

PROYECTOS DEL REALISMO CRÍTICO EN LA ERA DE LA SIMULTANEIDAD

Debates sobre la gestión de la información
y las actuaciones en la ciudad construida

Tesis doctoral de Ferran Grau

Director:

Josep Lluís Mateo

Co-Director:

Eduard Bru

Universitat Politècnica de Catalunya
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Barcelona, 2013

Tesis presentada para obtener el título de Doctor por la UPC

Resumen

El realismo en arquitectura es un concepto “mutante” que admite múltiples significados. En consecuencia, sería más preciso hablar de realismos en plural e intentar situarlos a cada uno adecuadamente en el contexto contemporáneo.

De entre todos los realismos, hay uno que asume una actitud crítica y un compromiso con la ciudad construida, así como con la complejidad de la nueva era de la información y de la globalización.

El realismo crítico arquitectónico también adopta a su vez diferentes formas que lo sitúan en el marco de la resistencia a lo global, la voluntad comunicativa y de integración urbana, el compromiso social y ambiental, el desarrollo tecnológico y el pragmatismo programático.

Esta investigación aborda la definición (fragmentada) del realismo crítico arquitectónico a través del estudio de proyectos construidos en la Europa occidental a partir de la década de 1980, apoyándose en la naturaleza del realismo de posguerra (1950-1960) y en el realismo pictórico literario de la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave:

Realismo, crítica, información, ciudad, contexto, tecnología, arte contemporáneo, museo.

Summary

Realism in architecture is a “mutant” concept which admits multiple meanings. Accordingly it would be more precise to talk about realisms – in plural – and to try to properly place each one in the contemporary context.

Among all realisms, there is one which assumes a critical attitude and a commitment with the built city as well as with the complexity of the new Information Age and of globalization.

In turn, architectural critical realism also assumes different forms which place it in the frame of resistance to the global; communicative and urban integration will; social and environmental commitment; technological development and programmatic pragmatism.

This research approaches the (fragmented) definition of architectural critical realism through the study of projects built in Western Europe since the 1980s and supported with references from postwar realism (1950-1960) and the artistic and literary realism of the second half of the 19th century.

Keywords:

Realism, criticism, information, city, context, technology, contemporary art, museum.

PRÓLOGO



El vínculo entre realismo y arquitectura ha dejado de ser preciso y concreto, incluso diríamos que ya no es “real”, y, paradójicamente, ha pasado a ser más abstracto. Esta nueva situación ha sido motivada por los múltiples significados que ha asumido el realismo arquitectónico en el contexto contemporáneo. Por lo tanto, sería más preciso referirnos a “realismos arquitectónicos”, en plural, y no a un único realismo, en singular.

Cada vez existen más corrientes que acaban adjetivando a la arquitectura. Por ejemplo, hablamos de arquitectura icónica, virtual, sostenible, moderna comercial, clásico-posmoderna o realista, entre otras. Pero también es posible asignarle más de un adjetivo y referirnos así a la arquitectura -icónica, sostenible-real, icónica-virtual, virtual-comercial, clásico-posmoderna-sostenible o crítico-realista. Ante esta variedad arquitectónica, el debate entre ‘realistas’ y ‘no realistas’ se convierte en una cuestión cada vez más compleja.

En el contexto arquitectónico, la principal dificultad para la comprensión del realismo, y específicamente el realismo crítico, se halla en la definición del propio significado de ‘realismo’, ya que nos referimos a él por lo que significó en el pasado y no por lo que representa en el presente. Como sucede con los pies deformados por los besos de los feligreses de la escultura de bronce obra de Arnolfo di Cambio del año 1300 y que se encuentra en la basílica del Vaticano. El hecho de asumir la mutabilidad y de ahí, la multiplicidad de significados de los realismos arquitectónicos contemporáneos, establecerá un punto de partida para esta investigación.



Sarajevo/Milán, 2006, Jorge R. Pombo

En el contexto artístico, el realismo también se ha visto sujeto a significados cambiantes. A lo largo de los siglos XIX y XX hemos podido comprobar cómo el término “realismo” ha ido modificando paulatinamente su esencia. De este modo, el realismo artístico abarca, en diferentes momentos de la historia, obras de Courbet, Millet, Dalí, Miró, André, Johns, Morandi, Hopper, Warhol, Richter, Estes, entre muchos otros, demostrando que la realidad se puede leer de muchas maneras.

De entre todos los realismos arquitectónicos contemporáneos existe uno que asume una actitud crítica respecto a los otros realismos. La arquitectura del realismo crítico (doblemente adjetivada) pretende ser una “actitud ética”, como lo fue el nuevo brutalismo de la década de 1950 y el realismo pictórico literario del siglo XIX. El realismo crítico basa su actitud y sus propuestas arquitectónicas en el conocimiento de la realidad, entendida como contexto físico, social, político, económico, tecnológico y cultural, reconociendo la complejidad de la nueva era de la información y de la globalización. El realismo crítico asume un fuerte compromiso con la ciudad construida, la sociedad y la disciplina arquitectónica. Esta investigación tiene como objetivo aproximarse a la definición del realismo crítico a partir del estudio de varios proyectos construidos en tres períodos de la historia: 1840-1870, 1950 -1960, y 1980-2005, y emplazados en tres culturas diferentes: Reino Unido, Francia y España.

La era de la simultaneidad, que contextualiza cronológicamente esta investigación, es una consecuencia de la revolución tecnológica e informativa consolidada a partir de la década de 1990, coincidiendo con el traspaso a nivel global del sistema analógico al digital. La simultaneidad hace posible vivir y trabajar en diferentes lugares (no en términos absolutos) y compaginar diferentes actividades al mismo tiempo (transmitir, emitir, recibir, aprender, comprender, etc., gracias a las nuevas tecnologías de comunicación). En el ámbito arquitectónico, concretamente, podemos reconocer esta simultaneidad en los programas

híbridos, las nuevas organizaciones profesionales (la cada vez más habitual colaboración con consultores) y los nuevos sistemas de gestión de obra (por ejemplo, el *fasttrack*). Una de las consecuencias de la simultaneidad es la dificultad de la gestión de la información. Y en este sentido, el realismo crítico intenta siempre trabajar con la información esencial y necesaria para el diseño de un proyecto arquitectónico. La simultaneidad también es una condición que forma parte de esta investigación, ya que se han compaginado al mismo tiempo el estudio de tres culturas europeas occidentales y de tres períodos históricos distintos.

La ciudad construida es el escenario propio de la actitud crítico-realista. La ciudad contemporánea es resultado de los efectos de la globalización, entre los que podemos destacar la urbanización del centro y del extrarradio de las ciudades, y la inevitable absorción urbana de la periferia, que fue uno de los grandes temas de debate en la década de 1980. El realismo crítico interviene en este contexto con el ánimo de revitalizarlo, transformarlo, rehabilitarlo e incluso derribarlo si es necesario, pero siempre con la idea de construir o reconstruir la identidad y asentar la idea de pertenencia urbana.



Excavación para la construcción del Centro George Pompidou, 1972. París

SUMARIO

INTRODUCCIÓN

1 DEL REALISMO DEL XIX A LA ARQUITECTURA DEL REALISMO CRÍTICO CONTEMPORÁNEO

1.1 MUTACIONES Y CONTRADICCIONES DEL REALISMO

- Realismos (del siglo xix al siglo xxi)
- Los realismos artísticos del siglo xx
- Realismos de posguerra (1950-1960)
- Realismos arquitectónicos contemporáneos
- Hacia una definición del realismo crítico contemporáneo

1.2 EL REALISMO (CRÍTICO) DE ALISON Y PETER SMITHSON

- La arquitectura de la posguerra: realidad versus utopía
- Del *as found* a la propuesta urbana y paisajística
- Crítica al Movimiento Moderno: La casa Bates y la escuela secundaria en Hunstanton

1.3 INFORMACIONALIZACIÓN ARQUITECTÓNICA

- La percepción requiere participación
- Arquitecturas automáticas
- Mapa para un anteproyecto

1.4 LOCAL, GLOBAL... O SUPRA-LOCAL?

- Condiciones del realismo crítico en lo local y lo global
- Europa: un ámbito "local-continental" o "global-próximo"
- Realismo crítico supralocal

1.5 EL CRECIMIENTO INTERNO DE LAS CIUDADES

- Lugares reales y lugares urbanos
- La idea de des-pertenencia (urbana)
- Ser ciudad

1.6 LA CONSTRUCCIÓN DEL TIEMPO. MATERIALIDADES REALISTAS

- Artesanos y constructores realistas de un "no-estilo"
- Materialidad transversal
- Materialidad atemporal

1.7 EL "ESPACIO 'DE EN MEDIO'". UNA EXPERIENCIA ESPACIAL PRECISA ENTRE LA DECONSTRUCCIÓN Y EL MINIMALISMO

- Alguien olvidó el "espacio 'de en medio'"
- Interfaces urbanas

2 DEFINICIÓN FRAGMENTADA DEL REALISMO CRÍTICO ARQUITECTÓNICO

2.1 DES-ARQUETIPOS Y REANIMACIONES ARQUITECTÓNICAS (LOS MACCC)

- Des-arquetipos
- Los MAC y los MACCC (Museos de arte contemporáneo y Museos de arte contemporáneo en la arquitectura/ciudad construida)
- El MACCC como interfaz urbana

2.2 PROYECTOS DEL REALISMO CRÍTICO CONTEMPORÁNEO: UNA MIRADA TRANSVERSAL

- Diálogos crítico-realistas
- Tres proyectos y siete condiciones

2.3 SIETE CONDICIONES DE REALISMO CRÍTICO

- La gestión informativa
- El dominio supralocal
- La des-pertenencia urbana
- La textura urbana
- La cotidianidad arquitectónica
- La construcción del tiempo
- El espacio “de en medio”

3 CONCLUSIONES

4 ANEXOS

- Entrevistas
- Ejercicios crítico-realistas
- Bibliografía
- Origen de las figuras

INTRODUCCIÓN

Marco histórico. Los realismos arquitectónicos

El origen del realismo, y por lo tanto de su definición principal, se remonta a la segunda mitad del siglo XIX con los realismos pictórico y literario, que se caracterizaron por una actitud crítica hacia la Academia y por la reivindicación de una mirada más próxima a la realidad. El realismo que surgió en Francia, el Reino Unido y Estados Unidos a partir de 1840 fue un movimiento que defendió los intereses sociales, la autenticidad y la democracia artística. Su objetivo fue representar la nueva sociedad nacida de la Revolución Industrial a través de una descripción casi fotográfica de la realidad y las desigualdades sociales. La pintura proponía nuevos temas de representación de lo ordinario: el entierro de una persona anónima, el trabajo agrario, el taller de un pintor, el ambiente en un vagón de tren, etc. En términos formales, el realismo quería ser “un estilo sin estilo” que aspiraba a una aformalidad vigente aún en el realismo crítico actual. En el ámbito arquitectónico, el realismo reivindicaba también una actitud más auténtica, honesta y sincera, y denunciaba el fraude que suponían ciertas concepciones de la estructura, un determinado uso de los materiales o algunas aplicaciones “ilegítimas”, según los realistas, de la ornamentación. Fue una época en la que se planteó la idea del “feísmo” arquitectónico y se abrió el debate acerca de la apariencia arquitectónica.

Muchos años más tarde, las condiciones de posguerra de las décadas de 1950 y 1960 también promovieron un realismo con carácter revisionista en el campo social y arquitectónico. El reconocimiento de las condiciones de la ciudad construida sugirió un replanteamiento crítico de algunos enunciados del Movimiento Moderno, especialmente los referidos al planeamiento urbano. Esta actitud crítica fundamentada en la observación y el análisis de la realidad (como la de los pintores y escritores del siglo XIX), fue promovida de una forma muy intensa desde el Reino Unido por Alison y Peter Smithson, y a nivel internacional, el Team X concentró el debate crítico desarrollado en los CIAM IX y X. Todos ellos propusieron un diseño de ciudad basado en el reconocimiento del carácter humano y cotidiano de la calle y el barrio, a partir del cual se afrontaba una nueva idea de "gran escala". También fue relevante la figura de Cedric Price, que dedicó gran parte de su carrera teórica al estudio de una intuida "nueva sociedad de la información" y a la cuestión del desarrollo urbano en el territorio.

En la década de 1980 identificamos una actitud realista en algunos países de la Europa occidental, especialmente en Reino Unido, Francia y España. Este realismo surgió sobre todo como respuesta a las imposiciones de la corriente posmodernista clásica y el *high tech*. El compromiso social, con la ciudad construida y con la misma disciplina arquitectónica, fueron las bases de una actitud (más que una corriente) que reeditaba las actitudes del realismo del siglo XIX y del realismo revisionista y activista de posguerra de las décadas de 1950 y 1960. Estos proyectos, a pesar de presentar una apariencia arquitectónica diversa, comparten los fundamentos de una actitud crítica y realista. No obstante, y como consecuencia de la libertad estilística propia del período posmodernista, la definición de realismo se fue ampliando cada vez más hasta el punto de que ya es obligado referirnos a los realismos en plural en vez de al realismo en singular. En este sentido, esta investigación trata entre otros temas la confrontación entre realistas y no realistas con el objetivo de definir el realismo crítico contemporáneo.

Marco contemporáneo e intelectual

A partir de la década de 1990, la era de la información ha fomentado enormemente el desarrollo económico, tecnológico y cultural a nivel global. Ligado a la revolución de Internet, este nuevo contexto informativo ha incidido directamente en la disciplina arquitectónica. La parametrización tecnológica de la arquitectura basada en los nuevos *software* y *hardware* se ha convertido en algunos momentos en el fundamento para un nuevo paradigma arquitectónico. En oposición a esta creencia, otros han reivindicado la parametrización tradicional de la arquitectura (la analógica) basada en los parámetros "de siempre". Ante esta dualidad, en esta investigación analizamos cuál es el posicionamiento del realismo crítico frente al nuevo contexto informativo y qué entendemos actualmente por observación "detallada" de la realidad. En relación a la gestión de la información, este estudio aborda el significado de "arquitectura automática" y cómo se pueden afrontar sus efectos.

Una de las consecuencias más destacables de la nueva era de la globalización ha sido la distinción entre el "ámbito local" y el "ámbito global", que Manuel Castells ha tratado de explicar a través de la oposición entre el "espacio de los lugares" y el "espacio de los flujos". La comprensión de los contextos locales y globales será un requisito indispensable para afrontar la definición de realismo (crítico) arquitectónico.

El compromiso del realismo crítico con la ciudad construida requiere el conocimiento de las condiciones que la definen, tratando de entender cómo se desarrolla su crecimiento urbano. La "ciudad emocional" de Adam Caruso y la "ciudad urbanal" de Francesc Muñoz son dos caras de la misma moneda que ayudan a esclarecer cuál es la composición urbana de una ciudad (europea) que debe regenerarse desde el crecimiento interno. Las reflexiones de Manuel de Solà-Morales sobre la ciudad construida serán importantes tanto por su condición de arquitecto en práctica como por sus teorías urbanas aplicadas. En relación a

este debate, los significados de des-pertenencia, diálogo urbano y cotidianidad arquitectónica se intuyen fundamentales por todas las consecuencias arquitectónicas que de ellos se derivan.

De un modo más específico, el estudio del significado de “arquetipo arquitectónico” relaciona la influencia de la nueva era de la información con las condiciones de la ciudad construida. Y de una forma aún más concreta, profundiza en la naturaleza del arquetipo “museo de arte contemporáneo” (MAC) y, en relación al marco de la investigación, del “museo de arte contemporáneo en la ciudad o arquitectura construida” (MACCC).

Finalmente, el estudio tratará de corroborar la aproximación al significado de realismo crítico arquitectónico a través de una mirada transversal: un análisis comparativo entre diferentes proyectos que responden a esta actitud y que se han construido en la Europa occidental a partir de la década de 1980, concretamente en Inglaterra, Francia y España. La elección de tres culturas pertenecientes al mismo continente pero que a la vez presentan fuertes contrastes, empezando por los geográficos, enlaza con los realismos históricos estudiados (los del siglo xx y los de la segunda mitad del siglo xix) proporciona un análisis diferenciado que debe ser capaz de explicar una misma actitud a través de formalizaciones arquitectónicas personalizadas.

Marco original. Académico y profesional

El origen de esta investigación responde a diferentes temas de interés. El principal es el estudio de varios proyectos europeos de la década de 1980 afines a una actitud realista, en los que pudimos intuir una aproximación crítica a la arquitectura. De la situación de estos proyectos, habitualmente en la ciudad construida, se derivó el análisis de la naturaleza actual del contexto urbano. Por otro lado, el debate sobre la relación arquitectura-información, apenas atendido en el ámbito profesional y académico, también sugirió la necesidad de

profundizar en este tema. En este sentido, la investigación de Antoni Muntadas sobre la gestión, transmisión y traducción de la información se convirtió en un importante apoyo teórico e intelectual, juntamente con los escritos y proyectos de Cedric Price, Alison y Peter Smithson, Rem Koolhaas y Mark Garcia. La vinculación con el mundo académico desde 1997 nos permitió proponer diferentes ejercicios crítico-realistas en varias universidades. En la escuela de Arquitectura de Alicante (2003-2004), el programa del primer curso abordó la relación arquitectura-información, y fue la base de varios ejercicios crítico-realistas que se completaron, años después, en la Salle de Tarragona (2009-2013) y la Azreili School of Architecture and Urbanism de Ottawa (2010). En estas dos últimas universidades pudimos profundizar de una forma más específica en las condiciones de la ciudad construida.

También las colaboraciones profesionales, previas y simultáneas a esta investigación, han contribuido a su desarrollo. En este sentido resultó clave la participación en el anteproyecto del edificio de servicios de la Iglesia de Sant Joan en Reus, de Pau Pérez, Rafael Bertran y Antón Banús, y la redacción del proyecto ejecutivo del IES La Serra en Mollerussa (proyecto de Carme Pinós), junto a Xavier Bustos y Nicola Regusci. Ya en el contexto profesional propio (XNF Arquitectes), el diseño y construcción del proyecto de la zona deportiva del Papiol durante diez años y los diferentes trabajos de investigación elaborados para el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), han permitido ensayar la actitud crítico-realista en el ámbito real.

Marco metodológico. Hipótesis y objetivos

Además de los ejercicios crítico-realistas llevados a cabo en el entorno académico y profesional y que forman parte del marco metodológico de esta investigación, la tesis plantea dos hipótesis importantes: la primera es la trascendencia en el momento presente, y sobre todo en vistas al futuro, de la relación

arquitectura-información; y la segunda, la vinculación de tres realismos críticos arquitectónicos desarrollados en contextos culturales distintos y contruidos de manera diferente, pero que responden a una actitud común. En este sentido, la investigación profundizará en las condiciones actuales de la ciudad construida (local-global), el crecimiento interno de las ciudades (diálogo urbano e idea de des-pertenencia), la construcción del tiempo en relación a la naturaleza y la aplicación de los materiales, las características del "espacio 'de en medio'" y la idea de arquetipo arquitectónico contemporáneo.

Huelga decir que la lectura de distintos textos sobre el realismo (crítico) arquitectónico, detallados en la Bibliografía, ha sido uno de los fundamentos metodológicos básicos durante el curso de la investigación. Finalmente, en los anexos se adjuntan cinco entrevistas a arquitectos vinculados a la teoría y la práctica del realismo crítico que han proporcionado información de primera mano fundamental para la comprensión de esta actitud. Como contrapunto al entorno virtual actual, la metodología propuesta (la entrevista) ha pretendido propiciar encuentros personales y obtener opiniones directas que han retratado tres naturalezas culturales distintas. En el mismo apartado se incluyen ejemplos de ejercicios crítico-realistas aplicados al ámbito académico y profesional. En definitiva, el objetivo de la tesis ha sido aproximarse a la definición fragmentada del realismo crítico con la voluntad de sugerir nuevas áreas de interés para la disciplina arquitectónica.

1 DEL REALISMO DEL XIX A LA
ARQUITECTURA DEL REALISMO
CRÍTICO CONTEMPORÁNEO

1.1 MUTACIONES Y CONTRADICCIONES DEL REALISMO

1.1.1 Realismos (del siglo XIX al siglo XXI)



1



2



3

A mediados del siglo XIX Gustave Courbet lideró el movimiento realista junto a Honoré Daumier, Jean-François Millet, Jean-Baptiste Camille Corot, Charles Baudelaire, Champfleury (Jules François Félix Husson) o Edmond Duranty, fundador con Champfleury de la revista *Réalisme* en 1856. El realismo pictórico y literario fue un movimiento colectivo que reivindicó la independencia de pensamiento frente a las imposiciones socioeconómicas de la Revolución Industrial. El realismo planteó una oposición a la línea academicista basándose en la observación y el análisis crítico de la realidad. Esta aproximación a lo real ya la habían compartido anteriormente algunos escritores como Balzac, Stendhal, y posteriormente Flaubert, al apoyar su obra literaria con incursiones científicas. El realismo defendió la democratización del arte y propuso nuevos temas basados en escenas cotidianas protagonizadas por personajes anónimos que nada tenían que ver con el idealismo clásico o romántico. La pintura y la literatura realista reflejaron el ambiente de las nuevas ciudades industriales y evidenciaron la hegemonía de una nueva cultura del trabajo.

En el ámbito arquitectónico, el realismo presentó diferentes variables entre las que cabe destacar un realismo científico-contemporáneo y un realismo tradicional-conservador. Viollet-

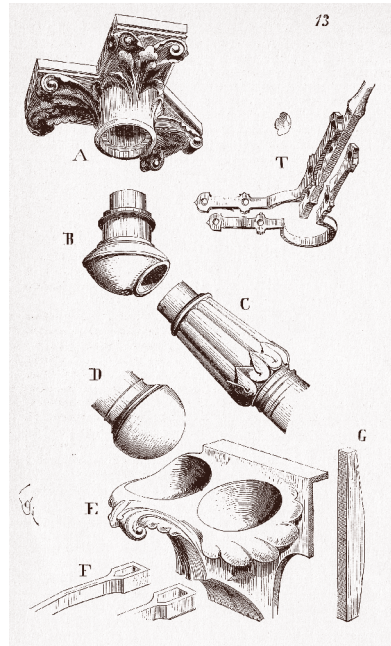
Fig.1. *El estudio del pintor*, 1855, Gustave Courbet

Fig.2. *Las espigadoras*, 1857, Jean-François Millet

Fig.3. *El vagón de tercera*, 1864, Honoré Daumier



4



5

Le-Duc promovió un realismo científico-contemporáneo basado en su condición de especialista en restauración y crítico de arte, e introdujo un criterio arquitectónicamente objetivo.¹

4, 5

Viollet-Le-Duc investigó los nuevos materiales (hierro fundido, vidrio y el hormigón armado desarrollado por el ingeniero François Hennebique en 1879) y estudió los nuevos procesos de producción industrializada basados en los principios de la arquitectura gótica, lo cual supuso para Le-Duc un modelo verdadero de lógica estructural. Su propuesta teórica fue capaz de afrontar las contradicciones estilísticas del eclecticismo de principios del siglo XIX referenciándose en la cultura medieval (especialmente el cooperativismo de los artesanos), y su aproximación científica a la arquitectura recuerda la actitud de los primeros escritores realistas.

Otro realismo que podríamos denominar tradicional-conservador y que fue desarrollado por, entre otros, Augustus W. N. Pugin y Charles Barry, se basaba en un posicionamiento anti neoclásico que revalorizaba el *gothic revival*. Esta interpretación del estilo gótico combinaba lo funcional con lo pintoresco fundamentándose en la verdad, la honradez y la sinceridad arquitectónica. En Pugin la función prevalecía ante la forma tal y como argumentó en su manifiesto *Contrasts* (1836). Pugin confrontó la arquitectura de principios del siglo XIX con la arquitectura gótica defendiendo la artesanía frente a los partidarios del mercantilismo victoriano. La autenticidad espiritual de los artesanos medievales también interesó a John Ruskin, quien dedicó a la verdad una de las *Siete lámparas de la arquitectura* (1849). Para Ruskin, la autenticidad era sinónimo de una verdad estructural que se identificaba en la naturaleza de la superficie de los materiales y era coherente en la ejecución honesta de los ornamentos.² El compromiso de Ruskin fue más allá de la arquitectura y se extendió a otros ámbitos socioculturales y económicos, especialmente motivado por el desacuerdo con la nueva división del trabajo en la Revolución

Fig.4 Proyecto de una sala de conciertos para 3000 personas, 1872, Viollet-le-Duc

Fig.5 Ensamblaje de piezas metálicas para la construcción de una bóveda, 1872, Viollet-le-Duc



6



7

Industrial. Esta actitud sería reconocible en los arquitectos de posguerra de la década de 1950 y en aquellos que en la de 1980 reaccionaron a las políticas conservadoras.

