoyada sobre la mes(et)a en cuatro puntos, y en la cual trasportamos un par de platos y dos siluetas verticales, paralelas y a punto de tocarse, que bien podríamos asociar a botellas [ME-551].

Pero estos enormes objetos no están solos. Muchos otros se diseminan por el abstracto paisaje de la Brasilia de Costa y Niemeyer. Todos comparten la misma ausencia de familiaridad figurativa arquitectónica, todos son formas-símbolo, imponentes en su abstracción y en sus dimensiones. Todos se oponen por color y forma al paisaje de la meseta. Todos adoptan la blancura pura e ideal como expresión superficial. Todos parecen hacer honor a la definición de arquitectura del maestro Le Corbusier (repetida hasta el hartazgo), parcial y efectista pero no por ello menos real.

Se evitan voluntariamente las referencias tectónicas que puedan revelar una escala específica, y se incorporan sí algunos elementos figurativos claves que provocan lecturas dimensionales ambiguas. Se alimenta una constante sensación de sorpresa producto de una descontextualización explícita desarrollada en varios niveles.

La traza de Brasilia “nació del gesto primario de quién señala un lugar o toma posesión de él: el dibujo de dos ejes cruzándose en ángulo recto, o sea, la señal de la cruz”<sup>184</sup> y se plasmó en el patrón formal del ave en vuelo. En el núcleo de espacios ceremoniales cada axialidad es cuidadosamente relativizada pero sin llegar a desdibujarse por completo. La balanza siempre permanece en equilibrio, aunque los platos de las cámaras inviertan su apoyo y se separen de modo diferente del eje de las torres gemelas de las oficinas del Parlamento, aunque el Palacio de Gobierno ofrezca su lado menor a la Plaza de los Tres poderes y el de Justicia su lado mayor. Cada forma encuentra su contrapunto y contrapeso en otra análoga: la Cámara alta en la Cámara baja, las Torres en el Palomar (especie de macro palillo de ropa que recuerda a la escultura de Oldenburg en Filadelfia), el Palacio de la Alvorada en el Supremo Tribunal de Justicia. Las volumetrías utilizadas, su emplazamiento asimétrico, los ejes desplazados y las formas que se contraponen y atraen simultáneamente, establecen un orden dinámico de necesario complemento entre las partes.

---

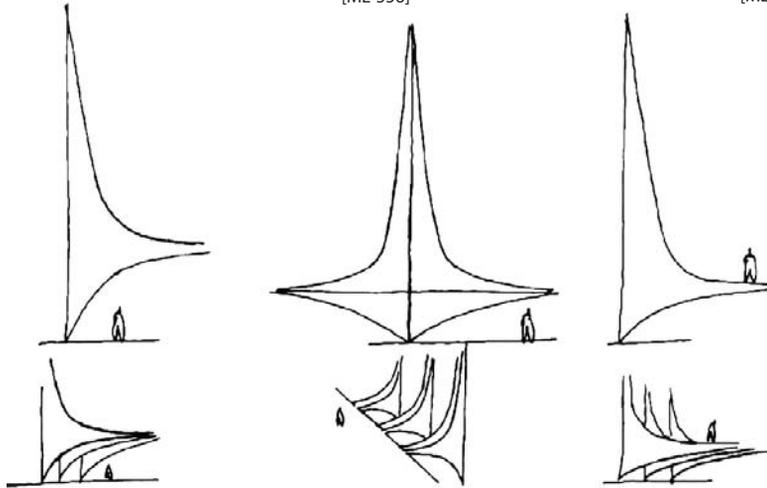
<sup>183</sup> *Mind games* está pensado como un “kit de terapia doméstica” y autoanálisis que incluye, dentro de una caja-estuche, objetos detonantes de emociones diversas.

<sup>184</sup> Costa, Lucio, *Brasilia*, 1960 citado por Arrese, Álvaro, *Que x que, Arquitectura y Ciudad*, Nobuko, Buenos Aires, 2004.



[ME-556]

[ME-557]



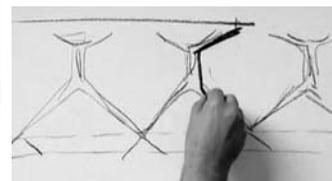
[ME-558]



[ME-559]



[ME-560]



[ME-561]

OSCAR NIEMEYER, LUCIO COSTA, BRASILIA:

[ME-556,557] Explanada de la *Catedral Metropolitana*, con *Los Evangelistas* de Alfredo Ceschiatti.

[ME-558] Detalle de diseño de variantes de módulo básico de columnatas para Brasilia. Croquis de Oscar Niemeyer.

[ME-559] *Os candangos* (Los Guerreros) de Bruno Giorgi de 8 m de altura

[ME-560-561] Santiago Calatrava: *Estación del Aeropuerto de Lyon*, 1989-1994  
Croquis de proyecto y fotografía del leitmotiv antropomórfico de su estructura.

Cada edificio es simultáneamente una forma decidida, cargada de valor simbólico y representativo, y humilde integrante de una vasta y monumental composición. La ansiada monumentalidad, es consistente con una etapa inaugural y optimista de un país-continente como Brasil donde la aspiración colectiva de ser “*o mais grande do mundo*” es parte integral de la identidad nacional. La inmensidad dimensional se multiplica con la expresión formal de un paisaje (¿urbano?) nunca visto, obra de alguna fuerza superior que mueve con precisión las distintas piezas del juego. Prismas exactos alternan con cuerpos curvos cuyos perfiles recuerdan el modelado de la mano, tanto en los volúmenes de revolución (torno) como en los de geometría libre y orgánica. El hormigón armado como material cumple con una cualidad primordial para Niemeyer: la moldeabilidad que le proporciona al proyecto la libertad formal más absoluta (incluso la que habilita lecturas escalares ambiguas). El gesto del modelado manual que dio vida a este repertorio formal en las maquetas y los croquis de estudio, se advierte también en la ciudad construida, como si todo fuera producto de la labor de una mano divina. El sitio parece, a primera vista, una maqueta de arquitectura a escala natural [ME-553].