El realismo arquitectónico de Pugin y Ruskin fue conservador, mientras que el de Viollet-le-Duc fue más abierto y se interesó por las nuevas tecnologías y los nuevos materiales. William Morris, seguidor de Ruskin y del realismo tradicional-conservador, promovió el movimiento *arts and crafts* reivindicando el modelo artesanal y oponiéndose también a la corriente clasicista. Morris compartía con Viollet-Le-Duc el interés por los fundamentos de la arquitectura gótica y con Philip Webb un gran respeto por la artesanía. Webb, autor de la Red House (1859) en la que Morris instaló su taller, fue un arquitecto realista que buscaba una obra esencial, sin ornamentos, basándose en la integridad estructural y la contextualización a través de materiales locales como el ladrillo.³ En el campo del urbanismo, el realismo significó por ejemplo el saneamiento del centro de París con la apertura de nuevas avenidas que descongestionaban el tejido urbano. El planeamiento (1853) del Barón de Haussmann ha sido considerado por la historiadora Françoise Choay como "más realista" respecto a otras maneras de operar más conservadoras. Pero el principal objetivo de tales operaciones era reestructurar socialmente el tejido urbano de una zona marginalizada. Los criterios empleados eran objetivos y funcionales, prevaleciendo sobre los formales. La estética realista pictórica y literaria trasladó a la arquitectura una idea de un nuevo "feísmo" fundamentado en la voluntad del no-estilo. Las construcciones fabriles respondían a criterios funcionales que darían paso a una nueva estética que sería asumida gradualmente por la arquitectura.

6, 7

8

Fig.6 *Wey (ilustración)*, 1883-1884, William Morris
 Fig.7 *Red House*, 1859, Philip Webb

Las diferentes maneras de entender el realismo arquitectónico en el siglo XIX evidencian la pluralidad de realismos. Por una parte el realismo tradicional-conservador, anti-clásico y anti-neoclásico, apostaba por los fundamentos de la arquitectura gótica y las estructuras sociocooperativistas de la Edad Media. Y por otra parte, el realismo científico-contemporáneo, basado en el uso de los nuevos materiales y en una aproximación racional y funcional a la arquitectura. En el ámbito de lo urbano, el realismo reconoció la necesidad de intervenir en la ciudad construida al igual que lo harían muchos de los miembros del Team X o algunos de los Gritty Brits en las décadas de 1960 y 1990 respectivamente. La idea del no-estilo y de una nueva apariencia arquitectónica forjada en la segunda mitad del siglo XIX se reeditaría tanto en la década de posguerra de 1950 como en la posmoderna de 1980.

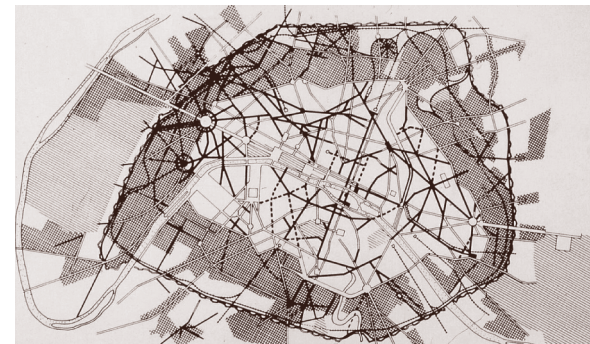
9, 10

Una vez reconocidas las diferentes naturalezas de los realismos decimonónicos se comprobará que el debate entre realistas y no realistas sigue siendo sin embargo contradictorio. Los realistas (contemporáneos) se consideraban a sí mismos funcionalistas, objetivos y partidarios del uso de nuevos materiales como el hierro, el vidrio o el hormigón. Los no-realistas, por su parte, creían en una aproximación más histórica a la arquitectura, con un estilo más ornamental basado en el uso de los materiales tradicionales: la piedra y la madera.

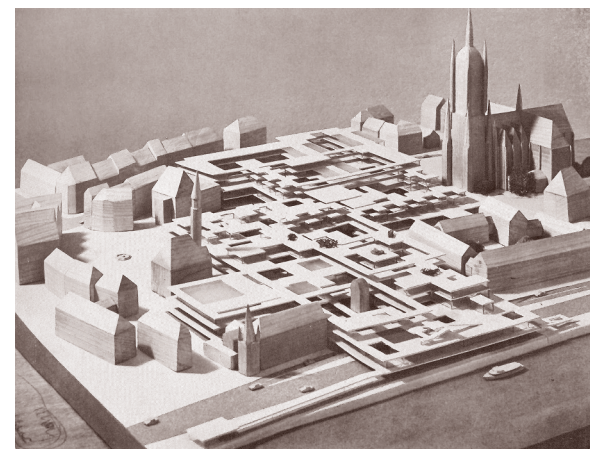
Pero esta oposición a priori clara se diluía al confrontar, por ejemplo, dos proyectos como el mercado de Les Halles (1853-1858), proyecto realista de Víctor Baltard y Felix Callet, con el edificio neobarroco de la Ópera de París (1861-1874) de Charles Garnier, ejemplo de arquitectura no-realista. Les Halles representaba el paradigma de la arquitectura realista: ligero, racionalista, funcionalista y construido con materiales nuevos: hierro y cristal. La Ópera de París representaba exactamente lo

11, 12

- Fig.8 *Plano de Paris, 1853, Baron Georges-Eugène Haussmann*
Fig.9 *Proyecto para Frankfurt-Römerberg, 1963, George Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods*
Fig.10 *Viviendas en Hackney, Londres, 1999-2002, Sergison & Bates*



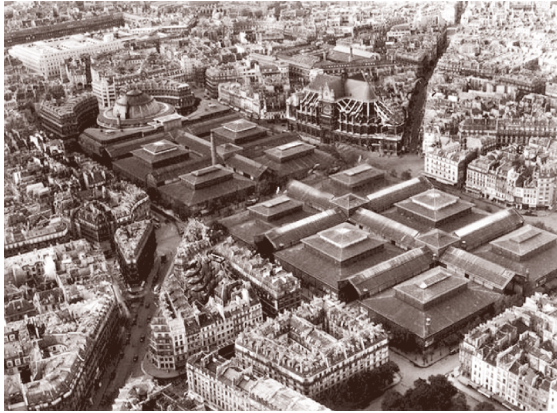
8



9



10



11

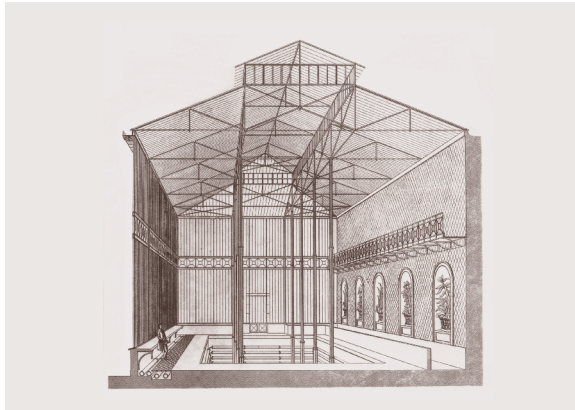


12

contrario: un edificio más bien pesado, ornamentado, historicista y construido esencialmente en piedra, cobre y madera. Sin embargo, si se analiza el edificio de Garnier desde el punto de vista funcional o constructivo, se concluye que también es un edificio realista. Los accesos, resueltos por medio de anchas y cómodas escaleras, eran verdaderamente eficientes y modernos; el tamaño del escenario se pudo minimizar al máximo y la visibilidad era excelente (tal y como la propiedad había requerido). A pesar de presentar una apariencia extremadamente ornamental en la construcción del edificio se aplicaron las últimas tecnologías (parte de la caja escénica se construyó con estructura metálica por ejemplo). Y aún con el riesgo de considerar realista cualquier edificio funcionalmente bien resuelto, la oposición entre realistas y no-realistas no es un debate tan claro ni evidente.

Esta contradicción entre el significado de realista y no-realista ha trascendido el siglo XIX y ha llegado hasta el debate contemporáneo. Por ejemplo, el museo Guggenheim de Bilbao (1997) o la Biblioteca Pública de Seattle (2004) no son menos realistas que el Neues Museum de Berlín (2009) o el Centro de Arte Contemporáneo de Nottingham (2009). Los dos primeros, paradigmas de la arquitectura icónica, pueden considerarse proyectos realistas si los analizamos desde el punto de vista contextual y funcional. Su integración urbana y material responde a argumentos contextuales, y el programa, en ambos casos, cumple perfectamente con las funciones requeridas (incluso en ciertos aspectos pueden considerarse arquetípicos). Por otra parte, el Neues Museum y el Centro de Arte Contemporáneo representan la corriente realista anti-icónica aunque podrían considerarse perfectamente nuevos paradigmas de los museos realistas; lo que en cierto modo representa otro tipo de arquitectura icónica, especialmente en el caso del edificio de Nottingham.

Fig.11 *Mercado de Les Halles*, París, 1863, Victor Baltard y Félix Callet
Fig.12 *Ópera Nacional*, París, 1875, Charles Garnier



13



14



15

Por otra parte la literatura del realismo describía insistentemente el ambiente simultáneamente fascinante y repulsivo provocado por la Revolución Industrial. En las novelas de Charles Dickens⁴ se respira tanto la atmósfera gris y polucionada de las nuevas ciudades industriales como los ambientes más selectos de quienes gozaban de una posición económica privilegiada. El *flâneur* errante de Charles Baudelaire, en el contexto de la gran ciudad, describe una sociedad de masas en la que los individuos asumen una condición anónima, la misma que protagoniza el *Entierro de Ornans* (1850) de Courbet. La cotidianidad como tema reafirmaba la actitud realista. Millet pintaría de cerca la labor de una costurera, y Caillebotte, situando físicamente el punto de vista más bajo, representaría a un grupo de acuchilladores trabajando sobre un suelo de madera. Años más tarde, y con una cierta perspectiva respecto a la idea del progreso, Walter Benjamin se mostró ya resignado ante el poder de la nueva era de la reproductibilidad técnica.

En el ámbito arquitectónico europeo de las décadas de 1950 y 1960, en las duras condiciones de posguerra, surgió el debate sobre la necesidad de recurrir a una arquitectura realista. En este sentido, algunas de las condiciones que habían caracterizado el realismo del siglo XIX se revalorizaron. Por ejemplo, en la escuela de Hunstanton (1950-1954) de Alison y Peter Smithson la autenticidad constructiva o la lógica estructural, aparte de ser una crítica al Movimiento Moderno, es afín a los principios de Viollet-le-Duc. Fue un momento en que algunos arquitectos buscaron referencias arquitectónicas fuera del ámbito del Movimiento Moderno en busca de principios verdaderos. Esta situación se repetiría en la década de 1980 ante la expansión de la corriente posmoderna. La voluntad en la década de 1950 fue construir una arquitectura más real, más consciente de las

Fig.13 *Grand Pavillon del Jardín Botánico*, París, Ferdinand Arnodin

Fig.14 *Casa en Burdeos*, 1999, Lacaton & Vassal

Fig.15 *Viviendas en El Morell*, 2002-2005, Pau Pérez

verdaderas condiciones de la ciudad, y para ello se recurrió a una aproximación antropológica y social que coincide con las preocupaciones principales del posicionamiento artístico literario del siglo XIX. La autenticidad material de la arquitectura realista decimonónica y su interés por el detalle constructivo se podría equiparar a la materialidad descarnada y verdadera de la casa en el Soho (1952) de los Smithson, o de los primeros proyectos de Caruso & St John. El lenguaje industrial utilizado por Lacaton & Vassal así como algunos proyectos de Pau Pérez, por ejemplo, no distan mucho del usado por Ferdinand Arnodin en el diseño del Grand Pavillon del Jardín Botánico de París.

Si el realismo del siglo XIX quiso replicar los efectos de la Revolución Industrial, el nuevo brutalismo de la década de 1950 lo hizo con los de la arquitectura del Movimiento Moderno. Y, a su vez, el realismo crítico contemporáneo a partir de la década de 1980 pretendió contrarrestar los efectos de la corriente posmoderna y de la posterior globalización. En términos más generales, la actitud realista se puede entender a partir de una voluntad de proporcionar respuestas críticas ante cambios históricos importantes tales como el progreso en el siglo XIX, la posguerra en las décadas de 1950 y 1960, el postmodernismo de la década de 1980 o la globalización en la era digital a partir de la década de 1990. Más allá de la influencia de la globalización, la revolución tecnológica, o la crisis económica o medio-ambiental, el gran reto del realismo crítico contemporáneo es la distopía de enfrentarse con éxito a la regeneración de la ciudad construida en la era de la información.

1.1.2 Los realismos artísticos del siglo XX

A lo largo de la historia, la mutación del significado de 'realismo' es una cuestión indiscutible. Así se ha visto en el primer apartado, cuando dentro del realismo arquitectónico del siglo XIX hemos distinguido diferentes realismos. El ámbito del arte no es una excepción y es el que mejor explica la mutabilidad de lo real. Un breve repaso a lo largo del siglo XX revela cómo el término 'realismo' ha ido mutando su significado. A través de tres exposiciones dedicadas al realismo, o mejor dicho, a algunos realismos del siglo XX, podemos explicar a partir de tres momentos históricos cómo este concepto se ha entendido de maneras distintas.

En 1981, el centro Georges Pompidou de París exhibía en *Les Réalismes 1919-1939: entre révolution et réaction* obras pertenecientes al período de entreguerras. La selección de realismos italianos, alemanes, belgas, escandinavos, franceses, checoslovacos, norteamericanos, españoles, británicos y suizos, tenía en común una voluntad de "observación escrupulosa por parte del artista del modelo representado"⁵ Esta observación detallada de lo real es la misma que podemos reconocer en el realismo del siglo XIX, el realismo después de la segunda guerra mundial o el realismo de la década de 1980. Este realismo de entre guerras es fundamentalmente figurativo, a pesar de que algunos de los artistas seleccionados acabaron formando parte de vanguardias como el surrealismo o la abstracción. La actitud crítica de este realismo se oponía a las vanguardias del momento: De Stijl, el constructivismo, la Abstracción-Creación, el dadaísmo y el surrealismo. En el catálogo de la exposición, María Lluïsa Borràs deja constancia de la pluralidad de los realismos españoles

16, 17 a través de las obras de Salvador Dalí, Feliu Elías, Juan Gris, Juan Miró, Pablo Picasso y Joaquim Sunyer.⁶ Y fue en este período de entreguerras en el que Walter Benjamin ratificó la influencia que ejercía la nueva era tecnológica en el mundo del arte.⁷



16



17

18, 19 En 1968, el MoMA y la Tate Modern organizaron *The art of the real. USA 1948-1968*. En el título, si lo comparamos con *Les Réalismes* el término 'realidad' no aparece explícitamente, sino que es un adjetivo el que sugiere un tono más abstracto, minimalista y conceptual. En este sentido, la realidad que inspira este arte procede de debates lingüísticos, matemáticos, científicos, filosóficos y psicológicos; es decir, de una realidad que podemos considerar intangible y que es muy diferente a la base real (tangible) más tradicionalmente artística de *Les Réalismes*. Una vez conocidas estas referencias es más fácil entender que las obras de estos artistas se basen sobretodo en la geometría y la naturaleza del material. Las obras de Carl Andre, Jasper Johns, Donald Judd y Ellsworth Kelly, se caracterizan por tener una naturaleza espacial a caballo entre la pintura y la escultura que construye una nueva realidad abstracta. Esta condición *ex novo* da lugar a una nueva estética esencial sin referentes basada en el "menos es más". Las geometrías de Andre, la multiplicación de banderas de Johns, la abstracción minimalista de Judd, o las paletas de colores primarios de Kelly, constituyen un arte de lo real que poco tiene que ver con los retratos hiperrealistas de Dalí o el paisaje rural de las masías de Miró, aunque en sí mismas siguen referenciándose en la realidad.

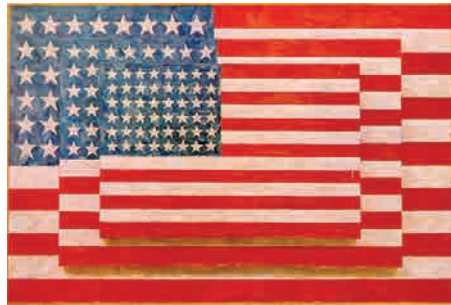
La tercera exposición tuvo lugar en el Museo Thyssen-Bornemisza en 2005 bajo el título de: *Mimesis. Realismos modernos. 1918-1945*. De nuevo, esta exposición vuelve a cubrir un período de entreguerras; si bien el punto de partida era la realidad, en este caso se tiende hacia una conceptualización de distintos temas contemporáneos. El enfoque descriptivo de la primera exposición se sustituye por una estrategia más analítica, objetiva, que aporta

Fig.16 *Retrato de Gala*, 1935, Salvador Dalí

Fig.17 *La masia*, 1921-1922, Joan Miró



18



19



20



21

una visión más conceptual. La exposición se organizó en torno a tres apartados: “Sustancia y forma de las cosas. Naturalezas muertas”, con obras de Morandi, De Chirico, Derain; “Identidad personal”, representada por retratos de Casorati, Dix y Spencer, y “Escenarios íntimos”, dividida en dos partes, con obras de Bellows, Pirandello, Balthus y Hopper entre otros. Tanto el título como la clasificación que se hace dentro de la exposición, reconocen la diversidad de realismos a caballo entre lo figurativo y lo abstracto.

La cultura del arte de las décadas de 1950 y 1960, analizada por esta investigación a raíz de la revisión crítica de la arquitectura moderna, vivió, en palabras de Hal Foster, un momento de *neos* y *posts*.⁸ La neovanguardia de posguerra (en Estados Unidos y la Europa Occidental) retomó herramientas vanguardistas de principios del siglo xx: el *collage*, el ensamblaje, el *readymade* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida. Si recordamos los trabajos de Henderson, Paolozzi, Hamilton, Warhol, Johns, Richter, Estes, Flavin, Andre, Judd, Hopper y tantos otros, reconoceremos las herramientas vanguardistas que dieron lugar al arte pop, el hiperrealismo (entendido aquí como fotorrealismo), y en parte el arte “apropiacionista” que se apoderaba de la realidad y la suplantaba). En este momento, el retorno a lo real sugerido por Foster es de hecho redundante, ya que el arte en cierto modo siempre tiene como referente la realidad. Andy Warhol desde la idea de repetición y manipulación de la realidad. Gerard Richter, apoyándose en su biografía personal, desde la que se posicionó políticamente, también operó a través de la crítica y la manipulación de lo real; y Ricard Estes reinventó la realidad a partir de una manera personal de observar la realidad reflejada en escaparates urbanos. Los Smithsonian siguieron con interés la evolución de la cultura pop y adoptaron procedimientos neovanguardistas, (*collages*, fotomontajes, etc.) que utilizaron para expresar su posicionamiento teórico basado en la realidad.

Fig. 18 *Equivalent VIII*, 1966, Carl AndreFig. 19 *Tres banderas*, 1958, Jasper JohnsFig. 20 *Hilltop at evening*, 1928, Giorgio MorandiFig. 21 *Gas*, 1940, Edward Hopper

En la década de 1980, también dentro del ámbito artístico, se planteó una confrontación entre la calidad estética y la relevancia política. O en otras palabras, entre la forma y el contenido (exactamente el mismo debate que en la arquitectura). Siguiendo la estela de Benjamin, algunos autores críticos ante el predominio de la forma reivindicaron el "autor como productor", así como un activismo a la manera de los *arts and crafts*. Fue un momento dominado políticamente por una visión conservadora (Ronald Reagan, Margaret Thatcher y Helmut Kohl) que capitalizó la cultura y privatizó la sociedad, y en el que las respuestas activistas recuerdan posicionamientos como los de Gustave Courbet.

El realismo también ha sido un tema central en el campo de la literatura, y ya hemos mencionado a algunos escritores realistas del siglo XIX, pero es necesario destacar la figura de Josep Pla, de principios del siglo XX. Pla se aproximó al realismo desde su faceta periodística. Fascinado por la complejidad de lo real, siempre prefirió la espontaneidad de la vida diaria antes que la realidad imaginada: "Yo he sido un realista siempre, creo que la realidad es infinitamente superior a la inteligencia humana, a la imaginación y a todo, contra la literatura, contra la literatura de imaginación, yo he hecho siempre la literatura de la observación."⁹ Como Baudelaire, Dickens o el mismo Benjamin, se dedicó a describir con precisión sus observaciones, a partir de las cuales reconstruía el comportamiento humano.¹⁰ La originalidad y autenticidad del realismo de Pla es comparable al realismo crítico y punzante de Courbet, ya que en ambos hay un conocimiento profundo de este concepto que les permite referirse a él de una manera crítica. Dickens, Baudelaire, Benjamin y Pla participan en cierto modo de la estrategia *as found*¹¹ de los Smithson, lo que les permite reconocer la realidad y emitir un juicio crítico. Esta propuesta de conexión generacional entre escritores y arquitectos sugiere una condición atemporal del realismo crítico que se desarrollará en el capítulo 1.6.



22



23



24

Fig. 22 *Desastre con ambulancia*, 1963, Andy Warhol.

Fig. 23 *El tío Rudi*, 1965, Gerhard Richter

Fig. 24 *Autorretrato doble*, 1976, Richard Estes

1.1.3 Realismos de posguerra (1950-1960)



25



26

Aunque las condiciones de posguerra que promovieron la revisión de la arquitectura del Movimiento Moderno se detallan más adelante (capítulo 1.2.1), en este apartado el estudio de los realismos arquitectónicos de las décadas de 1950 y 1960 trasciende por su condición de puente entre los realismos del siglo XIX y los realismos contemporáneos. Este período de posguerra se caracterizó inevitablemente por la necesidad de intervenir en la ciudad construida y la obligatoriedad de dejar momentáneamente a un lado los proyectos modernos de la ciudad utópica.

Si el realismo pictórico-literario se había desarrollado principalmente en Francia, los Estados Unidos y el Reino Unido, el realismo arquitectónico de posguerra fue especialmente significativo en este último país, motivado por una política marcadamente social. Los arquitectos ingleses implicados en la administración tuvieron la posibilidad de trabajar en proyectos de reconstrucción urbana, con los que asumieron un compromiso social respecto a la ciudad construida. Este espíritu colectivo se trasladó a otros ambientes pluridisciplinarios de carácter no oficial como el Independent Group o el Team X, que con su composición internacional intervendría decisivamente en los CIAM. Más adelante, Archigram trabajaría también a partir de la colectividad y propondría una arquitectura futurista basada en utopías tecnológicas.

Fig.25 *Parallel of Life and Art*, 1953, Alison y Peter Smithson

Fig.26 *The Patio and Pavilion*, 1956, Alison y Peter Smithson



27



28

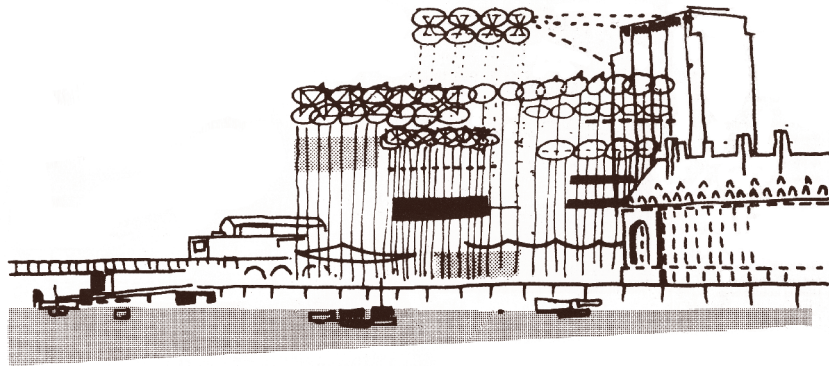
Alison y Peter Smithson lideraron el Independent Group en el marco del Institute of Contemporary Arts de Londres (ICA) y fueron decisivos en el posicionamiento teórico del Team X, pero fue en el ámbito del nuevo brutalismo en el que desarrollaron más personalmente su pensamiento y praxis arquitectónica. Como los artistas y escritores del siglo XIX o los arquitectos realistas de la década de 1980, la experiencia y la observación de lo real en la ciudad construida fue su principal fuente de inspiración. Sus fotomontajes “habitados”, en los que aparecían fragmentos urbanos reales, buscaban formular nuevos arquetipos necesarios. Sus formas poco ortodoxas parecían celebrar un cierto feísmo funcional que los realistas del XIX ya habían sugerido.

25 La visión interdisciplinar que siempre promovieron se expresó con total plenitud en la exposición *Parallel of Life and Art* en el ICA (1953), en la que mostraron un retrato de la realidad como resultado de la estrategia *as found*. El culto por los objetos, de los “hallados” y de los exaltados por el Pop Art, se proyectó tanto en un hábitat reciclado construido desde las necesidades de lo esencial (*Patio and Pavilion*, 1956) como en un hábitat utópico plagado de objetos de diseño (*The House of the Future*, 1955-1956). Desde la admiración y la crítica a Mies van der Rohe su arquitectura adquirió un aire cotidiano, como la de la escuela de Hunstanton (1950-1954) o la de la Sugden House (1955-1956), o monumental y atemporal como en el edificio *The Economist Group* (1959-1964). Intuyeron también que el paisaje sería un tema central en la arquitectura y lo incorporaron en muchos de sus proyectos (casa Bates, complejo residencial de Robin Hood Gardens, St. Hilda’s College, casa Amarilla, casa Hexenhaus (Whitch House), etc.)

26

Fig.27 Apartamentos de Lake Shore Drive, Chicago, 1948-1951, Mies van der Rohe, Fotografía de Peter Smithson, 1958

Fig.28 Concurso de viviendas Golden Lane, Londres, 1952, Alison y Peter Smithson

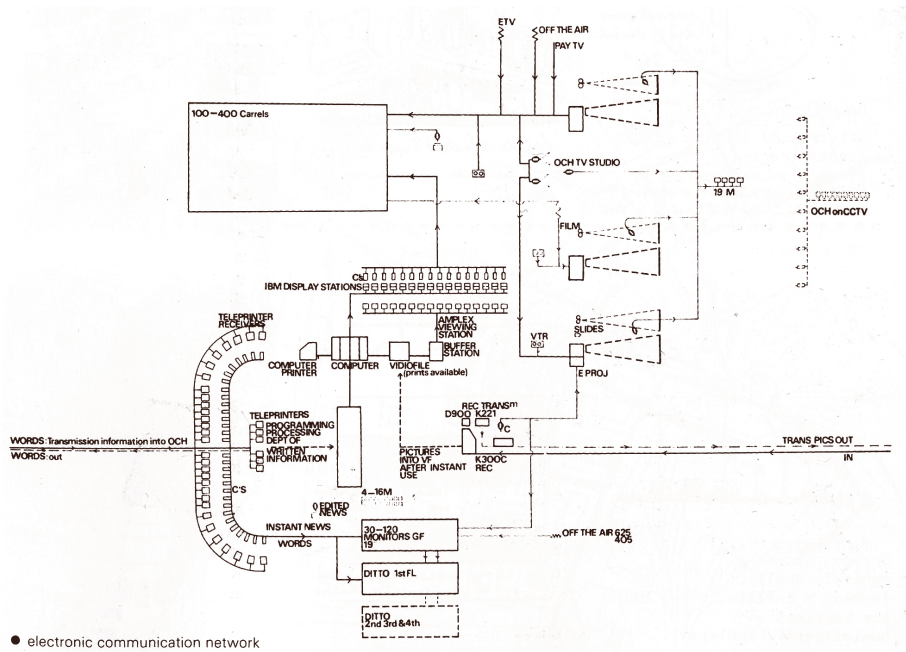


29

27

Los fundamentos brutalistas de Alison y Peter Smithson se expresaron en el proyecto no construido de la casa en el Soho (1953-1954), pero la fotografía de los apartamentos de Lake Shore Drive tomada por Peter Smithson en 1958¹² explica sintéticamente el pensamiento brutalista en relación a la percepción de la realidad y su actitud crítica respecto al Movimiento Moderno. Esta imagen reivindicaba la necesidad de contextualizar la arquitectura moderna (los Lake Shore Drive) en la ciudad construida aceptando la naturaleza ordinaria del contexto. Su apología de la casa, la calle, el barrio y la ciudad no hacían más que insistir en el reconocimiento de lo real. Esta visión de la realidad como proyecto basada en los estudios experimentales en Bethnal Green, se representó a través del Urban Re Identification Grille y fue presentada en los debates del CIAM IX. A partir del análisis de la ciudad construida, los Smithson propusieron nuevas tipologías, nuevas formas de movilidad, crecimiento y hábitat, imaginando que las calles se podrían construir en altura en un intento de expandir la condición urbana en el espacio.

28



29, 30

A través de una aproximación más abstracta a la realidad, Cedric Price fijó las bases de otro realismo de posguerra. Price confió en el conocimiento no-arquitectónico y en el potencial de las nuevas tecnologías para proponer una arquitectura verdaderamente contemporánea. Su capacidad para prever el futuro se desarrolló a través de enunciados teóricos que desafortunadamente pocas veces se llevaron a cabo. Una de sus grandes preocupaciones fue la lentitud con la que la arquitectura respondía a requerimientos reales, lo cual le empujó en numerosas ocasiones a proponer una arquitectura de artefactos anónimos capaces de responder rápidamente a la demanda de nuevos programas.

30

Fig.29 Propuesta para la revitalización de la zona de South Bank, 1964, Cedric Price
Fig.30 Red de comunicación electrónica (Oxford Corner House), Londres, 1965, Cedric Price.

Price era totalmente consciente de la trascendencia de la información en los nuevos procesos de diseño y, convencido de la obsolescencia arquitectónica, estudió sistemas de gestión informativa en otras disciplinas.¹³ “Prevenir antes que curar” fue el *leitmotiv* de su propuesta *Non-Plan* que proponía una visión territorial para el urbanismo y la arquitectura. Price fue precursor de los programas híbridos que requería la realidad y que desarrolló plenamente en el proyecto para el Fun Palace. Esta propuesta no construida sigue siendo una referencia para el realismo crítico contemporáneo e incluso para otros posicionamientos arquitectónicos. Price propuso reutilizar el lenguaje industrial desdibujando así la apariencia arquitectónica, reafirmando la prioridad funcional y, en ciertos casos, incluso cuestionándose la necesidad de la arquitectura.¹⁴

En la España de la década de 1950 también se construyeron proyectos realistas basados en una combinación entre la arquitectura moderna y la cultura local. La decepción desencadenada por el desarrollo precario de los sistemas preindustrializados provocó una recuperación de los valores culturales locales, entre ellos la construcción tradicional aplicada con el conocimiento de los enunciados del Movimiento Moderno. Como en Inglaterra también se formaron colectivos como por ejemplo el Grup R, liderado por Josep M. Sostres y Oriol Bohigas, el cual, a partir de una interpretación personal de lo moderno, reafirmó los valores de la cultura autóctona. Años más tarde, Kenneth Frampton reconoció algunos de los proyectos realistas construidos en aquella época dentro de la corriente del “regionalismo crítico”. En un primer momento no incluyó los nuevos poblados de colonización de José Luis Fernández del Amo ni los proyectos más populares de Alejandro de la Sota como Fuencarral (1955), Esquivel (1955), o el Colegio-Residencia en Orense (1967) que seguían la misma línea realista del Grup R. La participación de José A. Coderch como miembro del Team X confirma la afinidad crítico-realista entre el norte y sur de Europa.

1.1.4 Realismos arquitectónicos contemporáneos

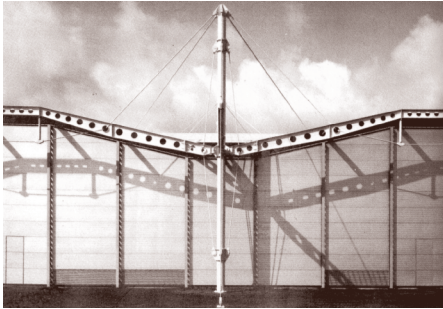
Del mismo modo que en la segunda mitad del siglo XIX reconocemos la pluralidad de realismos arquitectónicos o en el siglo XX las diferentes manifestaciones del realismo artístico, a partir de la década de 1980 podemos hablar de dicha pluralidad en la arquitectura contemporánea. En la introducción hemos listado algunas de estas arquitecturas, como por ejemplo la *high tech*, la icónica, la virtual, la ecológico-sostenible, la moderna, la comercial o la clásico-posmoderna, haciendo hincapié en que en cierto modo se pueden considerar también realistas.

Esta investigación estudia especialmente el realismo arquitectónico que en la década de 1980 adoptó un posicionamiento crítico frente a las corrientes posmodernas y que a partir de la década de 1990 hizo lo mismo ante la tendencia globalizadora. Esta actitud crítica, referenciada tanto en el realismo decimonónico como en el realismo crítico de la década de 1950, se reafirma desde la oposición a otros posicionamientos arquitectónicos como el posmodernismo, el *high tech* o la arquitectura icónica.

³⁴ Negar hoy en día la condición realista de la arquitectura ecológica-sostenible, por ejemplo, es difícil si reconocemos su vocación original de incorporar el uso de nuevas fuentes de energía o de operar con una lógica medioambiental por medio de sistemas pasivos de control climático. Otro tema más discutible es la



31



32



33

35 legitimación del uso de un lenguaje propio justificado por los principios de esta actitud ecológica-sostenible. En un contexto diferente, la arquitectura virtual se consolida, cada vez más como una realidad con peso propio. Aunque el diseño paramétrico puede parecer que siempre reproduce la misma forma, la digitalización de la arquitectura ha hecho evolucionar los sistemas de representación y ha contribuido a la aplicación de nuevos sistemas constructivos. Por otra parte, la arquitectura comercial, con una gran demanda en el mercado, representa un tanto por ciento muy elevado de la producción arquitectónica (real) que podría adquirir nuevos compromisos si pasara a ser un ejercicio más complejo con una mayor implicación urbana.

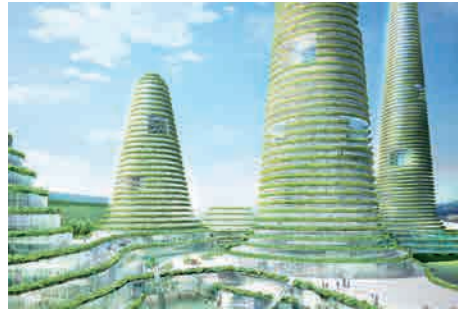
33 El high tech, juntamente con el posmodernismo, ha sido quizás la corriente que más ha contribuido a cambiar la apariencia arquitectónica de las ciudades. Sin lugar a dudas ha significado un paso adelante, pero también es cierto que ha sufrido muchas interpretaciones formalmente barrocas que han dado lugar a lo que podríamos denominar un *high tech* "decorativo". El diseño gratuito basado en el sobredimensionamiento de perfiles, herrajes y cristales inteligentes puede entenderse como un sobrepeso arquitectónico que puede llegar peligrosamente a la obesidad. Existe otro realismo más novedoso como resultado de la hibridación entre el *high-tech*, el posmodernismo clásico, y la arquitectura sostenible: el bio-posmodernismo, que combina barandillas, perfiles y pasamanos de acero inoxidable con placas fotovoltaicas y remates con molduras clásicas, constituye un estilo verdaderamente inclasificable.

31 - 37

Fig.31 Edificio *The Portland*, Portland, 1982, Micheal Graves
Fig.32 Centro de distribución de la Renault, Swindon, 1982-1982, Norman Foster
Fig.33 *People's Building*, Shanghai, 2012, BIG



34



35



36



37

Aparentemente, el extremo opuesto a la arquitectura del realismo crítico lo representa la arquitectura icónica. Pero como ya hemos explicado en la comparación entre el mercado de Les Halles y la Ópera de París, las diferencias entre el realismo crítico y la arquitectura icónica no son tan evidentes. El análisis de dos paradigmas de la arquitectura icónica (el Museo Guggenheim de Bilbao y la Biblioteca Pública de Seattle) evidencia que podemos reconocer en ellos algunos parámetros del realismo crítico.

- 38 El Museo Guggenheim de Bilbao (1997), por su condición de paradigma de la arquitectura icónica, contribuyó de una forma decisiva a la regeneración urbana y económica de otras ciudades. Frank Gehry (que eligió el mismo el solar) resolvió el encuentro entre la ciudad y el río Nervión, creando nuevos espacios públicos y construyendo una puerta urbana. Por esta razón no se puede dudar, por ejemplo, del compromiso urbano¹⁵ de esta arquitectura icónica. La volumetría ciertamente un tanto particular, organiza una serie de espacios exteriores intersticiales que establecen vínculos con la ciudad y aproximan la arquitectura a sus ciudadanos; en este sentido no podríamos decir que se trata de una arquitectura distante ni monumental. La contextualización material evoca un pasado relacionado con la industria naval, a la vez que supuso una investigación que optimizó la construcción de fachadas de titanio (debido a que el uso del cobre no estaba permitido en España). A pesar de una volumetría caprichosa que fomenta la arquitectura espectáculo, el programa híbrido resolvió ordenadamente las funciones que requieren los nuevos museos de arte contemporáneos. Y si valoramos el proyecto desde el punto de vista de su “caducidad estilística”, seguramente podríamos afirmar que es uno de los edificios más atemporales del repertorio de Frank Gehry.¹⁶

Fig.34 Edificio SIEEB, Pekín, 2008, Mario Cucinella

Fig.35 Power Center, Gwanggyo, 2008, MVRDV

Fig.36 Ministerio de Finanzas, Argelia, 2009, Estudio BERE

Fig.37 Viviendas, Ibiza, 2010, (Autor desconocido)

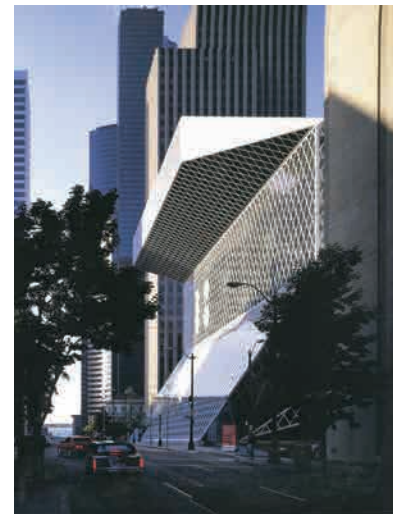
39 La Biblioteca Pública de Seattle (2004) es también un buen ejemplo de arquitectura icónica y al mismo tiempo representa un nuevo prototipo de la cultura global. Se trata de un proyecto que reconoce la identidad local (es la tercera vez que la biblioteca se construye en el mismo solar) y la global (la biblioteca pretende construir un nuevo arquetipo global). El proyecto se define como un almacén de información en el cual lo virtual se equipara a lo real (*physical and virtual collections*).¹⁷ La arquitectura se construye a partir de una dualidad de llenos y vacíos donde los primeros contienen el programa de servicios y archivos bibliotecarios, y los segundos las áreas de lectura y multimedia. La integración urbana se entiende desde la sección y la propuesta volumétrica. La biblioteca es en cierto modo un rascacielos plegado que con sus deformaciones define espacios urbanos al igual que lo hace la base en forma de capitel de la torre Rainier (1977) de Minoru Yamasaki situada cerca de la biblioteca. La fachada portante establece relaciones con los edificios vecinos y crea sinergias que lo integran en el contexto. La Biblioteca de Seattle se puede entender en sí misma como un espacio público que atraviesa el edificio. El doble acceso situado en calles distintas está conectado por un recorrido que salva un fuerte desnivel a través de diferentes escaleras. Una de ellas en forma de salón de actos, queda integrada en este recorrido como si formase parte de un espacio público.

En estos dos proyectos el compromiso urbano, cultural y estilísticamente atemporal se puede equiparar perfectamente al de los proyectos del realismo crítico. Por otro lado, algunos de los proyectos del realismo crítico alcanzan una complejidad constructiva comparable a los del *high tech*. En este sentido algunos de estos proyectos se han convertido, paradójicamente, en iconos del realismo crítico evidenciando que el “efecto Guggenheim”, al igual que “el efecto Beaubourg”, es trasladable a otras corrientes que se publicitan destacando su aparente actitud iconoclasta.

Fig.38 *Museo Guggenheim*, Bilbao, 1997, Frank Gehry
Fig.39 *Biblioteca Pública*, Seattle, 2004, Rem Koolhaas



38



39

1.1.5 Hacia una definición del realismo crítico contemporáneo



40



41



42

En el apartado anterior se han descrito algunos de los realismos contemporáneos y se han situado los intereses del realismo crítico arquitectónico en relación a ellos. A propósito de las siete ediciones de *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* Charles Jencks se refiere a dicha arquitectura posmoderna como mitad moderna, mitad "otra cosa" y ciertamente podríamos definir con esta fórmula casi todas las arquitecturas construidas después de la demolición en 1972 de los bloques de Pruitt-Igoe de Minoru Yamasaki.¹⁸ Uno de los objetivos de las diferentes ediciones del libro de Jencks ha sido ampliar el significado del término posmoderno más allá de la acepción clásica a la que se asocia generalmente. El realismo crítico no es una excepción y también puede explicarse como una arquitectura que es mitad moderna, mitad "otra cosa".

Ante la popularización del posmodernismo clásico, la aceptación del *high tech* y el crecimiento de las periferias de las ciudades europeas en la década de 1980 las arquitecturas realistas aparecieron como una reacción que puso sobre la mesa el debate sobre la identidad cultural, el lenguaje arquitectónico y la condición social de la arquitectura. Esta arquitectura se presentaba como una alternativa a la plaza de Italia de Nueva Orleans (1978) de Charles Moore o el Edificio de oficinas

Fig.40 *Viviendas Pruitt- Igoe*, St. Louis, 1952-1955, Minoru Yamasaki

Fig.41 *Plaza de Italia*, Nueva Orleans, 1976-1979, Charles W. Moore

Fig.42 *Edificio de oficinas Willis-Faber & Dumas*, Ipswich, 1974, Norman Foster & Associates



43



45



44

42 Willis Faber & Dumas (1975) de Norman Foster. El tono crítico y reivindicativo de este realismo evocaba posicionamientos democráticos y locales que se dan en el realismo pictórico, literario y arquitectónico del siglo XIX y también en la actitud del nuevo brutalismo, el Team X o el Grup R en las décadas de 1950 y 1960. Desde un principio, estas contraarquitecturas quisieron ser esenciales, informadas, contextuales (supracontinentales), urbanamente comprometidas, espacialmente precisas y atemporales.

La primera reflexión de los arquitectos crítico-realistas fue la necesidad de un compromiso con el crecimiento interno de la ciudad, construida tanto a partir de la reconsideración del centro como de la periferia. Por lo tanto, se hizo necesario encontrar mecanismos de intervención en zonas céntricas con una identidad consolidada y, simultáneamente, en las periferias fagocitadas por la expansión urbana. Las distintas naturalezas del pensamiento crítico realistas en el que se apoyan las decisiones de proyecto se desarrollan en el capítulo 2.2, pero podemos avanzar que se basan en el conocimiento del lugar, la cultura, la historia de la arquitectura, las condiciones sociopolíticas y en el compromiso urbano. Y también en una idea específica del lenguaje arquitectónico, de la atemporalidad y del espacio como experiencia personal. La actitud crítico-realista contemporánea tiene mucho que ver con la estrategia *as found* de los Smithson, por la cual se puede entender la ciudad construida como una situación encontrada. A la vez tiene una cierta afinidad con las aproximaciones críticas a la ciudad de artistas urbanos como Banksy o Jorge García Gerada capaces de detectar, en medio de lo ordinario, espacios de oportunidad.

43, 44

Fig.43 Santos Valencia, Valencia, 2009, Jorge García Gerada

Fig.44 Rat-mural, Nueva York, 2013, Banksy

Fig.45 Las cascadas de Nueva York, 2008, Olafur Eliasson

Para el realismo crítico, partir de la ciudad construida implica, en muchos casos, reutilizar lenguajes existentes y también apostar por la continuidad urbana con la nueva arquitectura. La reutilización del lenguaje tiene como consecuencia la alteración de la apariencia arquitectónica (una casa no aparenta ser una casa, o una escuela no aparenta ser una escuela) con el objetivo de lograr precisamente esta continuidad urbana. El diálogo urbano se centra en la definición del límite entre ciudad y arquitectura, teniendo en cuenta tanto el lleno como el vacío, tanto la idea de “hacer ciudad” como la de “ser ciudad”. La construcción de la continuidad urbana es una estrategia artificial para conseguir una experiencia natural como lo hacen los artefactos diseñados por el artista Olafur Eliasson que reproducen fenómenos naturales de manera artificial. Eliasson como algunos arquitectos del realismo crítico, reutiliza y manipula un lenguaje conocido para reproducir una experiencia natural conocida.

45

El realismo crítico busca establecer un diálogo con la ciudad que evite el aislamiento, el mutismo y el autismo arquitectónico que interrumpe la continuidad urbana. Con esta actitud, el diálogo urbano es un acto provocado y provocador, exactamente como las serigrafías anónimas de *On Translation: la imatge* que anunciaban la exposición *On Translation: Museum* (2002-2003) de Antoni Muntadas. Estas imágenes siluetadas con líneas blancas sobre un fondo azul aparecieron en medio de la ciudad en forma de postal, anuncios de prensa, camisetas, etc., sin ningún texto que las explicase. Producidas a partir de radiografías de fotografías reales que mostraban diferentes tipos de espacios de discusión (*Meetings*), procedían de los medios de comunicación y fueron manipuladas para generar un diálogo urbano. Bajo el lema “La percepción requiere participación”, la intervención de Muntadas critica los monólogos de los *mass-media* al igual que Charles Jencks criticaba la ambivalencia del Movimiento Moderno.

46



46

Fig.46 *On Translation: La imatge*, Barcelona, 2002-2003, Antoni Muntadas

En todos los proyectos crítico-realistas hay un denominador común, y es la voluntad de no ser impositivos. Esta voluntad se traduce en la construcción de una arquitectura cotidiana entendida como una experiencia positivamente conocida (que no doméstica). La cotidianidad se reconoce tanto en una casa unifamiliar como en un museo o una biblioteca, e invita a una experiencia espacial personal. En este caso, la cotidianidad existe en la arquitectura misma partiendo de la definición del espacio.

La atención al límite, a la zona fronteriza e intersticial entre arquitectura y ciudad anuncia también el interés del realismo crítico por la naturaleza precisa e intencionada del espacio. Un espacio pretendidamente democrático y no impositivo en el que poder y querer estar, y que fomente y permita una experiencia espacial propia. A la vez, esta experiencia personal está muy condicionada por la percepción temporal gestionada desde la materialidad y recuerda a la construcción del tiempo de Antoni Tàpies, Ignasi Aballí o Antoni Muntadas. El polvo como material, la curvatura de las estanterías de una librería o el olor de unos documentos antiguos como parte de la arquitectura, revelan que es posible la construcción artificial del tiempo.

NOTAS

¹ Kenneth Frampton, "El racionalismo estructural y la influencia de Viollet-le-Duc: Gaudí, Horta, Guimard y Berlage, 1880-1910", en *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987, pág. 65: "En arquitectura hay dos maneras necesarias de ser fiel. Debes ser fiel de acuerdo con el programa y fiel de acuerdo con los métodos de construcción. Ser fiel de acuerdo con el programa es cumplir exacta y simplemente las condiciones impuestas por necesidad; ser fiel de acuerdo con los métodos de construcción es emplear los materiales de acuerdo con sus cualidades y propiedades... las cuestiones puramente artísticas de simetría y forma aparente son tan sólo condiciones secundarias en presencia de nuestros principios dominantes." (Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Morel, París, 1863-1872.)

² Linda Nochlin, "Epílogo. La verdad y la sinceridad en la arquitectura y en las artes decorativas", en *El realismo*, Alianza Forma, Barcelona, 1991, págs. 189-191.

³ Kenneth Frampton, "Noticias de Ninguna parte: Inglaterra, 1836-1924", en *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987, pág. 43.