La escala de los edificios no encuentra referencia en el hombre. No hay ventanas en el sentido tradicional, no se acusa la ubicación de entresijos y la expresión de todos los edificios elude intencionadamente la identidad tectónica habitual por lo cual es muy difícil establecer a la distancia las dimensiones reales de los distintos objetos. Desde la contemplación lejana nuestro ojo no es capaz de asignarles un tamaño preciso. Al aproximarnos emergen aquí y allá algunas figuraciones humanas. *Los Guerreros* abrazados hombro con hombro [ME-559], en medio de la Plaza de los Tres poderes; *La Justicia*, ciega como de costumbre, frente al Palacio de Gobierno; *Los Evangelistas*, en la explanada previa a la Catedral Metropolitana [ME-556,557] y *Los Ángeles*, suspendidos en su interior. Todas estas esculturas, la mayor parte con autoría de Alfredo Ceschiatti (salvo *Los Guerreros*, de Bruno Giorgi), presentan figuras humanas a una escala considerablemente mayor que la real. *La Justicia*, por ejemplo, alcanza los 4 metros (sentada) y *Os Candangos*, como se conoce popularmente a los dos guerreros de Giorgi, llegan a los 8 metros de altura. Niemeyer es consciente del impacto dimensional y del agobio que la escala monumental puede producir en el visitante y proyecta entonces la incorporación de estos personajes que funcionan atenuando el mismo y creando una ilusión de mayor domesticidad en el diálogo con los edificios. La primera escala “humana” que percibimos no es paradójicamente la del hombre sino la de las esculturas. Son ellas las encargadas de operar como patrón dimensional de la composición.

Álvaro Arrese<sup>185</sup> menciona como estos juegos dimensionales, en los cuales gigantescas figuras otorgan escala proporcional a espacios cuya vastedad no tiene precedentes, ya habían sido utilizados por Niemeyer en la urbanización de Pampulha y reconoce su antecedente más directo en el uso que hace El Aleijadinho de la estatuaría figurativa como “*trompe l'oeil*”, en el quebrado ascenso a la Iglesia de Congonhas do Campo.

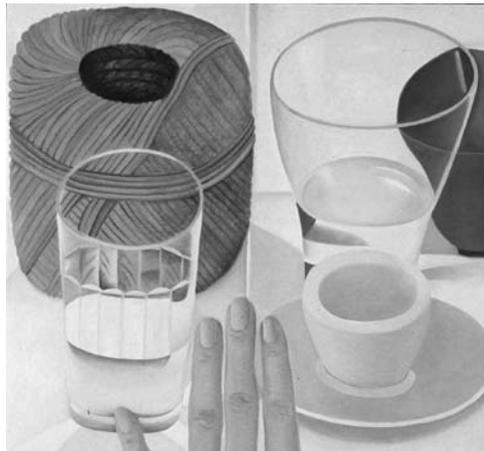
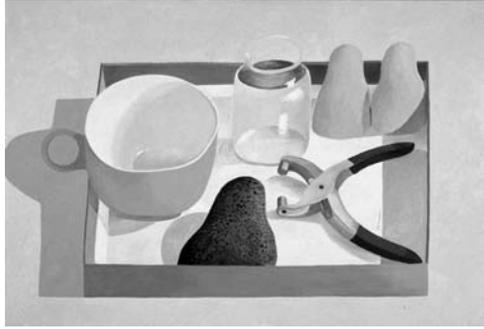
En Brasilia, el lago de Pampulha se transformó en la inmensa plataforma pavimentada por guijarros de mármol blanco, cuyos minúsculos reflejos de mica emulan el juego de la luz sobre la superficie del agua. De la misma forma que todos los demás componentes constructivos, también los elementos

---

185 Arrese, Álvaro, *O. cit.*



[ME-562]



[ME-563]

NATHALIE DU PASQUIER:

[ME-562] *Naturaleza muerta*, 2002, 1999 y 2002  
 Imágenes tomada de: <<http://www.nathaliedupasquier.com>>

[ME-563] Fotografía de un Rincón del Estudio de Nathalie Du Pasquier en el cual puede apreciarse el violento cambio de escala entre el modelo de estudio y su representación en el lienzo, que nos permite experimentar el espacio intersticial entre los objetos que pueblan la composición. Retrato fotográfico de Nathalie Du Pasquier delante de naturaleza muerta realizada en el año 2005. Foto Livshit.

naturales manejados por Burlie Marx para el diseño de jardines, fuentes y estanques colaboran con la ilusión de escala. Las palmeras imperiales, los papiros y achiras se organizan en grandes grupos que repiten obsesivamente cada especie, privilegiando la lectura de conjunto y adecuando la percepción de la vegetación a la escala general de la composición.

Existen algunos otros detalles interesantes vinculados con la manipulación de la escala.

El Palacio de Justicia está rodeado por un espejo de agua que es alimentado —conceptualmente— por una serie de gigantescas gárgolas con perfil de bóveda invertida, evocación formal indiscutible del sistema tradicional de desagüe de pluviales realizado con tejas coloniales de media caña troncocónica [ME-554]. Este gesto proyectual concentra en el cambio radical de escala, buena parte de la responsabilidad por la poesía visual que encierra la fachada.

Aun desconociendo el proceso de inspiración que llevó a la concepción de los guerreros de Bruno Giorgi que habitan la Plaza de los Tres Poderes, resulta inevitable asociar la silueta de los torsos abrazados por los hombros con los antebrazos el alto para sostener sus lanzas [ME-559], con el perfil de los pilares del Palacio de Gobierno y más literalmente aun, con la secuencia generativa de los pórticos del Palacio de la Alvorada que, si bien está a varios kilómetros del centro ceremonial central, se ha transformado iconográficamente en uno de signos identitarios de Brasilia [ME-558].

La estrecha relación que establece el par formal-estructural de los guerreros y el módulo básico repetible del porticado de la residencia presidencial guarda a su vez un paralelismo con el que muestran algunos dibujos de ideación de Santiago Calatrava para la Estación del Aeropuerto de Lyon (1989-1994) [ME-561]. En la serie de croquis acuarelados aparece la confesa inspiración antropomórfica de los pórticos reticulados de los laterales de la nave principal, con una sucesión regular de figuras en cruz con los pies en contacto y las manos tomadas, como en las clásicas siluetas infantiles recortadas en papel.

Hay un dejo surrealista en la imaginería, en el carácter y las relaciones que se establecen entre el variado grupo de objetos autorreferentes que nos ofrece Brasilia y en la complicidad de todos ellos para sorprender y conmover, para producir una suerte de *shock* que sacuda nuestra conciencia y eleve nuestro espíritu. Algo onírico en la soledad que evocan sus espacios, en la intensa luz que los ilumina, en el cambiante juego de protagonismos, en los obstáculos interpuestos para la comprensión del proyecto en términos racionales y tradicionales, y que permiten valorar la realidad más allá de consideraciones funcionales y técnicas. Algo subjetivo y compartible a medias, algo tan personal como pretendidamente colectivo.

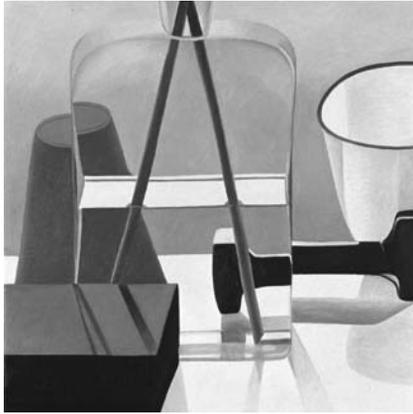
El resultado es un proyecto conceptualmente riguroso, moderno y sensible a la particularidad local, en el cual coexisten razón, poesía e imaginación, materialidad e ingravidez.

Tratándose de espacios de dimensiones prácticamente inéditas y para que esta atmósfera sea posible, la manipulación formal y expresiva es fundamental, en particular la vinculada con la percepción de la escala. Solo desde una mirada que proviene de una dimensión nueva, un proyecto de estas características se vuelve gobernable y adquiere simultáneamente una intensidad tal que explica su unánime reconocimiento internacional.

Desde su proyecto fundacional hasta el presente. Brasilia ha ido incorporando regular y paulatinamente nuevos edificios-objeto diseñados por Oscar Niemeyer. Hoy día Brasilia es, sin duda alguna, el concentrado más importante de obra del arquitecto. Los espacios públicos centrales se



[ME-564]



[ME-565]



[ME-566]

NATHALIE DU PASQUIER

[ME-564] *Naturaleza muerta*, 2006.

[ME-565] *Naturaleza muerta*, 2001.  
100 x 100 cm

[ME-566] *Naturaleza muerta*, 2000.  
180 x 180 cm.

Imágenes tomadas de: <<http://www.nathaliedupasquier.com>>

han poblado aquí y allá de una extensa colección de objetos autorreferentes en el sentido de ser tanto representación de sí mismos como, en igual medida, de su autor. Brasilia se ha transformado en una especie de *Niemeyerland* en la que el arquitecto —hoy más que centenario— ha tenido el tiempo suficiente para enfrentarse repetidamente con el mismo desafío renovado en cada encargo a lo largo de varias décadas. Una larga serie de nuevos objetos fruto de una misma ecuación, que intentan responder de mil y un modos a la misma pregunta y se suman a los inaugurales para conformar la verdadera población de la meseta del Planalto. Personajes altos, bajos; angulosos y redondeados; solitarios, gemelos, o en familia son la verdadera referencia de escala en la inmensidad del paisaje.

### **NATHALIE DU PASQUIER**

Frecuentemente asociamos la arquitecturización de los objetos solamente a la incorporación de códigos lingüísticos propios y específicos de la arquitectura. Pero existe también toda una serie de mecánicas y procedimientos que la arquitectura utiliza en sus procesos de creación para disponer y articular sus componentes y que pueden ser utilizados en otras disciplinas e incluso en actividades de nuestra vida cotidiana. Podríamos decir que hay ciertos modos de manipular la organización física y espacial de formas y volúmenes, ciertos principios que podemos reconocer cuando proyectamos arquitectura y que, aplicados sobre el mundo de los objetos, pueden proyectar sobre ellos miradas capaces de *arquitecturizarlos*.

La manera en la cual disponemos los cubiertos o la vajilla en la mesa, el modo en el cual organizamos objetos de nuestro afecto en una repisa o la forma en la cual almacenamos utensillos y enseres domésticos son solo algunos de los ejemplos composición a los cuales nos enfrentamos a diario. Todo orden, voluntario o casual, comunica. Cuando además el espacio está implicado, es difícil no realizar interpretaciones arquitectónicas.