⁴ Charles Dickens narró en *Tiempos difíciles* las consecuencias de la transformación técnica y social del momento. El progreso generó una nueva tipología de ciudad, una nueva arquitectura y una nueva forma de vivir en la que la cultura del trabajo asociada a la fábrica se contraponía a la cultura del ocio. La narración de la cotidianidad señala especialmente la transformación de la ciudad. Charles Dickens, *Temps difícils* (1854), Edicions 62, Barcelona, 2003, págs. 46 y 47: "Era una ciudad de ladrillo rojo, o de ladrillo que hubiera sido rojo si el humo y las cenizas se lo hubieran permitido, de hecho era una ciudad roja y negra, de tonos artificiales, como el rostro pintado de un salvaje. Era una ciudad con maquinaria y chimeneas altas, de las cuales salían ininterrumpidamente serpientes de humo que nunca acababan de desenrollarse del todo. La ciudad tenía un canal de aguas negras, y un río de aguas rojas enrojecidas por las tinturas malolientes, y enormes hacinaamientos de edificios todos llenos de ventanas que se sacudían y se convulsionaban todo el santo día, y donde el pistón de la máquina de vapor subía y bajaba monótonamente como la testa de un elefante preso de una locura melancólica." "En Coketown no había nada que no tuviera un aire severo, de lugar de trabajo. Si los miembros de una secta religiosa edificaban una capilla en la ciudad, como lo habían hecho los miembros de dieciocho sectas religiosas, la construían en forma de pidoso almacén, completado a veces (pero solo en los casos más ornamentados) con una jaula en la parte de arriba del edificio."

⁵ Jean Clair, *Les Réalismes: entre révolution et réaction*, catálogo de la exposición *Les Réalismes 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, 1981, págs. 8-14.

⁶ Maria Lluïsa Borràs, "Les Réalismes en Catalogne", catálogo de la exposición *Les Réalismes 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, 1981, págs. 201-205.

⁷ Walter Benjamin, *L'obra d'art a l'època de la reproductibilitat tècnica*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1981, págs. 39 y 40: "Benjamin percibe la transformación radical inducida por el cambio tecnológico; la imposibilidad, a partir de 1850, de sostener cualquier estética normativa, de observación idealista, que prescindiese de la manipulación mecánica de la imagen plástica." "En el país de la técnica la panorámica sobre la realidad inmediata se ha convertido en una quimera. [...] La adecuación de la realidad a las masas y de las masas a la realidad es un proceso ilimitado, ya sea por el pensamiento o por la intuición."

⁸ Hal Foster, "¿Quién teme a la neovanguardia?" y "El retorno de lo real", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001, págs. 3 y 129-148.

⁹ Soler Serrano, Joaquín, entrevista televisiva: *A fondo*, Radio Televisión Española, 1976.

¹⁰ Josep Pla, *El carrer estret*, Ediciones Destino, Barcelona, 1997, prólogo: "En un momento determinado me pareció divertido, sobre todo para evadirme de mi pesada actividad periodística, utilizar la idea stendhaliana del espejo. Así, hice pasar un espejo, mi modesto espejo, por una población denominada Torrelles, de unos cuatro mil habitantes." "Ahora bien, como que a este hecho me confirmó en la sospecha que en la vida no se producen argumentos más que por una rara casualidad – y por lo tanto, que las novelas con argumento, más que reflejar la vida, no hacen más que arbitrar una forma de artificialidad, no me consideré autorizado a ser más papista que el Papa ni a modificar en lo más mínimo los reflejos del espejo." "Las imágenes que el espejo ha reproducido no están retocadas, ciertamente, de belleza ideal. Son imágenes absolutamente vulgares, abrumadoramente vulgares. No me he atrevido a modificarlas, y menos aún a retocarlas. Son imágenes de la vida tal y como es, más que imágenes inventadas y convencionales. Son imágenes de la realidad."

¹¹ Thomas Schregenerberger, "About the Labour of Alison and Peter Smithson", en *Architecture is not made with the brain*, Architectural Association, Londres, 2006, pág. 81: "As found es un movimiento interdisciplinario, una actitud en la arquitectura británica y el arte desde 1950. Proviene del 'nuevo brutalismo' y del 'grupo independiente' [...] 'As found' es sobre el aquí y el ahora, sobre lo verdadero y la realidad, sobre lo común y lo ordinario. No tiene relación con visiones o ideales remotos. [...] Quizá es exactamente lo opuesto al placer desinteresado del alumbramiento. Determina enteramente el área que le compete solo en el espacio de las relaciones. En este sentido es estético dentro de una aproximación real al mundo."

¹² Iréneé Scalbert, "The Smithsons and the Economist Building Plaza" y Thomas Schregenerberger, "About the labour of Alison and Peter Smithson", art. cit., pág. 25.

¹³ Cedric Price, en *The square book*, Wiley-Academy, West Sussex, 2003, pág. 13. "La ciencia de la información es vaga y radical y puede alterar las percepciones de todas las disciplinas."

¹⁴ Ídem, "Chronology", en *The square book*, Wiley-Academy, West Sussex, 2003, pág. 107: "Me encantaría que hubiese más Cedric Prices, aunque no sé si se podrían soportar más Cedric Prices - quiero decir, creo que una de las razones por la que él es eficaz es por su especie de estatus de "Super Estrella" y no hay nadie como él por alrededor - pero la aproximación básica es ciertamente una que me "sugiere" una manera de realmente no decir, ¿qué tipo de edificio quieres?, pero casi preguntando antes que nada, '¿realmente necesitas un edificio?'" (Reyner Banham, BBC Radio 4, 5.11.1976)

¹⁵ David Chipperfield, "Construir con presencia", 2G. *Sergison Bates*, núm. 34 (2002): "En soluciones como el prototipo de vivienda social en Stevenage o sus viviendas asistidas en Tilbury, en la zona este de Londres, han conseguido dar una respuesta inteligente a auténticas necesidades sociales. Lo han hecho de manera que intentan comprender y mejorar las condiciones existentes en la zona antes que importar un glamour externo (la tendencia propia de los constructores de iconos). Quizá esto tenga algo que ver con la estética que comparten con Fretton y Caruso St John; el placer por el 'realismo' y la naturaleza descarnada de la vida urbana." "Los constructores de iconos son importadores de glamour externo."

¹⁶ Frank Gehry, "Museo Guggenheim de Bilbao", *El Croquis*, núm. 74/75 (1995).

¹⁷ OMA/LMN, *Seattle Public Library*, Actar, Barcelona, 2005.

¹⁸ Charles Jencks, "La muerte de la Arquitectura Moderna", *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (3ª edición ampliada), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986, pág. 9.

1.2 EL REALISMO (CRÍTICO)
DE ALISON Y PETER SMITHSON

1.2.1 La arquitectura de la posguerra: realidad versus utopía



1



2



3

En la Inglaterra de finales de la década de 1940 las duras condiciones de posguerra incentivaron el pensamiento y la práctica de una arquitectura realista. Coincidiendo con la revisión crítica de algunos de los fundamentos del Movimiento Moderno europeo, el país afrontaba el principio de una era poscolonial que obligaba a una mirada introspectiva. La reconstrucción no debía ser solo arquitectónica y económica sino, sobre todo, social y cultural. Las teorías urbanas del Movimiento Moderno, utópicas y por entonces demasiado alejadas de la realidad, se pusieron en tela de juicio por parte de diferentes colectivos como el Independent Group (IG) o el Team X. En los CIAM IX y X, el Team X reivindicó a través de propuestas en la ciudad construida la necesidad de un nuevo modelo urbano basado en trascendencia de la casa, la calle, el barrio y la ciudad (en este orden). Algunos años más tarde, y en la misma línea crítica que el Team X, Jane Jacobs denunciaría la irrealidad e irracionalidad de los crecimientos suburbanos asociados al *American way of life*.¹

¹ En la década de 1940, el Nuevo Empirismo sueco,² desarrollado al margen de la guerra, se convirtió en un estilo arquitectónico de referencia en Inglaterra. Este estilo pretendía humanizar la arquitectura funcionalista y “esquemática” del Movimiento

Fig.1 *Casas en Kevinge*, Estocolmo, (publicada en 1947), Sven Markelius (Nuevo Empirismo sueco)

Fig.2 *Viviendas en Parkleys*, Ham Common, Londres, 1956, Eryc Lyons (Nuevo Empirismo inglés)

Fig.3 *Viviendas en Pershore*, 1976-1977, John Darbourne y Geoffrey Darke (Neovernáculo)

Moderno, a partir del interés por el desarrollo de programas sociales (escuelas, viviendas y planeamiento urbano) y el uso de nuevos materiales desarrollados por la ciencia y la ingeniería (aunque los primeros ejemplos utilizaron materiales tradicionales). Desde el punto de vista estético, era un estilo menos rígido que el moderno y reivindicaba una cierta espiritualidad formal y una “nueva objetividad” argumentada en los fracasos de la arquitectura funcionalista. El carácter doméstico y próximo de esta arquitectura se pudo reconocer años más tarde en el ambiente creado en los proyectos del estilo Neovernáculo³ identificado por Charles Jencks en las décadas de 1960 y 1970.

2 La arquitectura inglesa de posguerra, basándose en el Nuevo Empirismo sueco, derivó hacia un estilo caracterizado por “tejadados de ángulos poco acusados, paredes de ladrillo, enjutas verticales y marcos cuadrados para las ventanas”;⁴ que sobre todo aplicado en la construcción de escuelas públicas y viviendas. Este estilo fue calificado por *The Architectural Review* como el “nuevo humanismo” y fue muy criticado por los arquitectos jóvenes que manifestaron su disconformidad ante la “informalidad pintoresca” poco comprometida desde el punto de vista formal y que simpatizaba con la filosofía conservadora de John Ruskin y William Morris.

Como reacción a los estilos arquitectónicos conservadores, a principios de la década de 1950 se gestó el “nuevo brutalismo” que reconocía las condiciones contemporáneas como fundamento para una nueva arquitectura. El nuevo brutalismo, liderado por Alison y Peter Smithson, cuestionaba algunos principios del Movimiento Moderno y el estilo arquitectónico conservador promovido desde la administración. Curiosamente, el término ‘brutalismo’ también procede originalmente de la cultura sueca, y aunque este movimiento se asociaba a la estética del hormigón de la Unité d’Habitation en Marsella (1946) o del *art-brut*



4



5



6



7

Fig.4 *Man's head*, 1952, Eduardo Paolozzi

Fig.5 *Head of a man*, 1956, Nigel Henderson

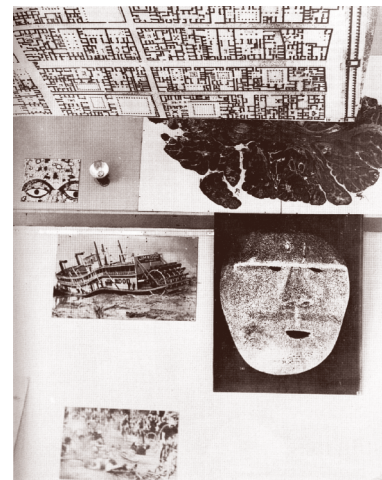
Fig.6 *Head VI*, 1949, Francis Bacon

Fig.7 *Dhôtel nuancé d'abricot*, 1947, Jean Dubuffet

de Jean Dubuffet, su auténtica base ideológica radicaba en una aproximación socioantropológica a la arquitectura. El realismo del nuevo brutalismo se basaba en la observación y el conocimiento preciso de la realidad a través de una estrategia que los Smithson denominaron *as found* (lo "hallado" o lo "así hallado"). El nuevo brutalismo fue una apuesta colectiva e interdisciplinar como por ejemplo la del Independent Group (IG) que reunía a arquitectos, escultores, escritores y críticos. Basándose en la estrategia *as found* como método para reconocer la realidad, evidenciaron la problemática social y cultural de la sociedad. Retratos sociales como la cara desfigurada pintada por Eduardo Paolozzi y el fotomontaje deconstruido de Nigel Henderson (ambos miembros del IG), así como la cara desencajada y difuminada de Francis Bacon y el esperpento en el rostro pintado por Jean Dubuffet, expresaban el estado anímico de la posguerra.

4
5
6.7

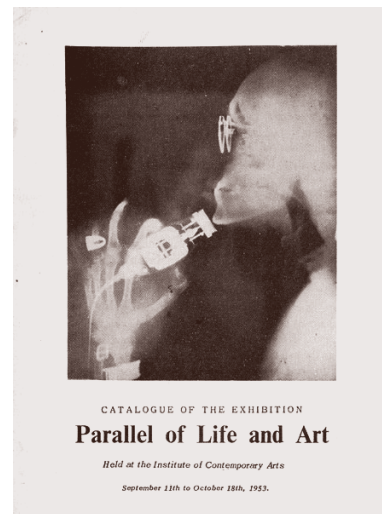
A mediados de la década de 1940 la London County Council School Division (LCCSD) dio la oportunidad a jóvenes arquitectos de participar en la reconstrucción colectiva de la ciudad. Los Smithson accedieron tanto a esta experiencia pública como a la privada del IG, y a raíz de ambas forjaron una visión crítica sobre algunos planteamientos arquitectónicos y urbanos del Movimiento Moderno. En el CIAM IX en Aix-en-Provence (1953) y como integrantes del Team X, presentaron la Urban Re Identification Grille, que mostraba propuestas alternativas al habitar, trabajar, recrearse y circular, fundamentalmente basadas en el reconocimiento de las necesidades sociales de la ciudad construida. Los Smithson ya habían expresado anteriormente su posicionamiento desde el colectivo IG en el marco del Festival of Britain celebrado en 1951, en el que habían criticado abiertamente el carácter popular del nuevo humanismo. Tanto desde el IG



8



9



10



11

Fig.8 *Exposición Parallel of Life and Art*, 1953, Alison y Peter Smithson, con Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi

Fig.9 *Instalación The Patio and Pavilion*, 1956, Alison y Peter Smithson con Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi

Fig.10 *Parallel of Life and Art (Catálogo)*, 1953, Alison y Peter Smithson con Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi

Fig.11 *Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson, Nigel Henderson*, Limerston Street, Chelsea, 1956, Nigel Henderson



12



13



14



15

como desde el Team X insistieron en que sus reivindicaciones eran la respuesta a una actitud y no se dejaron llevar por criterios estilísticos: “Neobrutalista es una denominación estilística, como Neoclásico o Neogótico, mientras que Nuevo Brutalismo responde a una concepción ‘ética y no estética’”.⁵

En oposición al pensamiento del nuevo humanismo los Smithson se interesaron por otra variante, el humanismo renacentista, a través de los escritos de Rudolf Wittkower. Por otro lado, su interés por la cultura helénica y romana, reflejada en los libros de John Summerson, constituyó otro referente siempre constante en sus escritos y sus proyectos. El interés por la observación y la representación de la realidad se tradujo en las exposiciones *Parallel of Life and Art* en el ICA (1953) y *This is Tomorrow* en la Whitechapel Art Gallery (1956).⁸ En esta última presentaron la instalación *Patio and Pavilion*, un nuevo hábitat humano como conclusión de sus estudios urbanos en la zona marginal de Bethnal Green. En el pabellón, Henderson y Paolozzi exhibieron fotos, *collages*, cuadros y objetos (*as found*) que mostraban la cruda realidad de esta zona del East London, dando lugar a una nueva estética de lo ordinario y de lo cotidiano.⁹

En Francia, el brutalismo de Jean Dubuffet también propuso una revisión de la cultura occidental. Para el artista, sin embargo, la observación significaba justo lo contrario que para los Smithson, ya que fijarse en las cosas suponía, según él, matar su esencia. Dubuffet promovía el “no conocimiento” y era partidario de la tabula rasa; por esta razón pintaba espontáneamente sin ninguna figuración previa, al igual que lo hace un niño. Pero con los Smithson compartía la aproximación antropológica y social al arte, juntamente con una idea de materialidad verdadera. Esta conexión británico-francesa reeditaba en cierto modo la crítica social del realismo pictórico y literario del siglo XIX que se había desarrollado simultáneamente en Francia y el Reino Unido.

Fig.12 *Team 10 en el jardín de Aldo y Hannie Van Eyck, Loenen aan Vecht, 1974*

Fig.13 *Visita a la casa Sudgen de Alison y Peter Smithson, Watford, 1996, (Fotografía de Mark Pimlott)*

Fig.14/15 *Lisson Gallery, Londres, 1986-1992, Chris Steele-Perkins*

Los Smithson tenían el convencimiento de que, constatada la inoperancia de las utopías modernas, los fundamentos de la arquitectura contemporánea solo podían surgir del análisis y la experimentación en la ciudad construida. En consecuencia, la mirada sobre lo existente se convirtió en una actitud y una estrategia para hacer visible lo invisible y así poder proponer una arquitectura verdaderamente contemporánea:⁶ “Aprendimos a mirar las cosas desde un ángulo distinto: para dar significado a aquello que no era considerado usualmente como importante o simplemente no percibido.”⁷

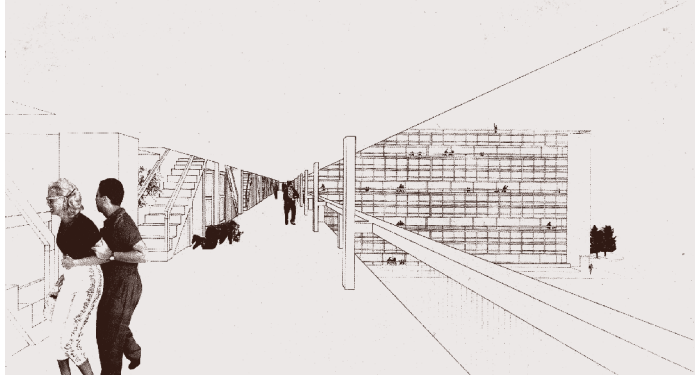
Las discusiones interdisciplinarias del IG no eran tan distintas a las que habían mantenido los intelectuales franceses en el marco del realismo pictórico y literario de la segunda mitad del siglo XIX, aunque los debates sobre arte contemporáneo, arquitectura, ciencia y arquitectura liderados por Reyner Banham⁸ se centraron sobre todo en las condiciones particulares de posguerra. Con los mismos objetivos que habían propiciado las discusiones del realismo decimonónico, los debates del IG y el Team X, a finales de la década de 1990 algunos de los integrantes de los Gritty Brits⁹ organizaron 12 encuentros semanales en la Sugden House (proyecto de Alison y Peter Smithson para un ingeniero de Ove Arup). Estas discusiones interdisciplinarias se produjeron en un momento en el que la política conservadora empezaba a debilitarse dando paso a una nueva energía creativa.¹⁰ Tanto el IG como algunos de los Gritty Brits debatieron las condiciones de lo ordinario en el contexto urbano, de la marginalidad de Bethnal Green, y de cómo se podía pensar una arquitectura más realista en función del contexto urbano y social.

Tony Fretton, afín a los miembros de los Gritty Brits, se consolidó como uno de los referentes del realismo crítico inglés gracias a un compromiso social canalizado a través de la cultura artística y arquitectónica.¹¹ Su proyecto para la Lisson Gallery establece 14, 15 vínculos con la cotidianidad británica del nuevo brutalismo de la década de 1960. Las imágenes de Chris Steele-Perkins mostrando la Lisson Gallery integrada anónimamente en el entorno construido recuerdan las mismas intenciones que tenía la fotografía de Peter Smithson de los Lake Shore Drive (1958) (véase el capítulo 1.1.3).

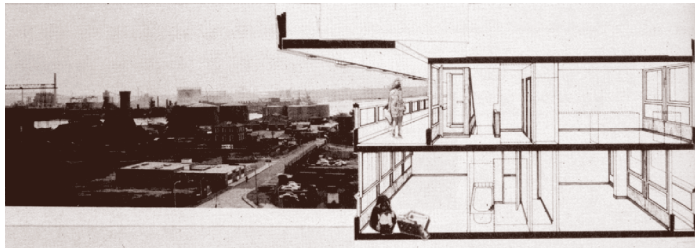
1.2.2 Del *as found* a la propuesta urbana y paisajística

El trabajo de los Smithson priorizó la idea de “hacer” a la de “teorizar”. Solamente en circunstancias concretas aceptaron que la arquitectura pudiese adquirir el estatus de idea y prefirieron emplear la palabra “estrategia”. Sus dibujos reflejaron el “hacer” siempre con la voluntad de integrar las propuestas arquitectónicas en contextos reales.¹² Las secciones fugadas, 16 habitadas por Marilyn Monroe, Joe DiMaggio y Peter Ustinov se superponían a fondos (fotografías) construidos revelando la dualidad entre el proyecto y lo real. Estas imágenes manifestaban la necesidad de extender el ámbito urbano más allá de la planta baja con la propuesta de calles en altura. Una idea que, si bien no fue muy exitosa en los Robin Hood Gardens por su situación 17 urbana marginal, sí que ha trascendido en la arquitectura contemporánea tal y como demuestran muchos proyectos como por ejemplo el de las viviendas sociales en Gifu de Kazuyo Sejima.

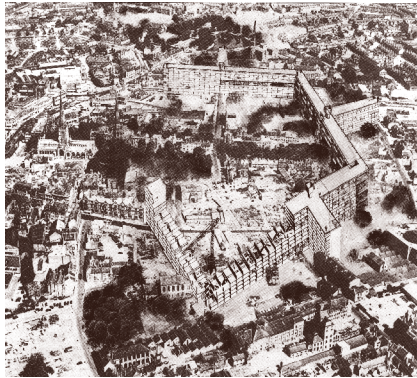
El trabajo editorial de los Smithson explicita la capacidad relacional e interdisciplinar que el *as found* y sus exposiciones recogieron basándose tanto en la observación y análisis de la realidad como en el conocimiento de la historia y la cultura contemporánea. En el libro *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic. 1955-1972*,¹³ el desarrollo de su visión arquitectónica se puede entender como una radiografía contemporánea que recorre la obra de Mies, la historia clásica de la arquitectura, el contexto de Bethnal Green, su propia obra, y el nuevo *lifestyle* comercial americano. La falta de correlación entre el índice y el contenido (no es posible relacionar la paginación con el contenido del libro) se puede leer como una voluntad de dar continuidad a los contenidos históricos,



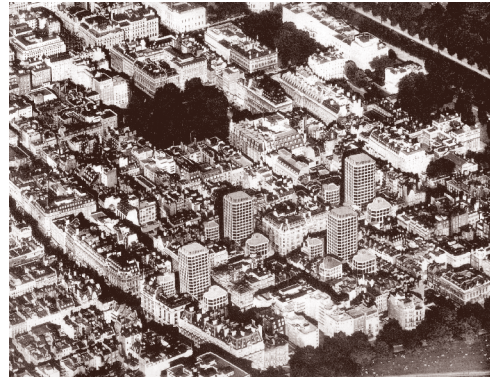
16



17



18



19

modernos y posmodernos-contemporáneos. Es decir, el índice organiza el libro, pero no es posible detectar el principio ni el final de los capítulos. En realidad, esta continuidad argumental es la misma que proponen los Smithson para relacionar de una forma imbricada la arquitectura y la ciudad sin que se perciban los principios ni los finales de los distintos tiempos históricos.¹⁴

Esta continuidad también viene reflejada en la estrategia *as found*, que se ocupaba tanto de la escala de los objetos como de la escala de la ciudad a través de una aproximación paisajística (tal y como se detalla en de *The Shift*, 1983). En definitiva, el objeto "hallado" podía ser tanto un ladrillo como toda una ciudad, tal y como demuestran los fotomontajes del concurso de viviendas Golden Lane (1953) y los del proyecto (pensado como una ¹⁸ paradigma urbano) del edificio *The Economist* (1959-1964).¹⁵ La ¹⁹ idea del "hacer" en *The Economist* significó "hacer" ciudad en un contexto construido, un ensayo de las ideas sobre el crecimiento interno de las ciudades. En este proyecto se entiende claramente la voluntad de pensar no solo la arquitectura, sino también la repercusión urbana. Este compromiso urbano ha influenciado a los arquitectos contemporáneos ingleses y a los integrantes de la Sugden House.¹⁶ En los Smithson, el contexto también formaba parte del concepto constructivo, y es por esta razón que la metodología propuesta en su teoría... *Strategy and detail* incorporaba una idea de superposición de capas (*layering*) que permitía trabajar simultáneamente a diferentes escalas.¹⁷

En su idea de "hacer" ciudad, los Smithson no solo se preocuparon del paisaje urbano, sino que en un momento más avanzado de su carrera también se interesaron por la relación entre el paisaje natural y la arquitectura. Este paisaje natural, pensado a partir de la artificialidad —tal y como se intuía en el proyecto de la casa Bates (1953-1954)—, estaba concebido para

Fig.16 Concurso de viviendas Golden Lane, Londres, 1953, Alison y Peter Smithson
 Fig.17 Robin Hood Gardens, Londres, 1966-1972, Alison y Peter Smithson
 Fig.18 Concurso de viviendas Golden Lane, Londres, 1952, Alison y Peter Smithson
 Fig.19 The Economist cluster, Londres, 1959-1964, Alison y Peter Smithson



20



21



22



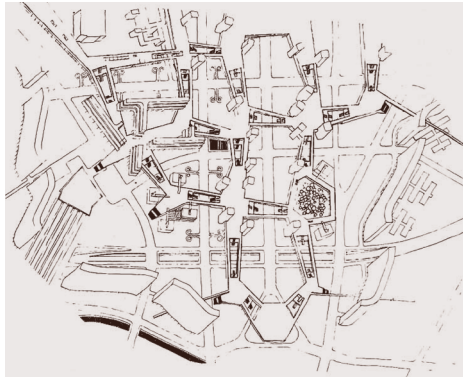
23

ser incorporado en entornos urbanos. La idea de paisaje artificial adquirió diferentes formatos según el tipo de proyecto. Unas veces adoptaba la forma de una estructura arbórea superpuesta a un edificio, otras veces la estructura vegetal formaba parte de la carpintería, y en otros casos construía una colina urbana. El St Hilda's College en Oxford (1967-1970), el complejo de Robin Hood Gardens (1972), la casa Amarilla (1976) y la casa y pabellón en Bad Karlshafen 1985-1997) son ejemplos de los distintos formatos de la relación arquitectura-naturaleza.