Manipular y organizar objetos es de alguna manera componer arquitecturas en un modelo a escala, recrear situaciones espaciales y expresivas que evocan hipótesis de proyecto. Las maquetas son para nuestra disciplina, naturalezas muertas que desencadenan arquitecturas vivas.

La tradición de las naturalezas muertas o vida detenida (*still life* es el término anglosajón), ha inspirado o al menos alimentado inconscientemente el modo de componer de muchos arquitectos. Son conocidos y explícitos los vínculos entre la obra de Aldo Rossi y las pinturas de De Chirico o Sironi, y entre la de Chardin o Morandi y los proyectos de Gehry.

Paralelamente y desde la actividad pictórica se puede también componer arquitectónicamente.

Si bien los ejemplos abundan, existe una artista, francesa de nacimiento e italiana por adopción, que desde hace un par de décadas desarrolla toda su experimentación plástica en torno a la composición sistemática y libre de objetos cotidianos, seleccionados y asociados con meticuloso cuidado.

Nathalie Du Pasquier fue parte del equipo fundador del grupo Memphis formado en torno a la figura de Ettore Sottsass en 1980, y desde su disolución se ha dedicado casi por completo a la pintura con esporádicas e inevitables incursiones en la escultura. Decimos inevitables porque Du Pasquier pinta grupos de objetos que previamente dispone con cuidado y esmero y que en la mayor parte de los casos serán desmantelados para recombinar sus elementos según nuevas exploraciones plástico-arquitectónicas.



[ME-567]



[ME-568]



[ME-569]

NATHALIE DU PASQUIER

[ME-567] *Naturaleza muerta*, 2002  
30 x 40 cm

[ME-568] *Construcción plástica*, 2006  
170 x 220 x 220 cm. Alberga dentro y fuera obras pictóricas y escultóricas de la autora

[ME-569] Retrato de Nathalie Du Pasquier en un rincón de su estudio delante de una serie de modelos utilizados para sus cuadros.

Imágenes tomadas de: <<http://www.nathaliedupasquier.com>>

En su metodología de trabajo la composición espacial, escultórica es siempre el primer paso. Cruzada naturalmente con la asociación, nunca casual pero tampoco explícitamente intencionada, de los objetos más diversos que toma prestados de su entorno inmediato, y que vuelven a aparecer rejuvenecidos una y otra vez por nuevas ecuaciones a lo largo de los años. Natalie Du Pasquier construye modelos, maquetas espaciales, con una materia prima y un repertorio tan acotado como fértil bajo sus manos.

Du Pasquier recurre a todos aquellos objetos que conservan en su memoria genética los cuadros puristas, las naturalezas de Morandi, o los *collages* cubistas. Enseres de cocina, botellas y envases, floreros y cuencos, vasos facetados, *objets trouvés* corbuserianos como cantos rodados o caracoles marinos, libros abiertos, frutas y flores, conviven con nuevos elementos como pinzas, engrampadoras, enchufes, ladrillos huecos, guantes de goma, zapatos, motores y, para nuestra sorpresa personal, también algún mate rioplatense. La improbable química de algunas presencias confrontadas —no exenta de un sentido del humor sordo y parco— es tal que recuerda la búsqueda surrealista que reconoce paradigmas de belleza en “el encuentro fortuito sobre la mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”,<sup>186</sup> según palabras del Conde de Lautréamont.

Se elude voluntariamente la citación metafórica o simbólica y la mirada es focalizada en la valencia estética y formal de las piezas seleccionadas y en su capacidad de engendrar por sí solas pero sobre todo por su interacción, una suerte de lenguaje poético, primitivo y espontáneo.

Es el mismo juego, lleno de matices y posibilidades, que surge cuando combinamos formas casuales e intencionadas en el proceso de estudio de alternativas de un proyecto de arquitectura. Existe un énfasis persistente en la resonancia plástica y espacial del conjunto, en el modo en el que cada elemento reverbera en el conjunto y en el resto de los componentes.

Se desarrolla explícitamente el sentido de contención espacial, muchas veces encadenada. Aparece ocasionalmente algún mueble-arquitectura contenedor de objetos contenedores como en las pinturas de Ignacio Iturria, pero es la idea de recinto la que subyace en una buena parte de sus pinturas. Es recurrente la presencia de frascos, bandejas, canastos, cajas que contienen en su interior la composición general, o al menos un marco real o gráfico que distingue lo que está dentro de lo que está fuera. Siempre hay un predio real o imaginario en el cual se desarrolla el proyecto, sea este un recinto amurallado, el tablero de una mesa, una caja, un plato o un frasco. En algunas oportunidades varios grupos de objetos comparten la escena y conforman una unidad arquitectónica mayor, tal vez una ciudad.

A todo lo anterior debe agregarse el hecho de que estas composiciones en tanto modelos físicos son pequeñas, pero en el lienzo son representadas en grandes dimensiones. Esto provoca un cierto extrañamiento que, a pesar de la figuración directa utilizada, permite abstraer las cualidades arquitectónicas esenciales del espacio descrito.

En muchos casos el punto de vista elegido se sitúa a cierta distancia y por sobre el nivel superior de la composición, lo cual fuerza a una visión semejante a la que produce el sistema perspectivo paralelo, habitual en la representación de los proyectos de arquitectura del movimiento moderno.