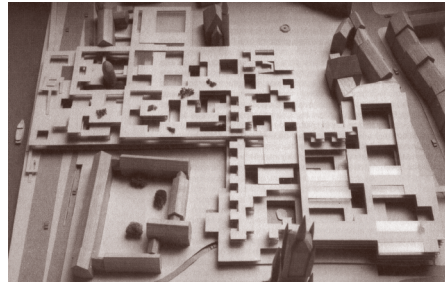
20, 21
22, 23

Fig.20 *Edificio Sta Hilda's College*, Oxford, 1967-1970, Alison y Peter Smithson
 Fig.21 *Robin Hood Gardens*, Londres, 1966-1972, Alison y Peter Smithson
 Fig.22 *Casa amarilla*, 1976, Alison y Peter Smithson
 Fig.23 *Porche y pavellón*, Bad Karlshafen, 1985-1997, Alison y Peter Smithson

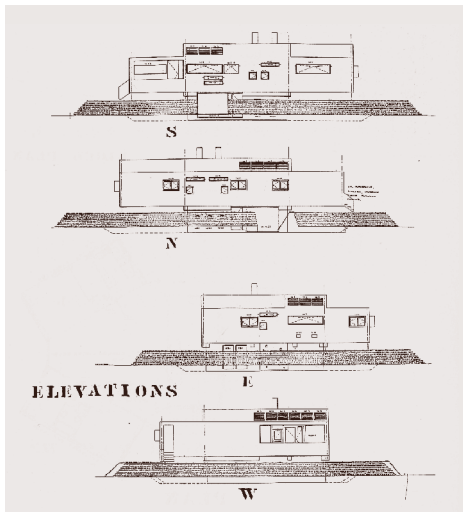
1.2.3 Crítica al Movimiento Moderno: La casa Bates y escuela secundaria en Hunstanton



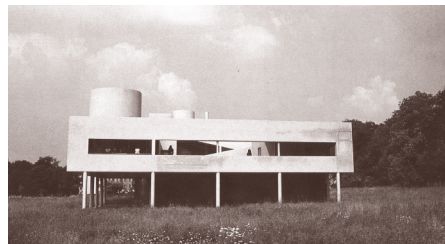
24



25



26



27

A través del colectivo Team X, los arquitectos realistas europeos de la posguerra manifestaron su posicionamiento crítico respecto a algunos de los enunciados del Movimiento Moderno. Lo hicieron durante los CIAM IX y X celebrados en Aix-en-Provence (1953) y Dubrovnik (1956) respectivamente. La actitud realista reclamaba la necesidad de intervenir en la ciudad construida reconociendo los requerimientos reales de la sociedad (Urban Re Identification Grille) y a través de propuestas arquitectónicas integradas en tejidos urbanos consolidados (por ejemplo, el concurso Berlín Hauptstadt (1957) de Alison y Peter Smithson y el proyecto para Frankfurt-Römerberg (1963), de Candilis, Josic y Woods).

Los Smithson, por su condición de arquitectos realistas, expresaron su desacuerdo con los principios modernos de la ciudad funcional, pero también admiraban las obras de Mies van der Rohe. En términos de Martin Beck, y a propósito de las siete ediciones de *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna* de Charles Jencks, se puede considerar que el pensamiento de los Smithson es mitad moderno, mitad "otra cosa". Es decir, que por una parte alude a los fundamentos de la arquitectura moderna y por otra parte se basa principalmente en el conocimiento del contexto contemporáneo, el interés por la arquitectura clásica,

Fig.24 Concurso Berlín Hauptstadt, 1957, Alison y Peter Smithson

Fig.25 Concurso Frankfurt-Römerberg, 1963, George Candilis, Alexis Josic y Shadrac Woods

Fig.26 Casa Bates (CIAM X), Surrey, 1953-1954, Alison y Peter Smithson

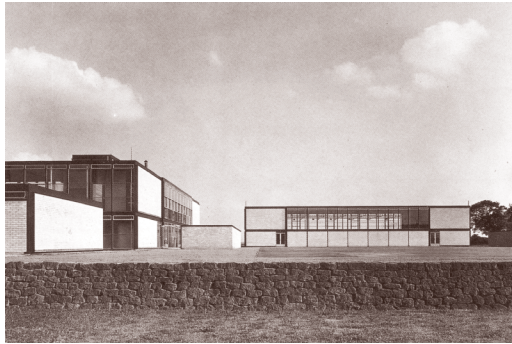
Fig.27 Villa Savoye, Poissy, 1929, Le Corbusier

renacentista o vernácula, y en una afinidad personal con la cultura artística. En este sentido, proyectos como la escuela de Hunstanton (1950-1954) o la casa Bates (1956) son buenos ejemplos de esta constitución híbrida: mitad moderna (Mies van der Rohe/Le Corbusier), mitad “otra cosa” (Smithson). El instituto de Hunstanton constituye, específicamente, una revisión sobre el lenguaje miesiano, mientras que la casa Bates, presentada en el CIAM X, puede ser entendida como una revisión general de los postulados modernos que se identifican en la Ville Savoye de Poissy (1929-1931).

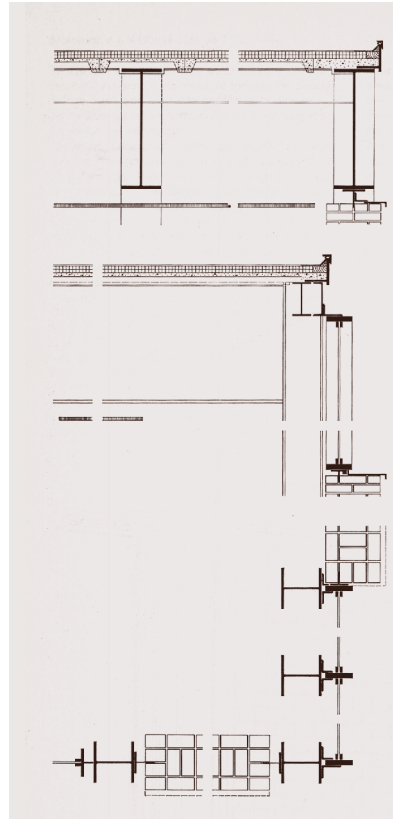
26, 27 La Ville Savoye (VS) y la casa Bates (CB) se presentaron, respectivamente, como objetos paradigmáticos del Movimiento Moderno y del nuevo brutalismo, en este último caso a través de una versión más compleja que la casa del Soho en Londres (1952). La VS se entiende como un manifiesto de los cinco puntos fundamentales de la arquitectura de Le Corbusier que la CB rebate o acepta en el propio proyecto. En ambas casas, la relación interior-exterior representa a cada corriente. En la VS, la cubierta es un solárium y la continuación de la terraza-patio de la planta primera, mientras que en la CB se disponen dos pequeñas terrazas-patio en planta primera (la cual funciona como planta baja ya que desde ella se puede acceder al paisaje artificial a través de una escalera). Las ventanas de la VS están integradas en una franja horizontal que recorre todas las fachadas a la misma altura, mientras que en la CB cada estancia cuenta con una abertura de tamaño, altura y profundidad personalizados. La CB niega los fundamentos de la arquitectura moderna, ya que propone un volumen irregular en planta primera, no alberga ningún uso en la cubierta, y delimita el espacio abierto de la planta baja (aparentemente semienterrada) con una naturaleza artificial. En realidad las dos plantas bajas no son tan distintas, puesto que en ambos casos la ocupación se resuelve con un cuerpo excéntrico (cerrado) que deja el resto de la planta libre. En la CB, el espacio vacío de la planta baja, libre de pilares, está delimitado por la naturaleza artificial que integra la casa en el paisaje. En la VS, en cambio, la presencia de los *pilotis* evidencia la artificialidad de la

arquitectura, pero toda la planta baja está abierta al paisaje. La estructura es uno de los aspectos que más diferencia las dos casas. La VS se organiza a partir de una retícula ortogonal (con algunas excepciones) de *pilotis* de hormigón armado, mientras que la CB, simulando la estructura de una seta, está construida con un cuerpo de hormigón (planta baja) sobre el que se apoya otro volumen construido con materiales locales (acero y madera) y que vuela considerablemente en tres de sus cuatro lados. Las diferencias y las similitudes establecen correspondencias entre el Movimiento Moderno y el nuevo brutalismo y evidencian que la composición híbrida de la arquitectura contemporánea es, desde finales de la década de 1940, un hecho inevitable.

La materialidad del nuevo brutalismo evidencia también divergencias respecto al Movimiento Moderno. La voluntad de mostrar la naturaleza del material tal y como es, de una forma cruda, evitando los revestimientos, se contrapone a la preferencia por las superficies generalmente lisas del neoplasticismo moderno. El nuevo brutalismo recupera la idea de textura arquitectónica tanto por lo que se refiere a la superficie de los materiales como a los espacios intersticiales entre la arquitectura y la ciudad. En lo que respecta a la naturaleza brutalista de los materiales, la casa del Soho fue toda una declaración de intenciones.¹⁸ Por otra parte, la escuela de Hunstanton, en el norte de la región de Norfolk, representa la primera construcción del nuevo brutalismo. Inspirada en el lenguaje de los edificios del campus del Instituto politécnico de Illinois (IIT), Chicago 1938-1958, los Smithson pretendieron eludir el manierismo miesiano consiguiendo deconstruir la monumentalidad de los edificios del IIT. Si hipotéticamente se pudiera calcular el peso de los dos edificios, seguramente la arquitectura de los Smithson resultaría más ligera que la de Mies, tal y como se desprende de las reflexiones de Reyner Banham: “Mientras que Mies construía con ricos y complejos perfiles, los Smithson ensamblaban sus perfiles estándar con una perceptible discreción que nos haría creer que fueron ellos y no Mies los autores de esta frase: ‘Yo no quiero ser interesante, sino bueno’.”¹⁹



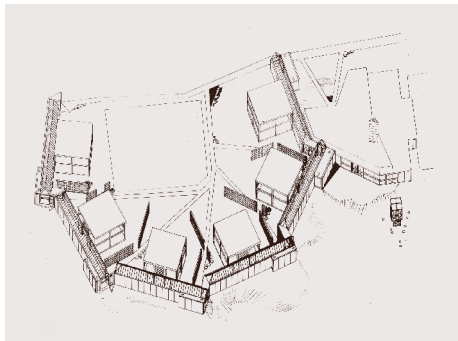
28



29



30



31

- Frente a la contundencia volumétrica de los edificios del IIT de Mies, en Hunstanton se propuso construir una serie de cuerpos de una sola planta cerca del edificio principal que junto a grandes porches y los dos patios interiores, dieron al conjunto una apariencia más cotidiana. Pese a que este proyecto les valió a los Smithson un reconocimiento internacional, en Inglaterra fueron muy criticados por no seguir la línea de desarrollo marcado por el Consejo de Educación de Londres, que desde 1872 estaba trabajando en una arquitectura escolar prefabricada.²⁰
- 30 El contexto de posguerra fomentó la construcción de escuelas prefabricadas de bajo coste que se pudiesen adaptar a distintos emplazamientos. Por esta razón se llevaron a cabo sistemas prefabricados que tenían su origen en proyectos desarrollados ya a principios de siglo. El resultado fueron una serie de escuelas de planta única que desvinculaban estructuralmente el módulo del aula de las circulaciones y permitían una adaptación natural al terreno. La mayor altura del cuerpo del aula respecto a los cuerpos de circulación facilitaba la ventilación cruzada. Los Smithson, que habían concebido Hunstanton pensando más en la revisión de la arquitectura de Mies que en las necesidades reales, en la escuela infantil de Wokingham (1958) recapacitaron y adaptaron su concepción arquitectónica a los requerimientos del Consejo de Educación y a las condiciones naturales del terreno.
- 31

En el realismo crítico de la década de 1980, la influencia de los Smithson se reconoce en la actitud crítica con aquellos posicionamientos que no discuten las condiciones de la realidad como necesidad de un compromiso social y urbano con la ciudad. Su aproximación interdisciplinar a la arquitectura confiando especialmente en el valor de la cultura es un punto de referencia para el realismo crítico contemporáneo.

Fig.28 *Escuela Secundaria Moderna*, Hunstanton, 1950-1954, Alison y Peter Smithson

Fig.29 *Biblioteca y edificio de oficinas (IIT)*, Chicago, 1944, Mies Van der Rohe

Fig.30 *Residencia escolar*, St Albans, 1949-1950, servicios técnicos del Consejo Municipal de Hertfordshire

Fig.31 *Concurso para una escuela en Wokingham*, Berkshire, 1958, Alison y Peter Smithson.

NOTAS

- ¹ Jane Jacobs, *The death and life of great American cities*, J. Cape, Londres, 1962.
- ² *Architectural Review*, CI/606 (junio 1947), págs. 199-204, y *Architectural Review*, CIII/613 (enero 1948) págs. 8-22.
- ³ Charles Jencks, "No vernáculo," en *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (3ª edición ampliada), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986, pág. 96: "Otra respuesta al obvio fracaso de la reconstrucción y profunda renovación impuesta por el Movimiento Moderno fue la vuelta a una 'especie de' estilo vernáculo. Son aquí necesarias las comillas (también es un sucedáneo la era de las citas) porque el localismo no era un revival directo ni una reproducción correcta, sino que era un 'quasi' o 'en el estilo de'; un híbrido entre el edificio moderno y el ladrillo del siglo XIX. No obstante, el estilo se reconoce fácilmente y tiene los siguientes atributos: casi siempre tejados inclinados, algún detalle recio, volumetría pintoresca y sobre todo ladrillo, ladrillo, mucho ladrillo. "El ladrillo es humano, como dice el lema (o como se le caricaturiza), tan humano que incluso encontramos al exbrutalista Maekawa utilizándolo en rascacielos en el centro de Tokio para devolverle (y no lo digo en broma) 'humanidad'".
- ⁴ Kenneth Frampton, "El Nuevo Brutalismo y la arquitectura del Estado asistencial: Inglaterra, 1949-1959", *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987, pág. 266.
- ⁵ Reyner Banham, "Y al principio fue el verbo...", en *El Brutalismo en Arquitectura ¿Ética o estética?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1967, pág. 10.
- ⁶ Marco Vidotto, "Introducción", *Alison y Peter Smithson. Obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997, págs. 12 y 16: "Es preciso crear una arquitectura de la realidad"; "Tienen la impresión de que la mayoría de arquitectos han perdido el contacto con la realidad y de que están construyendo los sueños del ayer mientras que los demás nos hemos despertado el hoy."
- ⁷ Connie Occhialini, "Looking From a Different Angle", en *Architecture is not made with the brain. The Labour of Alison and Peter Smithson*, Architectural Association, Londres, 2006, pág. 38.
- ⁸ Helena Webster, "Part one: The early years, London and the London County Council Architect's Department", en *Modernism Without Rhetoric: Essays on the Work of Alison and Peter Smithson*, Academy Editions, Londres, 1997, pág. 20.
- ⁹ *Gritty Brits: New London Architecture* es el nombre de una exposición organizada en el Carnegie Museum de Pittsburgh entre el 20 de enero y el 3 de junio de 2007, en la que se mostraron obras de jóvenes artistas británicos en la zona posindustrial del East London. Los trabajos de Adjaye Associates, Caruso St John Architects, FAT (Fashion Architecture Taste), Niall McLaughlin Architects, muf, y Sergison Bates architects, influenciados por el pop art y los ecos de la arquitectura crítica de las décadas de 1950 y 1960 eran una muestra de la nueva creatividad arquitectónica.
- ¹⁰ Ellis Woodman, "Entrevista con Jonathan Sergison y Stephen Bates", *2G. Sergison Bates*, núm. 34 (2002), pág. 136:
EW: Durante esta etapa formasteis parte de un grupo de arquitectos y artistas que se reunían con regularidad para presentar propuestas de discusión. Ante la imposibilidad de construir, supongo que esa actividad habrá tenido un papel importante a la hora de

ayudaros a establecer un programa para el trabajo del estudio.

JS: Jonathan Sergison: Las reuniones se celebraron casi todos los domingos durante un año y medio. Los principales arquitectos del grupo éramos Tony Fretton, David Adjaye, Jonathan Woolf, Adam Caruso, Ferruccio Izzo, Juan Salgado y nosotros mismos. Había también artistas como Mark Pimlott y Brad Lochore; la escritora Iréné Scalbert asistía a veces. Como ninguno estaba construyendo demasiado, podíamos hablar sin sentir la presión de tener que volver corriendo a trabajar en un encargo concreto. Creo que todos nos beneficiamos de ese hecho.

¹¹ William Man, "La arquitectura del colectivo inconsciente", *a+t. Tony Fretton Architects*, núm. 18 (otoño 2001), pág. 14: "No cabe duda de que la arquitectura es capaz de esto y de mucho más, pero, en un momento, en el que la idea de la acción colectiva sobre cualquier asunto, desde los servicios sociales a la red de transportes, está en entredicho, esto es lo mismo que la arquitectura debe intentar hacer."

¹² Louisa Hutton, "Godparents Gifts", en *Architecture is not made with the brain...*, op. cit., pág. 56: "La base en los trabajos vitales de los Smithson es la observación y la reflexión, el mundo como experiencia (situaciones particulares, tejido de ciudad, rituales de uso, diferencias culturales, etc.), que se obtiene de prestar atención constantemente y sintonizar su sensibilidad hacia las diferencias."

¹³ Alison & Peter Smithson, *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic. 1955-1972*, Latimer New Dimensions Limited, Londres, 1973.

¹⁴ Peter Smithson, "Preface", *Architecture is not made with the brain...*, op. cit., pág. 1: "Lo que hemos escrito ha surgido desde la experiencia de construir los proyectos. Los pensamientos no surgen de la especulación arquitectónica, sino de las consecuencias de construir."

¹⁵ Iréné Scalbert, "Architecture is not made with the brain: The Smithson and the Economist Building Plaza", *Architecture is not made with the brain...*, op. cit., pág. 28: "El edificio *The Economist* responde a la manipulación del hacer. No responde a las ideas."

¹⁶ Mark Pimlott, "Being in places. 11 11 2002. London", en *The Body in Architecture*, NAI Publishers, Róterdam, 2006, págs. 266-277: "Había sitios que reflejaban deseos para otros lugares y otros tiempos. Ninguno de estos lugares era completo en sí mismo, ninguno existió sin ninguna influencia, algún deseo o alguna idea."

¹⁷ Peter Salter, "Strategy and Detail", en *Architecture is not made with the brain...*, op. cit., pág. 41: "El largo proceso desde la idea hasta el momento de la construcción permitieron el trabajo deviniese crítico. El 'espacio' de la oficina fomentó la reflexión y el juicio, ambos en la paz del trabajo y su entorno. Aprendí cómo la idea se convertía en estrategia, y cómo la estrategia se convertía en las normas de los detalles. La consistencia del edificio, que ofrecía espacios para que los habitantes pudieran encontrar su propio alojamiento, vino a través de esta fusión entre la estrategia y los detalles de la construcción."

¹⁸ Marco Vidotto, "Casa en Soho. Londres. 1952", en *Alison y Peter Smithson. Obras y proyectos*, op. cit., pág. 38: "Se decidió prescindir de cualquier acabado interior: la construcción es un combinado de cobijo y entorno. Hormigón visto, obra vista y madera." "Nuestro propósito para con este edificio es dejar la estructura vista por entero y, siempre que sea posible, excluir los acabados interiores."

¹⁹ Reyner Banham, "Escuela secundaria, Hunstanton," en *El Brutalismo en Arquitectura. ¿Ética o estética?*, op. cit., pág. 19.

²⁰ Andrew Sain, "Post-war schools in Hertfordshire: an English model of social architecture," *Histoire de l'éducation*, núm. 102 (2004), págs. 202-223 (www.reveus.org): "Sin embargo, los manuales de arquitectura, que prefieren la calidad de la imagen de la experiencia educativa, continúan citando la escuela Hunstanton y los Smithson, haciendo caso omiso de la valentía y el espíritu cívico que animó a la experiencia de Hertfordshire y sus descendientes."

1.3 INFORMACIONALIZACIÓN* ARQUITECTÓNICA

* La informacionalización en este contexto se refiere a la influencia de la nueva era de la información sobre las ciudades teniendo en cuenta que la globalización económica y la comunicación ha cambiado las formas humanas de producir, consumir, gestionar y pensar. Jordi Borja, Manuel Castells, *Local y Global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Taurus, Madrid, 2004, pág. 21.

1.3.1 La percepción requiere participación



1

En la era de la información, las primeras aproximaciones al proyecto arquitectónico deberían asumir una reflexión en torno a la gestión informativa. Manuel Castells llama a este nuevo entorno comunicativo (fundamentalmente virtual) “La galaxia Internet” y, en un libro así titulado, lo define como “un espacio en el que se producen intercambios y trasvases de información”. Para Castells sin embargo, los factores que realmente definen el nuevo mundo global son específicamente las redes de información, por su capacidad de descentralización y por el espíritu original de la cultura tecnomeritocrática.¹

Ante esta nueva geografía informativa la disciplina arquitectónica todavía no ha encontrado un posicionamiento claro, lo cual ha derivado en la construcción de unas “arquitecturas automáticas” (véase el capítulo 1.3.2). Este automatismo, que carece de lo que Charles Jencks denomina “las ciencias de la complejidad”,² da lugar en arquitecturas que presentan una relación difícilmente explicable entre implantación y contexto, programa y espacio, o materialidad y construcción. Se trata de una arquitectura que “cultiva la amnesia”,³ que obvia contenidos contemporáneos porque no reconoce las posibilidades derivadas de los cambios económicos, políticos, tecnológicos, sociales y culturales. Pero la arquitectura necesita, antes que nada, entender e interpretar la nueva realidad para poder referirse a ella durante los procesos de diseño. La disciplina artística, siempre más próxima a la realidad,

Fig.1 *Board of Trade*, Chicago, 1997, Andreas Gursky

ha estado históricamente abierta a este entendimiento. Por su parte, la arquitectura, que ha reconocido esta circunstancia, ya reflejó durante el Renacimiento el imaginario arquitectónico de la pintura. El realismo arquitectónico (científico-contemporáneo) del siglo XIX también se había dejado influenciar por la actitud realista artístico-literaria y asumió los avances tecnológicos de la Revolución Industrial. En la década de 1950, la colaboración de Alison y Peter Smithson con los artistas Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi tuvo como objetivo determinar las condiciones de posguerra que propiciarían el desarrollo de la arquitectura del nuevo brutalismo. Cedric Price, unos años más tarde,⁴ creyó que las condiciones modernas no provenían de las visiones artísticas sino de la importancia de la gestión informativa y de la necesidad de ofrecer respuestas arquitectónicas inmediatas y eficientes. Es por este motivo que, en el contexto de la empresa y de la industria, estudió sistemas de comunicación electrónica que trasladó metafóricamente al ámbito de la arquitectura.