---

**186** “Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!” Ducasse, Isidore (1846-1870), *Chants de Maldoror*.

Casi siempre pueden reconocerse raíces estructurales que ligan sus composiciones con las de las vanguardias de inicios del siglo XX que tanta influencia tuvieron en la arquitectura renovadora. Mencionábamos el purismo y el cubismo, pero también se reconocen influencias del neoplasticismo y del suprematismo de Malevich.

En resumen, Nathalie Du Pasquier se alimenta de las vanguardias de inicios del siglo XX del mismo modo que lo hacen las arquitecturas del movimiento moderno. Su inspiración a pesar de plasmarse sobre el lienzo produce arquitecturas o al menos evidencia y recrea las que subyacen en los cuadros de Braque, Mondrian, Malevich, Ozenfant, Le Corbusier, etc.

Las cosas con las que Du Pasquier arma sus composiciones pertenecen al universo escalar de los objetos manipulables, mientras que sus mecanismos de asociación espacial y formal remiten a la escala del espacio arquitectónico. En particular, explora una y otra vez la idea de recinto.

Sus croquis preparatorios y sus pinturas agigantan los objetos cotidianos y los transforman en componentes singulares de una arquitectura incipiente, de un proyecto que persigue la abstracción tectónica al mismo tiempo que permite que sobrevivan en él huellas de figuración objetual denotativa.

Nathalie Du Pasquier juega. Juega con las fronteras y los límites, del espacio y de las ideas. Manipula objetualidad y tectonicidad, abstracción y figuración, dimensiones y escala. No mira la arquitectura desde el mundo del arte ni el arte desde el de la arquitectura. Los integra en una forma de trabajo que se mueve con soltura dentro del umbral de sus espacios comunes.

Hay un pequeño cuadro realizado en el 2002, de tan solo 30x40 cm., que se nos presenta casi como una declaración de sus premisas de investigación y proyecto. En él varios objetos aparecen posados sobre una fotografía en blanco y negro que reproduce una visión urbana parcial dominada por un edificio en altura de estructura alveolar tan regular y repetitiva como uno de los ladrillos huecos que utiliza con frecuencia en sus composiciones [ME-567]. La esquina superior izquierda está fijada por la imagen de un cuenco rojo, en referencia directa al *bol rouge* de la pintura de Le Corbusier (1919). A su derecha un canto rodado en representación de los *objets trouvés* (objetos a reacción poética en el óptica del maestro suizo). La línea inferior está ocupada por una blanca taza de café y un pequeño atado de cordel. Los distintos objetos están ligados entre sí por redes visibles e invisibles. Atados por cordeles, alineaciones y jerarquías, significados y narraciones que, no solamente en esta obra, se apoyan literal y conceptualmente en la arquitectura.

ENLACES: Tomo 2, ESCALAS PERSONALES

3- OBJETS: LE CORBUSIER,

4- LA ESCALA DEL RECUERDO: ETTORE SOTTASS,

10- SURREALISMO MANIFIESTO: FRANK O. GEHRY,

p. 63.

p. 95.

p. 205.

TODO OTRO ESPACIO (SOBRE LA MESA)

Testimonios complementarios en Anexos digitales, p. Ax-95:

*Pocillos - Michael Samuels. Vidas paralelas - Karesansui.*

## LA ARQUITECTURA DE LOS OBJETOS



GEOF DARROW:

*Hard Boiled*, guión de Frank Miller, 1992

*AWA Empire State Radio*, modelo 48, baquelita negra

*Radio Stewart-Warner*, modelo R-1262A, 1934

### DARROW CITY

Contemporáneamente a Ignacio Iturria, Geof Darrow, virtuoso dibujante de *comics*, conocido también por su participación como consultor de arte en toda la serie de películas *Matrix*, edita (también en 1992) con guión de Frank Miller, *Hard Boiled*, una historieta futurista en tres entregas en la cual se entrelazan violentas historias urbanas de seres humanos, *cyborgs* y robots esclavizados. La coincidencia es interesante, ya que la imagen que Darrow construye de la metrópolis, y en la cual se desarrolla la acción, está poblada por rascacielos en cuyos remates se ubican, como sobre un pedestal, versiones agigantadas de viejas radios Art Decó, con sus típicos perfiles escalonados de aristas levemente redondeadas y el color y lustre característicos de la bakelita marrón<sup>1</sup> [2.10/2].

La escala de la arquitectura genera un motivo formal que luego es transferido al diseño de objetos que a su vez sirven de inspiración a nuevas arquitecturas. Este juego centripeto en el cual la arquitectura refiere a sí misma, tamizada por versiones que aumentan y reducen su escala alternativamente, evidencia como la fantasía de la miniatura y el coloso está tan presente dialécticamente en la actividad de diseño como en la vida misma. Juego, infancia, fantasía, memoria individual y colectiva, significación y representación, diseño arquitectónico y diseño objetual están presentes en la base de estos trasvases escalares, en la dinámica de percepciones micro-macro que se traban cada vez con más frecuencia de forma cruzada, transversal y sin dirección preferente.

<sup>1</sup> El recurso del *collage* de elementos pertenecientes a universos escalares diferentes volverá a aparecer en su obra en 1997 con la serie de *comics Here come the Big People*.



[ME-573]

## ITINERARIO ENCONTRADO: IGNACIO ITURRIA

Ignacio Iturría, *La Radio*, 1991. Óleo sobre lienzo, 50 x 64 cm

### 22 UNIVERSAL

22 *Universal* es la ubicación en el dial y el nombre de la primera estación de Radio de Uruguay (1929) y es también el título con el cual Iturría bautiza una de sus obras de 1992.

Una radio ocupa casi todo el campo plástico en una composición simétrica como el propio objeto retratado. A los pies del aparato, dos minúsculos escolares manipulan las gigantescas perillas intentando sintonizar la emisora. El pequeño óleo es casi un altar de adoración a un medio de comunicación omnipresente en la infancia del autor.

En una versión anterior titulada simplemente *La radio* (1991) [2.10/1], tres niños diminutos, de túnica y moña, saludan "a cámara" como si estuvieran sacándose una foto delante de un monumento durante un paseo escolar (tal vez en la memoria personal de Iturría así sea).

La radio, como cualquier objeto novedoso no tenía en el momento de su aparición una identidad visual propia. Por este motivo, las primeras radios nacieron como pequeños muebles, primero apoyados sobre el suelo y luego como pequeñas cajas que se ubicaban sobre mesas auxiliares o cualquier otro mueble. Su primera figuración las aproximó, como a muchas otras piezas de mobiliario, a contenedores arquitectónicos. Como tales las cajas de las radios recogieron influencias estilísticas tanto de corrientes arraigadas, historicistas y eclécticas como de nuevos movimientos expresivos, coincidentes con el período de su primer auge (década de los veinte), como el Art Decó. Las Radio Capilla fueron muy populares en nuestro país a partir de la década de los treinta y su perfil ojival evocaba, más o menos literalmente, una arquitectura religiosa de inspiración ecléctica o neogótica. Las radios eran pequeños edificios y como tales tenían fachada. Y sus frentes, al igual que en la arquitectura, evidenciaban el estatus cultural y económico de su propietario, a través de sus materiales y su sofisticación compositiva.

Hoy en día las radios de carcasa Art Decó constituyen un mercado extremadamente lucrativo en el circuito del modernariato. Tan lucrativo como interesante en tanto reflejo expresivo de una época de bonanza y cambio. La proporción de las cajas de las radios, salvo en los casos de columnas que descansan sobre el piso, no habilitaba fácilmente a asociar su novedad técnica con la novedad arquitectónica del rascacielos, debido a lo cual configuraron su imagen como fiel reflejo del concentrado plástico representativo de los remates de nuevas construcciones en altura.

## OBJETOS

La actividad proyectual nos confronta regular y repetidamente con cambios de escala necesarios para su representación y comunicación gráfica. Los códigos generales para confeccionar los recaudos de una obra, sea esta del tamaño que sea, son similares. Tanto es así que muchas veces, sin mediar una indicación técnica que venga a nuestro rescate, nos será casi imposible determinar sus verdaderas dimensiones.

La aceptación del universo común desde el cual nacen arquitecturas y objetos tiene su correlato natural en la percepción del espacio. Si una arquitectura puede leerse en términos objetuales, un objeto puede hacerlo desde una óptica arquitectónica y espacial. Toda forma, aun bidimensional, involucra una interpretación y una lectura del espacio. Jugar con su escala implica liberar la mente y ampliar los horizontes dentro de los cuales el proyecto es concebido. La realidad puede ser observada según las referencias de escala que elijamos. Nuestra mente puede, como a Alicia, hacernos crecer o empequeñecer tanto como queramos, aun por fuera de los límites de nuestra percepción biológica.

Al cabo de uno o dos minutos la oruga se sacó la pipa de la boca, dio unos bostezos y se despezó.

Después bajó del hongo y empezó a deslizarse por la hierba, al tiempo que decía:

—Un lado te hará crecer, y el otro te hará empequeñecer.

—Un lado *¿de qué?* El otro lado *¿de qué?* —se dijo Alicia para sus adentros.

—Del hongo —dijo la oruga como si la niña se lo hubiera preguntado en voz alta.<sup>187</sup>

Cuando abordamos este tipo de hipótesis, ingresamos en el terreno de la fantasía y el juego, ingredientes fundamentales de la actividad de proyecto, capaces de estimular profundos procesos internos de puesta a prueba y verificación de sus hipótesis básicas.

## TESTIMONIOS

### CELOSÍAS Y FUELLES

No es posible imaginar un proyecto como la sede de la *Colección Menil* (Houston, Texas, 1982-1986) de Renzo Piano, sin establecer un paralelismo entre los mediterránismos postigos de celosía, genéticamente incorporados en la cultura del arquitecto, y la magnífica cubierta de lamas blancas del museo [ME-575,576]. Cuando Bruno Munari diseña sus *Occhiali paraluce* (1955) [ME-577], lo que en realidad hace es seleccionar, separar de su contexto y escalar la unión simbiótica entre el ojo que observa sin ser visto y la tablilla de celosía.

Mathias Goeritz supo retomar el siempre vigente *Biombo Block* de Eileen Gray (ca.1925) [ME-579] y congelarlo como gigantesca celosía fucsia en el espacio de ingreso al *Hotel Camino Real* en Ciudad de México (Ricardo Legorreta, 1968) [ME-578].

---

<sup>187</sup> Carroll, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas*, Ediciones La República, Montevideo, 1988, p. 39.

La micropsia y la macropsia son desórdenes neurológicos que afectan la percepción visual provocando efectos inversos de miniaturización o agigantamiento de los objetos percibidos. Entre las múltiples causas detonantes de estos síndromes, se encuentra el consumo de sustancias alucinógenas como el LSD o determinados hongos.



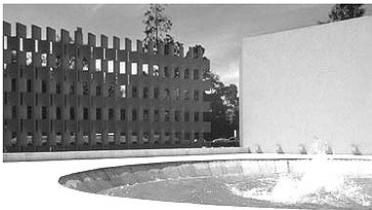
[ME-574]



[ME-575]

[ME-576]

[ME-577]



[ME-578]



[ME-579]

[ME-574] Eduard Böhlingk: *Caravan Markies*, 1986-1995.