La capacidad de asumir rápidamente las nuevas condiciones de la modernidad por parte de las disciplinas artísticas explica por qué el nuevo contexto informativo se explica bien a través del trabajo de algunos artistas. En este sentido es imprescindible recurrir a la obra de Antoni Muntadas y a su investigación *On Translation*⁵ en la que analiza los trasvases de información a través de los fenómenos de transcripción, interpretación y traducción. Con una visión crítica, Muntadas entiende en esta investigación, la arquitectura como una interfaz urbana ("filtro", según su terminología) a través de la cual se producen trasvases informativos. En el tríptico de *On Translation: The Audience* (1998-2001), por ejemplo, la arquitectura se sitúa justo entre la audiencia (el público) y una expresión cultural (conciertos, películas, libros, etc.) Esta posición cuestiona el protagonismo de la arquitectura como traductora entre la audiencia y la cultura, y el significado que asume en esta posición de filtro.

2, 3

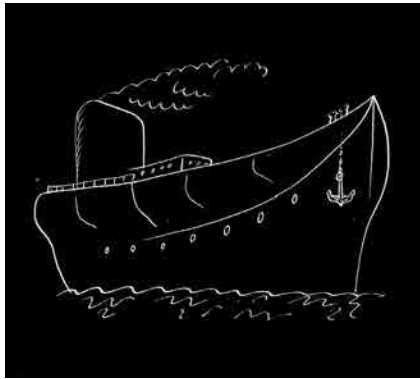


2

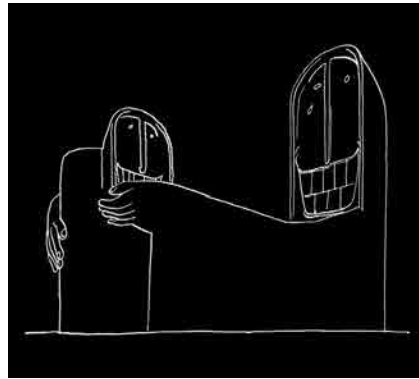


3

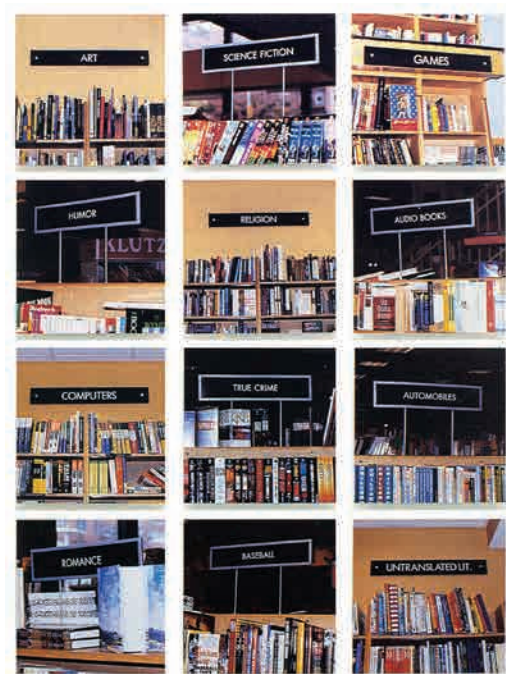
Fig.2 *On Translation: The Audience*, 1998-1999, Rotterdam, Antoni Muntadas
 Fig.3 *On Translation: The Audience*, 2000-2001, Montreal, Antoni Muntadas



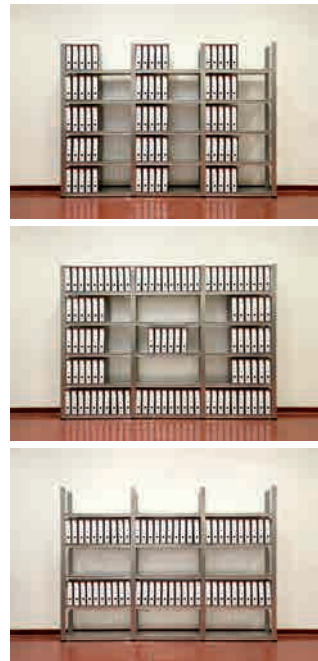
4



5



6



7

4.5 La función semiótica de la arquitectura es un tema que genera un debate polémico dentro de la disciplina y que Charles Jencks trata en *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*.⁶ La legitimidad o la aceptación popular de la metáfora, el significado de la apariencia arquitectónica o la relación función-lenguaje se cuestionan especialmente cuando las decisiones de proyecto supeditan la arquitectura al acto comunicativo. Actualmente ha sido la arquitectura icónica la que ha asumido un papel comunicativo extremo retroalimentado por el efecto mediático de internet.

Ante las metáforas posmodernas, la arquitectura crítico-realista de la década de 1980 optó por adoptar una estética de "realismo sucio" (*dirty realism*) y dar preferencia a la función social, programática y constructiva antes que a la forma. Esta arquitectura se proyectó en la ciudad con una voluntad integradora y lo hizo a través de la reutilización y adaptación del lenguaje industrial, que operó como un mecanismo para construir artificialmente la cotidianidad.

Algunos de los aspectos de Antoni Muntadas potencialmente interesantes para la arquitectura son el análisis sobre la influencia de los nuevos *media* en la reconfiguración espacial y estructural de las ciudades, y las consecuencias de la nueva era de la información. La esencialidad, la precisión y la claridad de su trabajo asumen simultáneamente la condición local y global a través de un lenguaje que evita manierismos formales (prueba de ello es la naturaleza del montaje de su retrospectiva en el MACBA) para afirmar el valor del discurso sobre el del estilo. Si Mark Pimlott, en el marco de las reuniones de la Sugden House, se cuestionaba "¿qué vemos cuando miramos a...?"; Muntadas va más allá y se pregunta "¿qué es lo que debemos mirar?" En *The Bookstore* (2001), otro capítulo de *On Translation*, reflexiona sobre cómo se ordena y se almacena la información⁷ planteando cuestiones que podríamos trasladar

Fig.4/5 METÁFORAS de Ronchamp, "Semiótica arquitectónica", Hillel Schocken

Fig.6 *The Bookstore*, 2001, Antoni Muntadas

Fig.7 *Archivadores en Archivo*, 2007, Ignacio Uriarte



8



9

directamente al ámbito del proyecto arquitectónico. En *The Bookstore* se pregunta cuál es el criterio que jerarquiza y reorganiza la información en una biblioteca o en una librería, y por qué cada una de ellas acaba siendo un caso particular.

La referencia de Muntadas podría ser determinante, por ejemplo, en la fase previa de un proyecto. Oficialmente, esta etapa no está sujeta a reglas o normas, aunque en realidad es una de las fases más decisivas en arquitectura. La propuesta "Mapa para un anteproyecto" (véase el capítulo 1.3.3) sugiere la redacción de un documento capaz de informar las decisiones de un proyecto arquitectónico. Este documento reconoce la democratización global de la información y la posibilidad participativa de todos los usuarios en trasvases de información a través de la red. La democratización de la información coincide con la democratización del espacio arquitectónico y la voluntad participativa del espectador/usuario. En la instalación llevada a cabo en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York (1990), para la obra "Pintura y representación" (1991), Perejaume⁸ sentó al espectador en una butaca dentro de un escaparate, representando (*performing*) la democratización del espacio arquitectónico y escenificando una nueva posición que lo convertía en protagonista. Este nuevo posicionamiento ya había sido reivindicado por Guy Debord cuando denunció la unidireccionalidad comunicativa (*one-way communication*)⁹ en la sociedad del espectáculo que, paradójicamente, deriva en la incomunicación de los espectadores.

En el ámbito arquitectónico, la gestión informativa ha sido uno de los pilares del trabajo de investigación de Rem Koolhaas desarrollado por AMO. La exposición OMA-AMO (2003) en la Galería Nacional de Berlín mostraba la dualidad entre la teoría y la práctica, pero sobre todo mostraba la equiparación contemporánea del mundo de las ideas (entendidas como

Fig.8 *Performance en el New Museum*, Nueva York, 1999, Perejaume
 Fig.9 *Exposición Content (OMA/AMO)*, 2003, Rem Koolhaas (OMA)

gestión informativa) con el mundo de la construcción: “*Content* es un producto del momento, un producto que ayuda a entender el momento.”¹⁰ Esta definición de la exposición y del catálogo explicita la voluntad de trabajar en el ámbito de la realidad. La compilación aparentemente desordenada de maquetas, dibujos y patentes sitúa en el mismo plano teoría y praxis y reivindica la importancia del contenido. OMA-AMO trata de la complementariedad de la concepción y la construcción de un proyecto.

Ante este nuevo contexto tecnológico parece imposible que la arquitectura no apueste por seleccionar, gestionar y representar la información esencial para un proyecto contemporáneo. La construcción de “filtros” arquitectónicos, en términos de Muntadas, obliga a calcular la densidad y la porosidad de los mismos. Definitivamente es necesario asumir que la información es, adoptando una actitud comprometida y participativa, una materia básica para el ejercicio de la arquitectura contemporánea.

1.3.2 Arquitecturas automáticas

Como ya se ha apuntado en el apartado anterior, algunas de las causas del automatismo arquitectónico tienen que ver con la manera de gestionar la información. Fundamentalmente se presentan dos dificultades que acaban por evidenciar un distanciamiento y una desconexión respecto a la realidad: la gestión cuantitativa y la gestión cualitativa de la información. En este sentido, la arquitectura crítico-realista reivindica “una aproximación fenomenológica a la experiencia con la que opera el realismo,”¹¹ y considera “la realidad como un paradigma del proyecto contemporáneo.”¹² A este “realismo” y esta “realidad” de los que hablaba Josep Lluís Mateo en dos momentos de la década de 1980, hay que añadirle otro campo a partir de la década de 1990: el virtual, entendido como una realidad extendida o ampliada (en términos más contemporáneos) que condiciona la arquitectura.

^{10,11} Por otra parte, en el contexto de las burbujas inmobiliarias, especialmente en España, la participación intervencionista de promotores, agentes inmobiliarios, etc., en los procesos de urbanización ha sido legitimada tanto por el poder político como por el económico, provocando que pocas veces las decisiones arquitectónicas y urbanas hayan sido tomadas por los arquitectos.¹³ Esta situación ha fomentado en gran medida el automatismo arquitectónico, aunque quizás también sea necesario ejercer la autocrítica y valorar la predisposición de la profesión a aceptar el rol de mera comparsa en estos procesos. En todo caso también se intuye que la gestión de esta situación



10

11

7,000 trabajadores	220 empleados	135 inmigrantes	85,019 inmigrantes
4,028 trabajadores	1,908 desempleados	262 inmigrantes	271 inmigrantes
230 trabajadores	cinco trabajadores	19 inmigrantes	16,000 inmigrantes
454 trabajadores	2,500 trabajadores	500,000 inmigrantes	44 inmigrantes
40,000 trabajadores	8,500 empleados	800 inmigrantes	2,033 inmigrantes
500 empleados	216 trabajadores	29,000 inmigrantes	50 inmigrantes
23,419 desempleados	7,000 obreros	618,306 inmigrantes	99 inmigrantes
130 trabajadores	37,000 empleados	93 inmigrantes	220 inmigrantes
35 desempleados	Un millón de parados	Cuatro inmigrantes	558 inmigrantes
362 trabajadores	70 trabajadores	21 inmigrantes	70 inmigrantes
Siete obreros	3,400 empleados	16 inmigrantes	26,000 inmigrantes
70 desempleados	15 obreros	200,000 inmigrantes	14 inmigrantes
1,235 trabajadores	30 trabajadores	254 inmigrantes	1,030 inmigrantes
100 desempleados	470,600 desempleados	13 inmigrantes	173 inmigrantes
77 empleados	3 obreros	85,000 inmigrantes	15 inmigrantes
370 empleados	1,000,000 trabajadores	un inmigrante	280 inmigrantes
4,4 millones de parados	93 trabajadores	11 inmigrantes	528 inmigrantes
789 trabajadores	31,000 parados	113 inmigrantes	400 inmigrantes
84 empleados	40,000 trabajadores	49 inmigrantes	cinco inmigrantes
3,983 trabajadores	25,000 parados	113,000 inmigrantes	36 inmigrantes
114 desempleados	147 columnas de empleados	19 inmigrantes	40,000 inmigrantes
345 trabajadores	44 obreros	18,700 inmigrantes	10,000 inmigrantes
479,000 parados	18 obreros	Siete inmigrantes	40,131 inmigrantes
150 empleados	242 empleados	71 inmigrantes	
45 desempleados		Diez inmigrantes	

12

300,000 británicos	Miles de italianos	85 científicos	3,500 periodistas
900 palestinos	14 millones de etíopes	66 implicados	500 estudiantes
tres irlandeses	Una familia	29 periodistas	Siete hombres
tres norcoreanos	50,000 árabes	40 enfermos	203 obreros
millones de mexicanos	un bávaro	60,000 jóvenes	dos líderes
Doce iraquíes	Miles de rusos	5,000 funcionarios	42,717,064 habitantes
Un saudí	40 nigerianos	93,000 periodistas	120 separatistas
2,000 chinos	Chinos de Haití	18 historiadores	35 diseñadores
Millones de vietnamitas	100,000 egipcios	1300 escritores	20 desalojados
Nueve españoles	29 alemanes	30,000 espectadores	266 conductores
27 chinos	tres japoneses	Dos abogados	760,000 mujeres
900 coreanos	24,500 ecuatorianos	24,5 millones de pasajeros	1000 periodistas
Un kurdo	500 griegos	Cientos de carniceros	100 conductores
900,000 cubanos	29 australianos	50 políticos	320 escolares
cinco israelíes	14,000 albaneses	100,000 usuarios	70 integristas
30 argentinos	190 rumanos	Seis purpurados	seis traficantes
Nueve australianos	86 somalíes	Cinco millones de niños	1,500 investigadores
Un canadiense	4,000 ucranios	Cuarenta bomberos	31,739 candidatos
Miles de rusos	cuatro rumanos	9 investigadores	33,000 extranjeros
Miles de indonesios	Miles de bolivianos	450,000 visitantes	19 hijos
17 portugueses	100 millones de argentinos	24 inmigrantes	159 presos
Un polaco	50 millones de afganos	332 médicos	200 intelectuales
Miles de búlgaros	Miles de bolivianos	190 identificados	Tres menores
	Decenas de colombianos		33 acusados
	miles de taiwaneses		11 naufragos

13

podía haber sido más consciente de su tiempo, más hábil e imaginativa, reconociendo las voluntades y los requerimientos del sector económico inmobiliario desde una participación inicial en los procesos de urbanización más comprometida.

La propia disciplina también ha favorecido el automatismo. Los nuevos sistemas de representación han facilitado una reproductibilidad técnica que ha cumplido los peores augurios de Walter Benjamin. Es obvio que los nuevos programas informáticos han mejorado tanto los procesos de diseño como los constructivos, pero la construcción en masa no ha sabido aprovechar las ventajas sobre el control de la repetición que ofrecen las nuevas tecnologías.

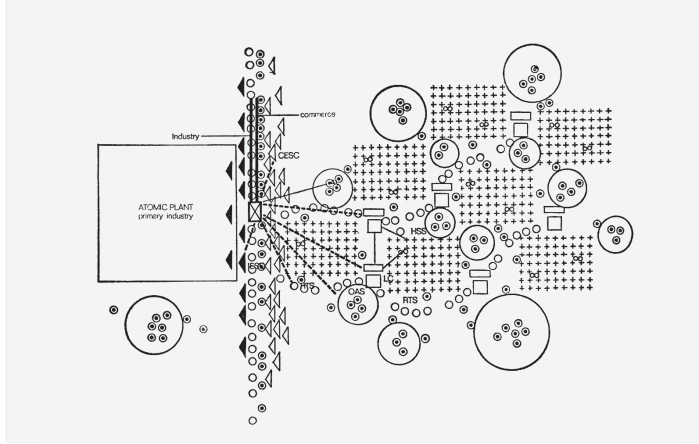
El automatismo arquitectónico se construye a partir de formas predeterminadas que condicionan el lenguaje, la estructura y los materiales sin garantizar la funcionalidad, ya que pocas veces se cuestiona la verdadera relación entre forma y función. Los trabajos de Antoni Muntadas e Ignasi Aballí tienen como referencia una base informativa con la que argumentan sus decisiones. La metodología de Aballí para crear conocimiento se basa en la selección y la gestión de informaciones publicadas en la prensa escrita. Por ejemplo, el mapamundi que exhibió en el Caixaforum de Barcelona¹⁴ estaba confeccionado por un listado alfabético de países extraído de los titulares de un periódico. La particularidad de este ejercicio es que, a través de la repetición y del tamaño de la fuente tipográfica, evidenciaba la presencia abusiva de las grandes potencias frente a la marginalidad de países que prácticamente nunca aparecen en los medios de comunicación. Este tipo de ejercicios analíticos y concluyentes que hacen visible la información oculta, son los que podrían trasladar la gestión de la información en el ámbito arquitectónico.

12, 13

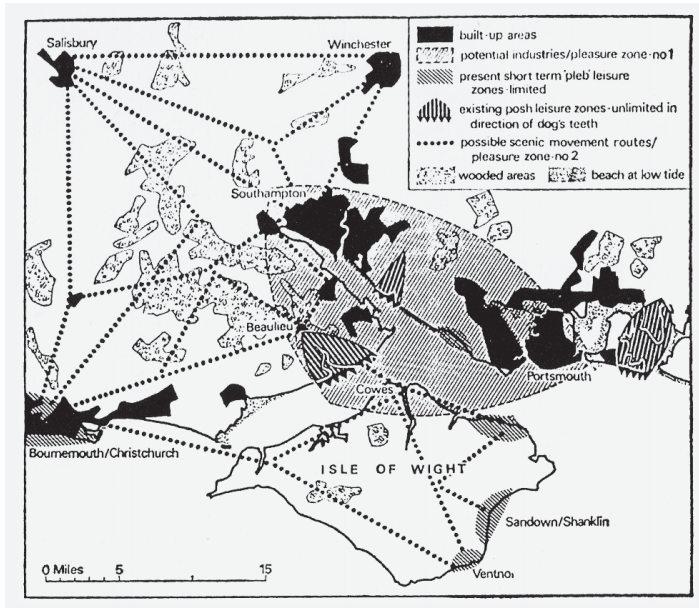
Fig.10/11 *Ruinas Modernas. Una topografía de lucro*, 2012, Julia Schulz-Domburg

Fig.12 *Listats (Treballadors)*, 1997-2005, Ignasi Aballí

Fig.13 *Listats (Països)*, 1997-2004, Ignasi Aballí



14



15

Una de las máximas preocupaciones de Cedric Price fue la aproximación a la arquitectura desde una perspectiva más científica. Su proyecto de investigación ATOM (un equipamiento educativo diseñado en 1968) determinaba diferentes terminales (nodos) de aprendizaje que estimulaban el intercambio de información y la vitalidad de la comunidad. Este sistema educativo perseguía ampliar la educación a todos los miembros de la comunidad sin restricciones de edad.¹⁵ En Price, los procesos de trabajo previos al diseño del proyecto anticiparon la trascendencia de esta fase proyectual y reivindicaron una forma condicionada por el contenido. Su arquitectura de artefactos prefabricados, ligeros y temporales, se plantearon como una contrapropuesta a la arquitectura tradicionalmente lenta e incapaz de dar respuestas contemporáneas.

Más allá de la espectacularidad de ciertos artefactos, Price apuntó la importancia del momento inicial de un proyecto arquitectónico desde una perspectiva más científica y con una confianza absoluta en las nuevas tecnologías. Con el mismo espíritu científico, la crítica de la planificación urbanística a través del Non-Plan (1969)¹⁶ quiso demostrar el automatismo de las decisiones poco documentadas sobre el territorio, que una vez llevadas a la práctica jamás se revisaban. Este hecho señala que tan importante es la fase pre-proyecto como la fase post-proyecto, entendida esta última como la etapa conclusiva. Price propone pensar la arquitectura como un ejercicio que tiene un principio (la fase pre-proyecto) y un final (la fase post-proyecto), y que ambos informan y actualizan otros proyectos.

En el contexto urbano, el automatismo arquitectónico ha tenido una consecuencia preocupante: la desvinculación entre la arquitectura y el espacio público. El capítulo 1.5 desarrolla el

Fig.14 Proyecto de investigación ATOM, 1968, Cedric Price
 Fig.15 Plano regional (Non-Plan), 1969, Cedric Price

posicionamiento del realismo crítico respecto a esta situación y expone sus propuestas. Muchas veces esta desvinculación se ha justificado por la rapidez con la que actualmente se deben redactar y construir los proyectos. Pero no dudamos de que una gestión más eficiente, un uso de los sistemas de representación coherente con los criterios arquitectónicos y constructivos, y una mejor coordinación entre todos los agentes que intervienen en los procesos arquitectónicos permitirían abordar la arquitectura desde una perspectiva más científica.

1.3.3 Mapa para un anteproyecto

“La nueva realidad demanda mapas de un calibre completamente diferente: mapas tridimensionales, diagramas, dispositivos de búsqueda, animaciones...”

Ole Bouman, *Else/Where: Mapping New Cartographies of Networks and Territories*, Minneapolis, 2006 ¹⁷

En los apartados 1.3.1 “La percepción requiere participación” y 1.3.2 “Arquitecturas automáticas” de este capítulo se ha sugerido la necesidad de un documento que regule la información esencial de una idea o un diseño arquitectónicos. En este apartado se propone debatir dos temas: por una parte, la relevancia arquitectónica del diagrama en el marco de la era de la información, y por otra, la definición de un “mapa para un proyecto arquitectónico” como respuesta concreta a los requerimientos de la gestión informativa. En esta investigación, lo que verdaderamente interesa destacar de los diagramas es el reconocimiento de los que se generan en una fase pre-proyecto, y los que se producen una vez el proyecto ya está definido con el objetivo de comunicar su contenido. Haciendo una analogía con la pintura, podríamos decir que existen diagramas figurativos y diagramas abstractos. La definición de diagrama arquitectónico según Mark García¹⁸ los sitúa especialmente en el terreno de la abstracción. Una abstracción que precisamente debe ayudar a entender geografías informativas como la de la “galaxia internet”. Por otra parte, el “mapa para un anteproyecto” se define a partir de la revisión de ejercicios crítico-realistas basados en la gestión de la información.