Renzo Piano: *Edificio Colección Menil*, 1985-1987:

[ME-576] La mega-celosía del cielorraso de lamas orientables.

[ME-575] Vista exterior.

[ME-577] Bruno Munari: *Lentes de sol de cartón*.

[ME-578] Ricardo Legorreta: *Hotel Camino Real*, México DF, México, 1968.

Patio de acceso con la celosía magenta proyectada por Mathias Goeritz.

[ME-579] Eileen Gray: *Biombo Block*, 1925.

El fuelle que conforma el nicho íntimo de la *Cama Cabriolet* de Joe Colombo o el que multiplica el espacio habitable de la casa rodante *Markies* (1986-95) de Eduard Böhtlingk [ME-574], evoca los pliegues objetuales de las viejas máquinas fotográficas, de los acordeones, o de algunos fanales orientales. Se identifica una cualidad decididamente objetual y práctica en el modo en el cual la forma organiza con precisión sus pliegues para ahorrar espacio cuando los dispositivos no se encuentran en uso o deben ser transportados. En cualquier caso es este mismo recurso de transformación mecánica y simple, la que permite su reinterpretación en obras de arquitectura temporales o que requieren, por su función o movilidad, este tipo de flexibilidad.

El módulo básico de la *Casa Flexible* de Mayusaki Kurokawa (1972) es semejante a un acordeón, con dos extremos duros, que se corresponden con los servicios básicos y un espacio intermedio desplegable y multiuso. La lógica de agregamiento asocia núcleos fijos extendiendo el espacio tubular de la vivienda en función del número de personas a que esté destinada.

### **CESTERÍA**

El delicado tejido de la cestería, uno de los oficios artesanales más antiguos, ha inspirado muchos proyectos que manipulando su escala, buscan mantener el encanto natural del gesto artesanal que enlaza y teje las materias primas configurando objetos cuya practicidad y eficiencia se conjugan con un altísimo valor plástico.

En el centro del zoológico de Helsinki, sobre un montículo rocoso, se alza una torre de observación de diez metros de altura desde la cual se disfruta de una vista panorámica de la ciudad. Envuelta en una trama abierta y romboidal de cintas flexibles de madera laminada entrelazadas entre sí la atalaya se levanta a imagen y semejanza de una gigantesca cesta (estudio Ville Hara, 2002)[ME-580 a 582]. Son especialmente sugerentes las imágenes que muestran la elaboración de modelos tridimensionales a escala para estudiar el comportamiento estructural de la envolvente, ya que ponen en evidencia el rango escalar intrínseco en el cual la idea fue originada.

### **Esterillados**

La firma italiana Bisazza propone dentro de su catálogo de mosaicos ornamentales, *Vienna Nero*, diseñada por Carlo Dal Bianco que pone una lupa sobre la característica trama del esterillado de los asientos de la firma Thonet y la convierte en un patrón geométrico que, a partir del agigantamiento del tejido de fibras vegetales, espeja el espíritu decorativo geométrico de la cultura mozárabe.

Shigeru Ban desde la propuesta de viviendas de emergencias que lleva adelante luego del terremoto de Kobe de 1995, ha venido experimentado extensamente con materiales pobres como el tubo de cartón. Desde una aproximación artesanal basada en ese objeto ha generado múltiples ensayos que lo interpretan y utilizan de todas las maneras imaginables. En el año 2000 construye en el patio del Museo de Arte Moderno de Nueva York una cubierta abovedada y tejida con tubos de cartón como un gigantesco trabajo de cestería.

En el año 2004, Ban gana el concurso para el diseño de la sede del *Centre Pompidou de Metz* (2004) con un edificio cuya cubierta, explícitamente inspirada en un sombrero tradicional chino de fibras vegetales tejidas, continúa su exploración con estructuras esterométricas [ME-583,585]. Paradójicamente, es la



[ME-580]

[ME-581]



[ME-582]



[ME-583]



[ME-584]



[ME-585]

ESTUDIO VILLE HARA, *Pabellón-mirador*, Zoo Helsinki, 2002:

[ME-582] Vista exterior.

[ME-580] Interior.

[ME-581] Proceso de tejido del modelo estructural de estudio.

SHIGERU BAN, Centro Pompidou de Metz, 2004:

[ME-583] Imagen del proceso de construcción de la cubierta.

[ME-585] Perspectiva del atrio principal presentada al concurso.

[ME-584] Sombrero tradicional oriental de fibras vegetales tejidas.

En los que el arquitecto reconoce la existencia de una referencia figurativa explícita.



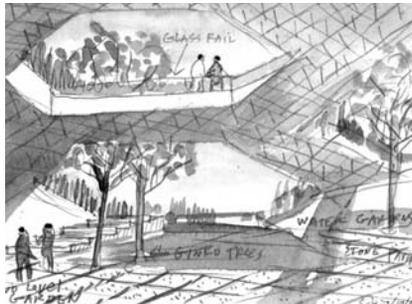
[ME-586]



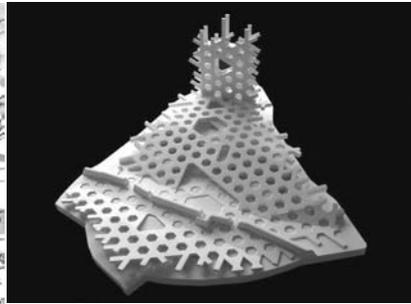
[ME-587]



[ME-588]



[ME-589]



[ME-590]

SHIGERU BAN

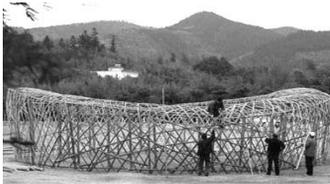
*Club house del Yeosu golf resort, Yeosu - Corea del Sur, 2008:*

[ME-586,588] Detalles del entramado de la cubierta y los soportes de madera.