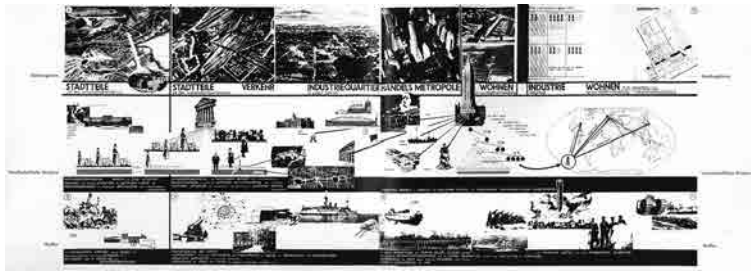
En arquitectura, los diagramas han existido incluso antes que la propia disciplina, y se remontan a los tratados sobre los órdenes clásicos. Tanto Lucio Vitruvio como Sebastiano Serlio ya incluyeron diagramas en sus tratados que ayudaban a divulgar el conocimiento arquitectónico. Las planimetrías de Roma de Giambattista Nolli, que distinguían los espacios públicos de los privados y que proporcionaban un conocimiento más abstracto de la ciudad, pueden considerarse diagramas y sugerían la complejidad que pueden alcanzar los mismos. En arquitectura, las definiciones de diagrama son deudoras del trabajo de Charles S. Peirce, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari. En Foucault, la crítica teórica de diagramas arquitectónicos (por ejemplo el Panopticon) fijó una articulación canónica de mecanismos sociales, políticos, culturales, económicos, y psicológicos.¹⁹ A pesar de ser un documento fundamental en un proyecto arquitectónico, el diagrama ha permanecido invisible, escondido, e incluso ha sido catalogado como decorativo. La teoría clásica de la arquitectura ha valorado menos el diagrama que el dibujo o la maqueta. Su definición variable ha contribuido a esta consideración, ya que ha sido descrito como un proceso, un producto, una trama, un objeto, una estructura, una visualización, una espacialización, un concepto, una idea, un evento, un flujo, un detalle, un generador primario, un registro, una intuición, una herramienta, una traza, una preposición, una solución, una conclusión, una ocasión, una fórmula, una interface, un vehículo, un contenedor, un potencial y una fuerza.²⁰

Le Corbusier recurrió en numerosas ocasiones a los diagramas (abstractos y figurativos) para explicar su arquitectura, pero no llegó a teorizar sobre ellos.²¹ En 1935, Rudolf Steiger, en colaboración con Cornelis van Eesteren, Wilhelm Hess y Otto Neurath, e influenciado por el CIAM IV, produjo un panel-cuadrícula formado por distintos diagramas en el que se visualizaban las influencias económicas y técnicas sobre la arquitectura (Historische Tabelle, CIAM IV). Los diagramas ponían en relación momentos de la historia de la arquitectura, mostraban relaciones críticas entre trabajo, tecnología y diseño industrial, así como vínculos entre la cultura local y la cultura global.²²

Con la crisis del Movimiento Moderno a finales de la década de 1950 y principios de la de 1960 los “mapeos” pretendieron fijar aquellos datos reales e imprescindibles para el diseño arquitectónico. La Urban Re-Identification Grille (1953) concebida sobre todo por Alison y Peter Smithson para el CIAM IX e influenciada por el panel de Steiger, ponía en relación la realidad de la calle con la voluntad de un urbanismo de acción. Este *collage* urbano se organizaba en cuatro categorías (la casa, la calle, el barrio y la ciudad) reivindicando una inclinación de la arquitectura hacia preocupaciones antropológicas y sociales olvidadas por el Movimiento Moderno. Si los diagramas de Steiger o de los Smithson pueden considerarse mitad figurativos, mitad abstractos, la mayoría de los producidos de Cedric Price son abstractos. Price empleó diagramas tanto en el campo del diseño arquitectónico como en la planificación urbana, pero fue en este último ámbito en el que consideró vital la representación abstracta de la gestión de la información.²³

A principios de la década de 1950 Louis Kahn hizo desaparecer la ciudad de Filadelfia en unos estudios sobre el tráfico que redibujó a partir de los carriles de circulación, los sentidos del tráfico, los giros de los coches y la densidad de los flujos. Estos diagramas presentaban ciertos momentos tridimensionales, por ejemplo, cuando una calle pasaba por debajo de otra, o cuando una línea de tráfico se elevaba en forma de espiral. En la década de 1980, coincidiendo con los inicios de la era digital, los diagramas pasaron a ser una herramienta cada vez más utilizada en la investigación, la comunicación, la teorización y el diseño arquitectónicos. Y a partir de la década de 1990 los diagramas entraron definitivamente a formar parte de la era digital con el uso universal de internet²⁴ y la popularización de las nuevas tecnologías aplicadas al diseño arquitectónico (el diseño asistido por ordenador y la generación de imágenes virtuales).

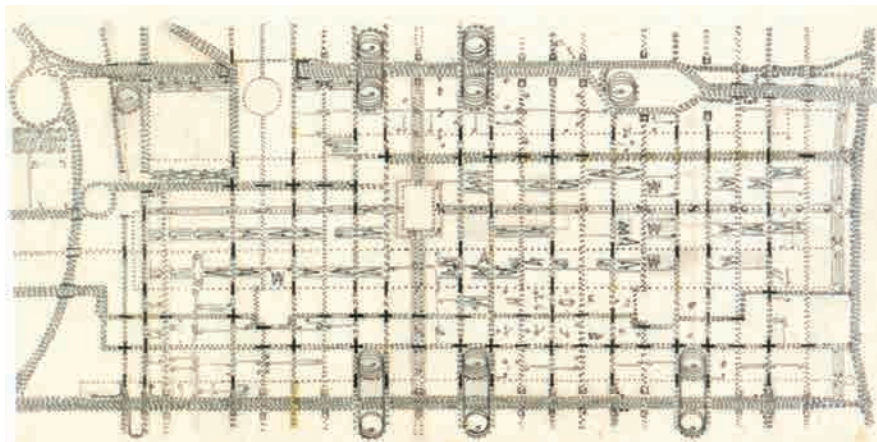
Los diagramas de Rem Koolhaas, influenciados por Price, los Smithson, Archigram y Superstudio, siempre han pretendido testimoniar el contexto contemporáneo. Como señala Mark Garcia, los diagramas de Koolhaas, eclécticos, irónicos, satíricos



16



17



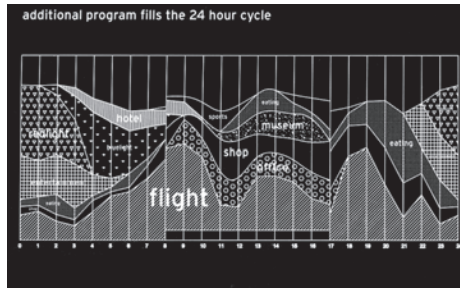
18

(representados como si fuesen un tebeo), han sido capaces de estructurar proyectos a través de metáforas. Desde el interés por los descubrimientos y por las informaciones no arquitectónicas, Koolhaas plantea hipótesis como el hecho de que un fragmento de información puede llegar a generar un tema o un concepto arquitectónico. Otro factor interesante en Koolhaas es que elabora diagramas tanto en la fase de pre-proyecto como en la de proyecto. En la primera son una herramienta muy útil para visualizar y concentrar la información, y en la segunda gestionan el programa, el volumen, la densidad y las tipologías arquitectónicas.²⁵

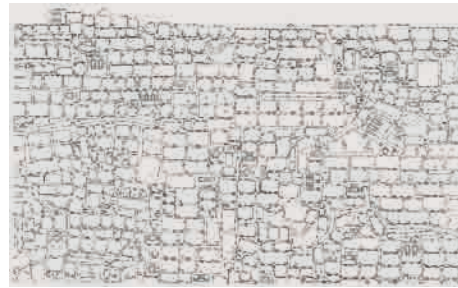
MVRDV, reconocidos como los grandes epígonos de Koolhaas, parten de la cultura diagramática de OMA y proponen diagramas que en sí mismos ya pretenden ser arquitectura, tal y como lo han demostrado en sus proyectos Space Fighter (2005-2006), 3D City-Cube (2000-2005) y Metacity/Datatown (1999). Este último es un proyecto futurista de urbanismo y arquitectura resultado de investigaciones sobre diagramas numéricos y estadísticos. Estos diagramas son capaces de reflejar las condiciones modernas que informan un proyecto (datos demográficos, climáticos, geográficos, existencia de situaciones sistematizadas, etc.). En el caso de MVRDV, la diferenciación entre diagramas pre-proyecto y diagramas post-proyecto no es tan evidente, ya que se produce una hibridación diagramático-arquitectónica que plantea una situación nueva. En otro proyecto de MVRDV, Costa Ibérica, desarrollado en un contexto universitario, los diagramas analíticos basados en datos reales se diferencian de las propuestas arquitectónicas.²⁶

Dos ejercicios críticos realistas elaborados por el estudio XNF para la Fundación MACBA (Intervención en los espacios museísticos del edificio del MACBA y Redacción del programa

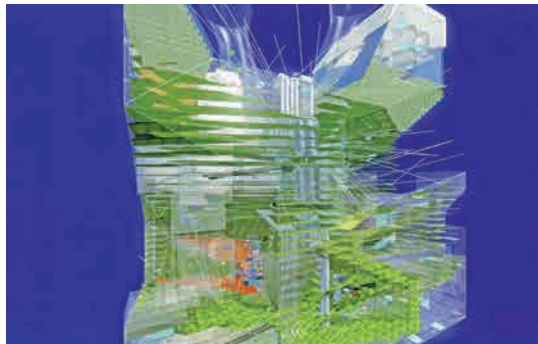
Fig.16 *Historische Tabelle (CIAM IV)*, 1935, Rudolf Steiger, Wilhelm Hess y Georg Schmidt
 Fig.17 *Urban Re-Identification Grille (CIAM IX)*, 1953, Alison y Peter Smithson
 Fig.18 *Estudio del tráfico, 1952*, Filadelfia, Louis Kahn



19



20



21



22

23, 24

para el Edificio del Conocimiento de la Fundación MACBA) desarrollaron varias ideas sobre la gestión de la información en la fase previa a un diseño arquitectónico. A partir de ciertas deficiencias detectadas en el programa y el funcionamiento del MACBA se analizó el edificio, junto a otros veinte museos de arte contemporáneo de todo el mundo, prestando especial atención a su relación con el contexto. Estos análisis, conjuntamente con la reconsideración del arquetipo “museo de arte contemporáneo” –a caballo entre la idea tradicional de museo y la contemporánea de archivo registrable–, constituyeron la base para las diferentes propuestas de intervenciones. El segundo trabajo surgió de la necesidad de almacenar el fondo del museo MACBA en otras instalaciones debido a dificultades logísticas. Por este motivo, el MACBA propuso la construcción de un edificio auxiliar que pudiese albergar otros usos, como la estadia de investigadores, docentes y público en general, y en el que se pudiera tener acceso a obras que normalmente permanecen almacenadas. A partir del catálogo de obras y de una posible ubicación en las afueras de la ciudad, la investigación planteaba el programa de un edificio en el que los requerimientos logísticos eran la base de su estructura arquitectónica. El proyecto concluyó con un organigrama arquitectónico y un presupuesto de obra ajustado al coste real de la construcción que permitieran elaborar las bases precisas de un concurso.

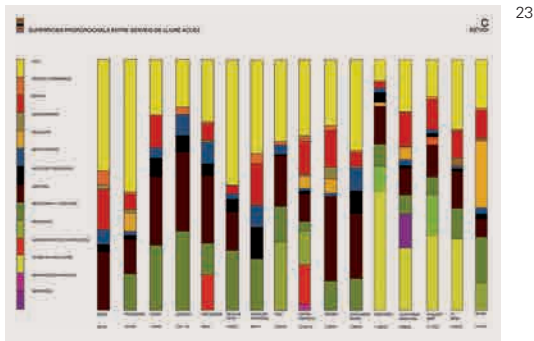
25 Por último, destacaremos los “diagramas estructurales” (o “espacios semánticos”) que Charles Jencks, desde su condición de arquitecto crítico y paisajista, ha elaborado y reelaborando repetidamente con el objetivo de “mapear” la arquitectura del siglo xx. Sus diagramas han sido capaces de explicar las relaciones e influencias de la arquitectura moderna sobre la posmoderna y esclarecen detalles semánticos que permiten

Fig.19 *Diagrama (Concurso UNCity)*, 2001, Nueva York, Rem Koolhaas (OMA)

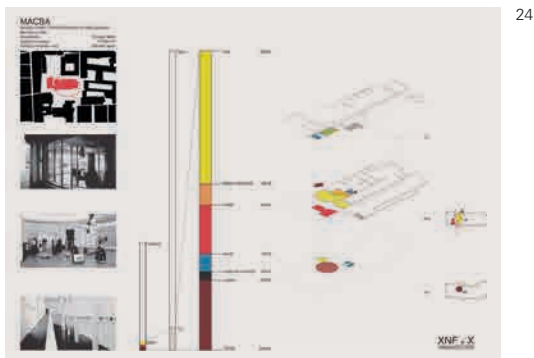
Fig.20 *Diagrama (Proyecto para la ampliación del Museo Hermitage)*, San Petersburgo, 2003-2005, Rem Koolhaas (OMA)

Fig.21 *3-D City Cube, study of the compact city*, 2000-2005, MVRDV

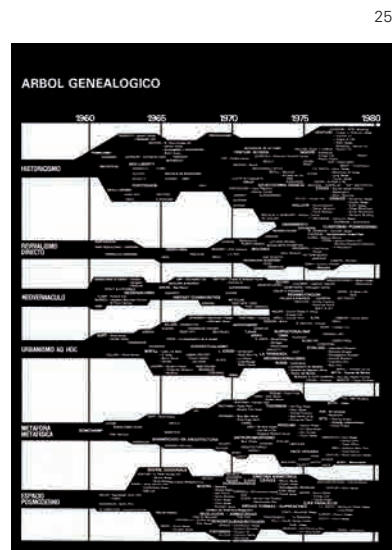
Fig.22 *Metacity/Datatown, Sector Waste*, 1999, MVRDV



23

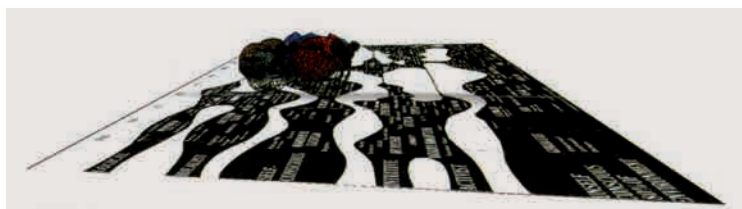


24



25

26



situar a cada arquitectura en su lugar y en su tiempo. Jencks equipara el árbol evolutivo elaborado por Ernst Haeckel (1879), basado en la teoría de la evolución de Charles Darwin, con la selección natural de arquitectos y estilos arquitectónicos para explicar la evolución de la historia de la arquitectura.²⁷ La aportación de Jencks es la de visualizar en un diagrama una serie de relaciones histórico-arquitectónicas que el lenguaje escrito no es capaz de explicar sin una plataforma espacial.

Los primeros documentos de un expediente arquitectónico informan sobre la situación, el emplazamiento y la normativa de un proyecto. Parece que el lugar y las normas sí se consideran un punto de partida “oficial” en un proyecto, mientras que las condiciones sociales, económicas, políticas, culturales (e incluso arquitectónicas) del contexto, no lo son. Estas últimas solo se hacen evidentes en concursos o en proyectos de investigación cuando la justificación del proyecto es obligada. El “mapa para un anteproyecto” propone incorporar estas condiciones (esenciales, necesarias y regladas) respondiendo a criterios “subjetivo-científicos”. Un ejercicio, que, de momento, depende del compromiso personal con la disciplina. En este apartado, ya hemos visto que los diagramas podrían ser documentos importantes del mapa para un anteproyecto, pero existen otros formatos posibles, como son los textos críticos, habituales en el realismo crítico británico; las taxonomías urbanas (Atelier Bow-Wow); los estudios prácticos sobre la vivienda contemporánea (Lacaton & Vassal), y otros ejercicios crítico-realistas como las maquetas, los estudios comparativos y los info-espacios (ver los anexos de esta tesis). En definitiva, lo que propone el mapa para un anteproyecto es establecer las investigaciones como material (oficial) de un proyecto arquitectónico.

Fig.23 Estudio comparativo del programa de un museo de arte contemporáneo, 2009, XNF Arquitectes

Fig.24 Análisis programático del MACBA, 2009, XNF Arquitectes

Fig.25 Árbol genealógico, 1986, Charles Jencks

Fig.26 Three-Dimensional Evolutionary Tree, 2006, Charles Jencks con William Richards

Este capítulo dedicado a la “informacionalización” arquitectónica se puede resumir en tres palabras: información, automatismo y diagrama. La información entendida como materia básica para la toma de decisiones de proyecto; el automatismo como una situación arquitectónica desinformada que hay que evitar; y el diagrama como base informativa para visualizar datos y que permite argumentar las decisiones de un proyecto. Y podríamos añadir una cuarta palabra (compuesta) que sería espacio informativo para sugerir que la relación entre informaciones no debería ser bidimensional sino que podría asumir las posibilidades y la complejidad de un espacio tridimensional. Los diagramas de Louis Kahn, los de Cedric Price (que casi eran como su arquitectura) y los de Rem Koolhaas siempre contienen algún elemento en el que la tridimensionalidad traslada la información a una dimensión espacial. En los diagramas de Charles Jencks se da la circunstancia de que podemos encontrar arquitectos situados en distintas corrientes arquitectónicas (Gehry es considerado postmodernista, pero también deconstructivista, y en este segundo caso, de hecho, su nombre se representa con una tipografía más grande que en el primero; o Jean Nouvel, que en la década de 1990 se consideró un arquitecto de la corriente lógica, pero también de la activista) o en distintos momentos de la historia (Norman Foster y Richard Rogers figuran juntos en la década de 1970 como líderes del *high tech*, para reaparecer en la década de 1990 cada uno por separado). Las últimas versiones de los diagramas de Charles Jencks sobre la evolución crítica de la arquitectura del siglo xx han sido representados en tres dimensiones. El objetivo ha sido mostrar relaciones más precisas entre arquitectos y corrientes arquitectónicas que legitiman una crítica que Cedric Price consideraría definitivamente como “más científica”.

NOTAS

¹ Manuel Castells, *La galaxia Internet, Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*, Plaza y Janés, Barcelona, 2001, pág. 53: “La cultura de Internet está enraizada en la tradición académica de compartir la investigación científica, de obtener una reputación mediante la válvula académica, de permitir el control de iguales y de mostrarse abierto a hacer públicos los resultados de las investigaciones sin dejar de dar relieve a la figura del autor del descubrimiento.”

² Martin Beck, “An interview with Charles Jencks”, *half modern, half something else (Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, first, second, third, fourth, fifth, sixth and seventh editions)*, Montage 6, Florian Pumhösl, New York and Vienna, 2003, pág. 67: “Desde la publicación de la sexta edición de *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, el desarrollo más importante ha sido la manera la forma por la cual las ciencias de la complejidad se han desplazado desde una posición periférica a una central.”

³ Ferran Grau, entrevista a Iñaki Ábalos, (Véase el apartado Anexos de esta tesis, pregunta 3a), “Me pregunto muchas veces si en esto somos los últimos arquitectos posmodernos, pues hay cientos que cultivan una amnesia de pose, que solo les lleva a imposturas poco creíbles o, peor, a la ignorancia y la incapacidad de crecer.”

⁴ Cedric Price, “A philosophy of enabling”, en *The square book*, Wiley-Academy, West Sussex, 2003, pág. 13.

⁵ Antoni Muntadas, *On Translation*, Macba – Actar, Barcelona, 2002, págs. 73.

“On Translation es una serie de obras que exploran cuestiones de transcripción, interpretación y traducción. Del lenguaje a los códigos. Del silencio a la tecnología. De la subjetividad a la objetividad. Del acuerdo a las guerras. De lo privado a lo público. De la semiología a la criptografía. El papel de la traducción/los traductores como hecho visible/invisible. Muntadas, 1995.”

⁶ Charles Jencks, “Los modos de comunicación arquitectónica”, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (3ª edición ampliada), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986.

⁷ Antoni Muntadas, “On Translation: The Bookshop”, en *On Translation*, op. cit., pág. 200-203: “Toda biblioteca responde a una doble necesidad, que a menudo es también una doble manía: la de conservar ciertas cosas (libros) y la de ordenarlas según ciertos modos.”

⁸ Perejaume, *Deixar de fer una exposició*, Macba, Barcelona, 2001, pág. 82.

⁹ Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Zone Books, Nueva York, 1995, págs. 19:[...] si la administración de la sociedad y de todos los contactos entre la gente dependen de la intervención de este tipo de comunicación “instantánea”, es porque esta “comunicación” es esencialmente unidireccional [...]

¹⁰ Rem Koolhaas, *Content, OMA, AMO, Rem Koolhaas, Simon Brown, and Jon Link*, Taschen, Colonia, 2004.

¹¹ Josep Lluís Mateo, “Sentiment i raó”, *Quaderns d’arquitectura i urbanisme*, núm. 152 (mayo-junio 1982).

¹² Ídem, “Realitat i projecte”, *Quaderns d’arquitectura i urbanisme*, núm. 171 (abril-junio, 1988), págs. 13-17.

¹³ Isabel Concheiro, “Interrupted Spain”, en *After Crisis, Contemporary Architectural Conditions* (Architectural Papers V), ETH Zürich, Cátedra del Dr. Josep Lluís Mateo, Lars Müller, Zürich, 2011, págs. 12-25.

¹⁴ Ignasi Aballí en la exposición *Cartografías contemporáneas, dibujando el pensamiento*, Caixaforum, Barcelona, 2012. (No se editó catálogo)

¹⁵ Cedric Price, *Re: CP* [Cedric Price, Arata Isozaki, Patrick Keiller, Hans Ulrich Obrist], Birkhäuser, Basilea, 2003, págs. 35-37.

¹⁶ Reyner Banham, Paul Barker, Peter Hall, Cedric Price, "Sin plan: un experimento sobre la libertad", en Enrique Walker, *Lo ordinario*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, pág. 38: "Como ha señalado Melvin M. Webber: la planificación es la única rama del conocimiento con pretensiones de ser un tipo de ciencia que ve un plan como satisfactorio cuando está meramente completo; apenas se lleva a cabo comprobación alguna de si el plan realmente sirve para lo que tenía que servir o para algo distinto, sea para bien o para mal."

¹⁷ Ole Bouman, "Re:Orientation", en Janet Abrams y Peter Hall, *Else/Where: Mapping New Cartographies of Networks and Territories*, University of Minnesota Design Institute, Minneapolis, 2006, pág. 54.

¹⁸ Mark Garcia, "Introduction: Histories and Theories of the Diagrams of Architecture", en *The Diagrams of Architecture*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester, 2010, pág. 18: "Un diagrama es el posicionamiento (situación) en el espacio de una abstracción selectiva y/o la reducción de un concepto o un fenómeno. En otras palabras, un diagrama es la arquitectura de una idea o una entidad."

¹⁹ *Ibidem*, pág. 23.

²⁰ *Ibidem*, págs. 25 y 26.

²¹ *Ibidem*, pág. 20. Incluso el capítulo "La verdad desde los diagramas en la Ville Radieuse (1933)" incluyó solamente diagramas básicos que hacían referencia a patrones del trazado solar geoplanetario y dimensiones del espacio y ciclos de vida humanos (trabajo, ocio, política, tecnología, transporte, regiones y entornos agrícolas, etc.). Le Corbusier dedicó pocas palabras al tema sobre los diagramas de arquitectura en sí mismo, fue un arquitecto y diseñador de diagramas prolífico, signficante y original.

²² *Ibidem*, pág. 48.

²³ Reyner Banham, Paul Barker, Peter Hall, Cedric Price, "Sin plan: un experimento sobre la libertad", en Enrique Walker, *Lo ordinario*, op. cit., pág. 55: "La esencia de la nueva situación es que podemos dominar cantidades de información mucho más ingentes de lo que se creía imaginable hasta la fecha, información esencialmente sobre ciertas acciones definidas en la operación de un sistema. Las implicaciones prácticas son muy grandes en todas partes, pero en nada tanto como en eso que llamamos planificación."

²⁴ Castells, Manuel, "Introducció. La xarxa és el missatge", *La galaxia Internet, Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*, Plaza y Janés, Barcelona, 2001, pág. 16.

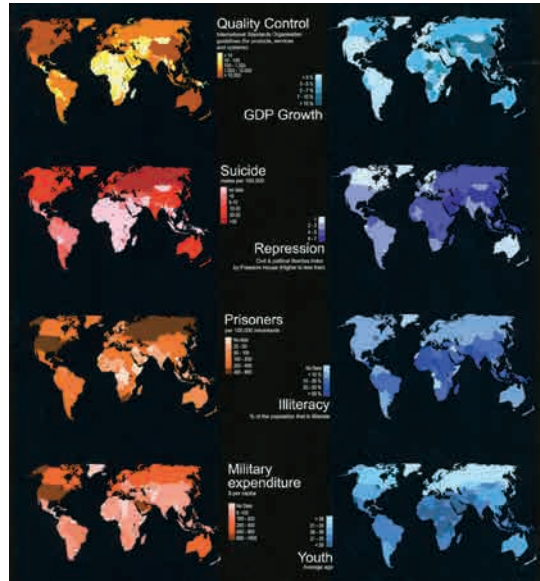
²⁵ Wouter Deen y Udo Garritzmann (OMA), "Diagramming the Contemporary: OMA's Little Helper in the Quest for the New", en Mark Garcia, *The Diagrams of Architecture*, op. cit., pág. 228.

²⁶ Winy Maas (MVRDV), "Metacity/Datatown", en Mark Garcia, *The Diagrams of Architecture*, op. cit., pág. 244.

²⁷ Charles Jencks, "Introduction: Architectural Evolution", en Mark Garcia, *The Diagrams of Architecture*, op. cit., pág. 288.