[ME-587] Frutero diseñado para *When objects work*, Milán Design week, 2009.

Stephen Holl: *World Design Park Complex, Seúl, 2007.*

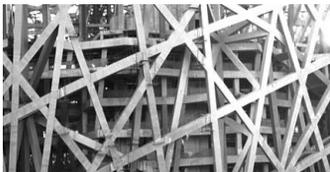
[ME-589,590] Perspectiva y maqueta del conjunto.



[ME-591]



[ME-592]



[ME-593]



[ME-594]



[ME-595]

Estadio Olímpico de Beijing, 2008:

[ME-591,592] Modelo a escala 1:20, tejido en bambú, realizado por campesinos de la periferia de Hangzhou.

[ME-593] Detalle del entramado metálico del Estadio de Herzog y De Meuron.

[ME-594,595] Sede Central *Longaberger Basket Company*: La cesta de picnic más grande del mundo, Newark, Ohio, 1995.

icónica trama hexagonal llevada a proporciones colosales en la propuesta de la primera filial del Centro Pompidou, la que mueve a Shigeru Ban a diseñar con una formalización análoga un frutero-centro de mesa para la firma *when objects work* (*Milan Design Week*, 2009)[ME-587].

En la actualidad se encuentra en su etapa final la construcción del *Club house of the Yeosu Golf Resort* (Yeosu, Corea del Sur, 2008) [ME-586,588], para cuya cubierta Shigeru Ban vuelve a desarrollar una mega estructura tejida de patrón hexagonal. En esta oportunidad la superficie ondulante es materializada a partir del ensamble de miles de potentes piezas de madera talladas con precisión por maquinaria de control numérico computarizado (CNC).

La interpretación del filtro luminoso de la trama artesanal hexagonal como cubierta arquitectónica es retomada por Stephen Holl para el proyecto del complejo de usos mixtos del *World Design Park* en Seúl (2007)[ME-586, 588]. Si la alteración escalar operada por Shigeru Ban puede considerarse abrupta, Holl logró llevar este recurso a límites insólitos. La escala absolutamente descomunal de la trama opera como patrón geométrico y espacial de la propuesta, conformando una cubierta bajo la cual discurren espacios cerrados y áreas parquizadas y que sobre un extremo del inmenso predio se alza como soporte de un altísimo jardín hidropónico vertical y una plataforma de observación. La relación entre la escala de la formalización objetual detonante y su interpretación arquitectónica es tan desmesurada que nuestra presencia parece haberse reducido a la de minúsculas y diminutas hormigas.

### **Picnic**

La empresa Longaberger, heredera de un emprendimiento familiar de cestería, es hoy el principal fabricante a gran escala de canastos y cestas de EE.UU. Fiel a la cultura nacional que encuentra en el tamaño el principal reflejo de prosperidad y en la presencia impositiva el signo más anhelado de trascendencia, la sede de la compañía en Newark, Ohio, se presenta bajo la imagen de una gigantesca cesta de picnic que continúa la tradición de los colosos de ruta y reproduce fielmente el producto emblema de la firma [ME-594, 595].

El modelo a escala resiste cualquier punto de vista, incluso el aéreo con el que la registra Alex Maclean y en el cual los volúmenes de servicio agrupados en la azotea parecen representar el contenido de la cesta asomando desde su interior.

### **El Nido**

El difundido *Estadio Olímpico de Beijing* (2008) de Herzog & de Meuron, presente hasta en el papel moneda chino, exhibe con orgullo su apodo de “el nido” y parece indudablemente aumentar de escala una trama perteneciente a una escala muy alejada de su impresionantes tamaño [ME-593]. Cada ramita, cada fibra que construye el nido es en la realidad del estadio una componente estructural metálico de dimensiones sobrecogedoras y sección cuadrada regular que no distingue visualmente entre vigas y columnas. La matriz formal de la propuesta de Herzog y de Meuron es de filiación indudablemente objetual y artesanal y se vincula de forma directa con el oficio de la cestería. Esto puede resultar tan claro que, en las afueras de la ciudad de Hangzhou, un grupo de campesinos levantaron una réplica a escala 1:20 del estadio olímpico “tejida” enteramente con miles de piezas de bambú [ME-591,592].

ENLACES: Tomo 2, ESCALAS PERSONALES

3- OBJETS: LE CORBUSIER,	p. 63.
4- LA ESCALA DEL RECUERDO: ETTORE SOTTsass,	p. 95.
9- URBANISMO DE MESA: ALESSI-MENDINI,	p. 161
10- SURREALISMO MANIFIESTO: FRANK O. GEHRY,	p. 181.
11- LA ESCALA IMPORTA: CLAES OLDENBURG-COOSJE VAN BRUGGEN,	p. 205.

LA ARQUITECTURA DE LOS OBJETOS,  
Testimonios complementarios en Anexos digitales, p. Ax-95:

*Medias de mujer. Falkland. Ecos y reflejos.*









## 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](mailto:aparodi@farq.edu.uy)



ISBN: 978-9974-0-0928-8



ISBN: 978-9974-0-0927-1