1.4 LOCAL, GLOBAL... 0 SUPRALocal?

1.4.1 Condiciones del realismo crítico en lo local y lo global



1



2

El interés de esta investigación respecto a las condiciones de “local” y “global” se centra en su identificación en contextos urbanizados y, específicamente, en el ámbito de la arquitectura del realismo crítico. A propósito del estudio de las condiciones local y global, Manuel Castells reconoce la existencia de dos tipos de espacio: “el espacio de los lugares” y “el espacio de los flujos.”¹ Básicamente, Castells entiende el espacio de los lugares como un espacio real, y el espacio de los flujos como un espacio virtual. En otros términos, Castells asocia el espacio de los lugares a la vida y a la cultura, y el espacio de los flujos a las redes de las comunicaciones digitales local-global, a la economía, a los medios de comunicación y a la interacción política y social. Sin embargo, esta diferenciación a veces no es tan clara, como cuando se produce una superposición del espacio de los flujos sobre el espacio de los lugares. Por ejemplo, en el caso de que una entidad financiera o una gran empresa que opera a nivel global se hace físicamente presente en una ciudad por medio de un edificio. La existencia de ambos espacios ayuda explicar cómo la era de la información condiciona el desarrollo y la gestión de las ciudades contemporáneas, y explica también por qué no existen ciudades estrictamente locales o globales, sino constituidas simultáneamente por lo local y lo global.²

Fig.1 *Context, Snapshots of the world in transition*, 2004, Rem Koolhaas (OMA)
Fig.2 *AMO Europa, evitar una nueva Babel*, 2002, Rem Koolhaas (OMA)



3



4



5

En estos términos, la arquitectura del realismo crítico presenta, de entrada, un carácter originalmente local. Pero hay que matizar este carácter local, ya que no solo atañe al ámbito local urbano, territorial o nacional, sino que es “local-continental”² o, lo que viene a ser lo mismo, “global-próximo”: la Europa Occidental. Y, específicamente, de entre los diferentes realismos críticos, el más conservador plantea una actitud de oposición y desaprobación hacia la cultura de lo global, basándose en la sospecha de que no es posible operar con garantías en un contexto que no es el propio. Con esta actitud conservadora se considera que el tiempo de desarrollo de un proyecto lo marca el propio proceso de trabajo y no presiones externas que incitan proponer nuevas ideas constantemente.³ No obstante, cuando analizamos el ámbito geográfico en el que opera el realismo crítico concluimos que el “contexto conocido” en realidad no se ciñe estrictamente al contexto local (nacional), sino al local-continental (Europa Occidental), ya que algunos arquitectos del realismo crítico conservador desarrollan simultáneamente proyectos en varios países europeos.

Entrando más en detalle, el análisis de las referencias arquitectónicas que influyen en los arquitectos del realismo crítico conservador nos demuestra que algunas de ellas son internacionales e incluso, en algunos casos, supracontinentales. Por ejemplo, en el caso del estudio Caruso & St John, algunas de sus referencias proceden de la arquitectura sueca (Sigurd Lewerentz), española (Alejandro de la Sota, Eduard Bru y Josep Lluís Mateo, véase entrevista a Peter St John) y norteamericana (Louis Henry Sullivan). Por esta razón parece contradictorio negar radicalmente las condiciones de la cultura global cuando en realidad los referentes no solo son estrictamente locales. Y en el caso del realismo crítico conservador no se trata de una actitud individual, sino colectiva.⁴ En el contexto inglés, la oposición

Fig.3 *Iglesia de San Pedro*, Klippan, 1965, Sigurd Lewerentz

Fig.4 *Gimnasio del Colegio Maravillas*, Madrid, 1961, Alejandro de la Sota

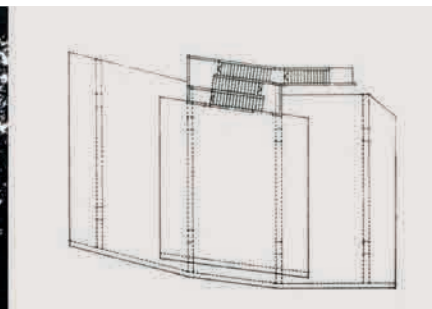
Fig.5 *Wainwright Building*, Saint Louis, 1890-1891, Louis H. Sullivan

a la cultura global se basa en la oposición al monopolio que ejerce la arquitectura *high tech*. Y por otra parte se fundamenta en la convicción de que existe una identidad europea cuyas diferencias culturales se consideran asumibles para la práctica de la arquitectura realista.⁵

El ámbito de acción del realismo crítico con una vocación de compromiso social, como es el caso del estudio Lacaton & Vassal, es también europeo, al igual que el realismo crítico conservador. La estrategia de Lacaton & Vassal para mejorar las condiciones de habitabilidad pasa por la aplicación de sistemas constructivos industriales conociendo –y este es un factor fundamental en la reafirmación de lo local– las potencialidades del clima mediterráneo. Sus referentes arquitectónicos culturales también son en su caso supralocales: Alemania (Frei Otto), Estados Unidos (El proyecto Sea Ranch Condominium 1 (Charles W. Moore, Donlyn Lyndon, William Turnbull, Jr. y Richard Whitaker en 1963-1964, 1964-1965) y la República del Níger (arquitectura popular).

6, 7, 8

A pesar de que los realismos críticos reconocen influencias supralocales, su ámbito de acción real no excede el local-continental. Esta circunstancia se explica por la limitación cultural que supone el contexto europeo en sí mismo. En este sentido, trabajar más allá de este ámbito entraña un verdadero esfuerzo por hacerlo de una manera radicalmente diferente. No obstante, como hemos comprobado, la reafirmación de la condición local en los realismos críticos está inevitablemente influenciada por referencias globales, y por lo tanto, trabajar más allá de las fronteras europeas no debería ser una limitación, aunque parece más viable incorporar influencias globales sobre lo local que aplicar lo local sobre lo global. En este sentido, si comparamos las posibilidades del realismo crítico conservador y del realismo crítico con vocación social, este último, por su



6



7



8

Fig.6 *Ökohaus (Eco-casa)*, Berlín, 1981, Frei Otto

Fig.7 *Sea Ranch Condominium I*, California, 1964-1965, Donlyn Lyndon, Charles Willard Moore, Richard Whitaker y William Turnbull

Fig.8 *Arquitectura tradicional*, Nigeria

condición más abstracta, presenta más posibilidades de ser exportado a contextos más globales. Es decir, que el realismo crítico conservador, en términos de Manuel Castells, se puede entender más como la construcción del espacio de los lugares, mientras que el realismo crítico social está más próximo a la naturaleza del espacio de los flujos y a las bases informativas. En consecuencia, el realismo crítico conservador presenta una naturaleza esencialmente local (europea) mientras que el realismo crítico social, arquitectónicamente más informal, podría llegar a desarrollar una arquitectura más global y más flexible para responder a requerimientos más genéricos.

En cualquier caso, la oposición a la cultura global por parte del realismo crítico se centra en la gestión del conocimiento cultural y en la aplicación del mismo. Es decir, que el realismo crítico cuestiona la estandarización y la homogenización cultural global y está en desacuerdo con su repetición y aplicación sin criterio local alguno. Por otra parte, la diferente naturaleza de los realismos críticos plantea un debate sobre el lenguaje arquitectónico en relación a las condiciones local y global. Por ejemplo, el realismo crítico conservador generalmente utiliza un lenguaje mimético con el contexto, basado en la observación y el conocimiento de las condiciones locales. Pero paradójicamente, su capacidad comunicativa, característica de la cultura audiovisual contemporánea, es más propia de la cultura global que no de la cultura local.⁶ En cambio, el realismo crítico social se basa en un lenguaje más autónomo respecto a las condiciones locales, pero consigue relacionarse con el contexto local basándose en una integración volumétrica cuidadosa, una redefinición del límite entre lo público y lo privado generosa desde el punto de vista urbano, y conociendo de un forma precisa las condiciones climáticas del contexto.

1.4.2 Europa: un ámbito “local-continental” o “global-próximo”

El ámbito “local-continental” o “global-próximo” en el que se desarrolla el realismo crítico contemporáneo coincide con el ámbito europeo del realismo de la segunda mitad del siglo XIX y del realismo crítico de las décadas de 1950 y 1960. En el siglo XIX los realismos se abrieron a las nuevas posibilidades tecnológicas como consecuencia de la Revolución Industrial, pero también ejercieron una defensa convencida de la artesanía (medieval). En ambos casos, sin embargo, tuvieron una repercusión importante a nivel europeo, representada respectivamente por el Movimiento Moderno, y el Art Nouveau y el Modernismo. La transversalidad cultural en la segunda mitad del siglo XX se reconoce en el origen diverso del nuevo brutalismo (Suecia, Francia y Reino Unido) y en la composición internacional del Team X (con miembros del Reino Unido, Holanda, Francia, Italia y España). La celebración de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) en distintas ciudades europeas reafirma esta riqueza cultural. En la década de 1980 el realismo crítico propuso, desde ámbitos locales, una arquitectura de carácter local como respuesta a dos corrientes globales, el posmodernismo y el *high tech*, este último con un origen reconociblemente local. Mientras que los realismos del siglo XIX reaccionaron favorablemente o en contra de la Revolución Industrial, el realismo crítico contemporáneo ha planteado desde la década de 1980 una alternativa a la arquitectura global y a la homogenización cultural promovida por la era de la información.



9



10



11



12

Desde el punto de vista local-continental, el realismo crítico no solo responde a una afinidad cultural (europea) sino también al marco político creado por la Comunidad Económica Europea. En el año 1975, la primera reunión de la Conferencia para la Seguridad y Cooperación Europea (CSCE) celebrada en Helsinki fue un hito fundacional para la reunificación de Europa. Como documenta Antoni Muntadas en la instalación *On Translation: The Pavilion* (1995),⁷ en esta reunión se hablaron seis lenguas oficiales con el propósito de que la representación cultural fuese lo más amplia posible. La reactivación de acuerdos diplomáticos a nivel europeo es un hecho que refuerza la idea de este ámbito local convertido en continental y subraya la importancia de la transcripción, la interpretación y la traducción del lenguaje durante los intercambios culturales. La unificación europea reafirma la consolidación cultural y económica de los países que la integran y en cierto modo la protegen, con una actitud de resistencia, de una internacionalización global.

9, 10

11, 12

En los contextos locales europeos, no obstante, la influencia de lo global y sus consecuencias no se puede negar y es irreversible. En este sentido, las influencias más relevantes han sido la arquitectura icónica y la homogenización formal de los edificios ordinarios.⁸ La primera influencia ha tenido un gran impacto en algunas ciudades, como es el caso de Bilbao. Desde el punto de vista cuantitativo, la primera no ha tenido tanta repercusión como la segunda, aunque a nivel internacional el efecto Guggenheim provocó la aparición de importantes iconos arquitectónicos. En cambio, la construcción de los edificios ordinarios como resultado de la homogenización a gran escala debida a los crecimientos urbanales,⁹ ha dado lugar a una identidad urbana pobre y difícilmente reversible. El realismo crítico, conceptualmente vinculado al regionalismo crítico, se opone tanto a los efectos

Fig.9/10 *On translation: The Pavillon*, Helsinki, 1995, Antoni Muntadas
 Fig.11 *Museo Nacional de Arte del siglo XXI (MAXXI)*, Roma, 2009, Zaha Hadid
 Fig.12 *Poble Nou*, 2005, Manolo Laguillo

de la arquitectura icónica como a las consecuencias de los crecimientos urbanales ordinarios, sin vocación urbana, y contruidos desde el automatismo (véase el capítulo 1.3) y la indiferencia arquitectónica. Aunque es preciso señalar que el realismo crítico ha tenido y sigue teniendo un referente en lo ordinario.¹⁰ Este "ordinario" debe ser entendido como una identidad propia, natural y espontánea, que se diferencia de la artificialidad de lo ordinario global en términos de Hans Ibelings. La condición ordinaria entendida como la identidad propia de un lugar es la que en las décadas de 1950 y 1960 (representada en *Patio and Pavilion* o el *Inter Action*) reivindicaba el realismo crítico como base para la reformulación urbana de la ciudad de posguerra.

El realismo crítico también comparte con Hans Ibelings la visión de que el hecho de ser contemporáneo es más importante que el hecho de ser local. Y ser contemporáneo en Europa significa reconocer las condiciones que dan lugar a un crecimiento interno o a una transformación (en términos de Lacaton & Vassal) de la ciudad construida. En este sentido podremos afirmar que el realismo crítico es contemporáneo porque verdaderamente asume el reto de intervenir en la ciudad construida a partir de un compromiso con el ámbito de lo público y el de lo privado.

Otra de las consecuencias más evidentes de la globalización ha sido el cambio de escala tanto a nivel urbano (reconsiderar dimensiones, distancias y tiempos) como a nivel informacional (nuevos sistemas económicos y de producción, conocimiento en red, nuevos sistemas de habitar (teletrabajo), etc.) A nivel urbano, y en el contexto de las grandes metrópolis, el poder económico ha llegado a superar el político hasta el punto de que las previsiones de crecimiento han sido difíciles de calcular. En consecuencia, la velocidad de crecimiento la ha determinado el ritmo económico y no las decisiones de un equipo técnico que ha reflexionado previamente sobre las necesidades evolutivas de la ciudad.¹¹ Pero, por otra parte, una vez reconocida esta nueva situación, la disciplina urbanística necesita redefinirse y

cambiar los procesos de proyecto para adaptarlos tanto a los requerimientos económicos como a los arquitectónicos. Una de las opciones para lograrlo es sin lugar a dudas la optimización de la *informatización*¹² global que permite una gestión de datos cualitativa y que apoya las decisiones de la planificación urbana.

Frente a las exigencias de la gran escala, el realismo crítico de momento solo ha sido capaz de afrontarla desde una gestión de la información apropiada a través de proyectos generalmente pequeños, más propios del ámbito local-continental. Pero aún no ha experimentado realmente las posibilidades de desarrollar un proyecto crítico-realista contemporáneo a una escala más grande, como los que se propusieron en las décadas de 1950 y 1960 (el concurso Berlín Hauptstadt en 1957 de Alison y Peter Smithson, o los mat-buildings de George Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods), y, con una ambición más territorial, algunos de los proyectos de Cedric Price.

1.4.3 Realismo crítico supralocal



13



14



15



16

En este capítulo se ha debatido sobre el ámbito de acción europeo en el que se desarrolla el realismo crítico reconociendo la influencia de lo global sobre lo local. Pero a pesar de la gran influencia económica global,¹³ el realismo crítico europeo se consolida a partir de lo local. En este sentido, el término más preciso para definir el campo de acción del realismo crítico sería el de supralocal. No obstante, si admitimos vínculos entre el realismo crítico contemporáneo y el regionalismo crítico, debemos recordar que Kenneth Frampton definió el regionalismo crítico a través de un ámbito internacional, incluyendo, entre otras, obras de Jorn Utzon (Dinamarca), del Grupo R (España), Álvaro Siza (Portugal), Raimund Abraham (Alemania), Oscar Niemeyer (Brasil), Clorindo Testa y Amancio Williams (Argentina), Carlo Scarpa (Italia), Dolf Schnebli (Suiza), Tadao Ando (Japón) y Dimitris Pikionis (Grecia). El regionalismo crítico, por definición, se reafirmaba con la condición local y una identidad propia, pero tenía la capacidad de manifestarse a nivel global. Esta circunstancia da pie a pensar que el realismo crítico contemporáneo europeo podría llegar a exportar sus planteamientos a otros ámbitos locales reconociendo evidentemente el conocimiento necesario de otras realidades, por ejemplo, abordadas por medio de la idea de *mapa para un anteproyecto* (véase el capítulo 1.3).

Fig.13 *Biblioteca, mercado, centro cívico y residencia para la tercera edad, Fort Pienc, Barcelona, 2001-2003, Josep Llinàs*

Fig.14 *Biblioteca, Blankerberge, 2004-2011, Jonathan Sergison y Stephen Bates*

Fig.15 *Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1986-1992, Álvaro Siza*

Fig.16 *Fundación Vila Casas, Barcelona, 2009, BAAS*

Más allá de la condición supralocal, el realismo crítico se construye, como todas las arquitecturas contemporáneas, a partir de la configuración híbrida local-global. Del mismo modo que podemos afirmar que las ciudades son mitad locales, mitad globales, los programas arquitectónicos –y no solo en el realismo crítico– también son mitad locales y mitad globales. Y empleando términos de Manuel Castells, en “los espacios de los lugares” entendidos como la ciudad físicamente construida, podemos llegar a diferenciar cuáles tienen un carácter local o global. En el realismo crítico el componente local es el más evidente y el que más condiciona la arquitectura y el espacio.

13, 14 En el contexto europeo, si analizamos dos arquetipos contemporáneos como las bibliotecas “de última generación” y los museos de arte contemporáneo, podemos deducir qué partes de sus programas son locales y qué partes son globales. En una biblioteca podemos identificar unas zonas claramente locales (reconocibles por el idioma y la cultura local) y otras más globales (parcialmente locales) asociadas a las nuevas tecnologías (mediateca y áreas de conexión a Internet). En el realismo crítico, el componente local es el que define las decisiones arquitectónicas: el espacio, el material y la relación con el contexto; y el tecnológico se refiere a la condición global que posibilita el conocimiento en red tanto a nivel local como global.

El museo de arte contemporáneo es un buen ejemplo de programa híbrido. En muchas ocasiones el propio contenido expositivo lo conforman obras de artistas locales y artistas globales simultáneamente. Pero más allá de esta circunstancia, el arquetipo del museo de arte contemporáneo (estudiado con más detalle en el capítulo 2.1) ha evolucionado paralelamente a la globalización. Por una parte ha sido uno de los temas recurrentes en la arquitectura icónica, y por otra ha ido adquiriendo una mayor complejidad programática. En la actualidad los museos de arte contemporáneo son también centros de conocimiento,

educacionales y de debate, puntos de encuentro urbanos, e incorporan tiendas y bares-restaurante cada vez más ambiciosos. Hay que señalar que la construcción de estos museos no siempre ha seguido las premisas de la arquitectura icónica, especialmente en los que se proponen con una actitud crítica realista. El CGAC (Centro gallego de arte contemporáneo, 1993) diseñado por Álvaro Siza y la Fundación Vila Casas (Museo Can Framis, 2009) obra del estudio BAAS, son ejemplos de museos locales. El primero por la integración en el casco histórico de Santiago de Compostela y el segundo por la restitución histórica en la zona posindustrial del barrio de Poble Nou en Barcelona. Esta integración no es solo volumétrica o material, sino sobre todo urbana, y se lleva a cabo a través de la generosidad urbana en el momento de definir el límite entre el espacio público y el privado, potenciando claramente el primero y, en consecuencia, la condición local.

La voluntad supralocal del realismo crítico se concibe tanto en la concepción de la propia arquitectura como en la configuración del espacio público; es decir, en la voluntad de ser ciudad y con el deseo de evitar el automatismo arquitectónico y la despertenencia urbana (véase el capítulo 1.5).

NOTAS

¹ Manuel Castells, Conversation with Manuel Castells, Florian Sauter and Christian Schmid/ Conversación con..., “Local and global”, *Natural Metaphor, An Anthology of Essays on Architecture and Natural, Architectural Papers III*, Chair Prof. Dr Josep Lluís Mateo ETH/ACTAR, Zúrich, 2007, pág. 149.

² *Ibidem*, pág. 150.

³ Peter St. John, Conversation between Peter St. John, and Alice Hucker, “Ordinary beauty”, *Natural Metaphor, An Anthology of Essays on Architecture and Natural, Architectural Papers III*, Chair Prof. Dr Josep Lluís Mateo ETH/ACTAR, Zurich, 2007, pág. 129: “[...] sospecho de los arquitectos que operan correctamente fuera de sus contextos. [...] Nuestra arquitectura viene de intentar hacer las cosas despacio. Nace de la colaboración y la comprensión de contextos específicos. Para nosotros representa como una especie de resistencia a la presión imperante de una invención constante y de nuevas soluciones, es algo que ha devenido independiente de la realidad de construir. Desconfiamos de todo esto y no estamos convencidos de que sea para bien.”

⁴ Ferran Grau, entrevista a Jonathan Sergison: “*Is architecture made with the brain?*” (Véase el apartado Anexos de esta tesis.) “Si escucho hablar a Norman Foster, no detecto en su discurso ningún indicio de duda. Es realmente esta posición de fuerza que nos incita a Stephen y a mí, a Tony (Fretton), y a Adam (Caruso) y Peter (St John) a tener que buscar oportunidades en otros países.”

⁵ *Ibidem*: “El primer pensamiento es que trabajamos en Londres, pero nos sentimos europeos. [...] Pienso que desde nuestra mentalidad somos capaces de gestionar el límite que permite asumir las diferencias culturales. Pero cuando estas van mucho más allá de la cultura occidental, el punto de partida es muy distinto porque la historia es muy distinta. [...] Realmente pienso que al trabajar fuera nos sentimos aliviados de cualquier idea preconcebida. Ahora mismo estamos trabajando en un proyecto en China y pienso que es un encargo problemático y forzado. No queremos ser una especie de ‘arquitecto global’”

⁶ Jordi Borja y Manuel Castells, “Globalización, informacionalización y gestión de las ciudades”, en *Local y global, la gestión de las ciudades en la era de la información*, Taurus, Madrid, 2004, pág. 28.

⁷ Antoni Muntadas, *On Translation: The Pavilion*, *On Translation*, Macba – Actar, Barcelona, 2002, págs. 74-79.

⁸ Hans Ibelings, Interviewed by Krunoslav Ivanisin, Eth Zürich, Final Critics, “*Grade Zero*” *After Crisis. Contemporary Architectural Conditions*, Architectural Papers V, ETH Zürich, Chair Prof. Dr Josep Lluís Mateo, Lars Müller Publishers, Zürich, 2011, págs. 29 y 32. En este contexto, la construcción de los edificios ordinarios se entiende como la construcción masiva de la arquitectura en el territorio y en las ciudades “sin discurso” y “sin imaginario” (en términos de Francesc Muñoz). Esta arquitectura, y en consecuencia el paisaje que genera, no responde a ningún estilo ni a ninguna figura urbanística reconocida hasta el momento, de manera que sugiere una nueva definición para los mismos.

⁹ Francesc Muñoz, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008, pág. 67: “A la luz de todo lo explicado hasta ahora, podemos definir la *urbanización* a partir de tres procesos simultáneos. En primer lugar, la especialización económica y funcional, que reduce la diversidad de actividades y por tanto, a través de monocultivos rentables a corto plazo, acaba por anular la complejidad del entramado urbano de relaciones para, como correlato final, homogeneizar igualmente el paisaje humano. En segundo lugar, la segregación morfológica del espacio urbano. Es decir, la progresiva dificultad para la mezcla o hibridación de paisajes o morfologías urbanas. En la medida en que la nueva cartografía de las funciones va cosiendo islas de funcionamiento especializado, ello se acaba traduciendo en la producción de paisajes autistas, con poca relación entre ellos, separados por barreras y discontinuidades, tanto físicas como virtuales, que hacen difícil encontrar los contenidos de diversidad y complejidad propios del paisaje urbano. Finalmente, y como consecuencia de los dos anteriores procesos, la tematización del paisaje de la ciudad, una dinámica sobre la cual ya se han dado suficientes pistas pero que remite a los mismos resultados ya mencionados.” “La ciudad *urbana* se soporta así sobre cuatro requerimientos cuya presencia, en dosis diferentes, mantiene y alimenta el proceso de *urbanización*.”

- La imagen como primer factor de la producción de ciudad.
- La necesidad de condiciones suficientes de seguridad urbana.
- La utilización de algunos elementos morfológicos de la ciudad como el espacio público en términos de “playas de ocio”
- El consumo del espacio urbano a tiempo parcial, que implica el predominio de comportamientos vinculados a la experiencia del visitante entre lugares más que a la del habitante de un lugar.”

¹⁰ Enrique Walker, *Lo Ordinario*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

¹¹ Rem Koolhaas, “Qué ha sido del urbanismo?”, *Oeste, Cultivos urbanos*, Revista del Colegio de Arquitectos de Extremadura, núm. 15 (abril 2003), págs. 2-7.

¹² Jordi Borja y Manuel Castells, “Globalización, informacionalización y gestión de las ciudades”, art. cit. págs. 22 y 23: “En las dos últimas décadas se ha constituido un nuevo paradigma tecnológico que denominamos informacional y que representa una divisoria histórica tan importante como la que constituyó la revolución industrial. La revolución tecnológica actual está centrada en las tecnologías de información que incluyen la microelectrónica, la informática, las telecomunicaciones y también, aunque con una marcada especificidad, la ingeniería genética[...] (Castells *et alia*, 1986; Castells, 1996^a)”

¹³ *Ibidem*, pág. 24: “En general, el capital es global, pero la mayor parte del trabajo es local (Campbell, 1994)”

1.5 EL CRECIMIENTO INTERNO DE LAS CIUDADES

1.5.1 Lugares reales y lugares *urbanales*



La urbanización del territorio es una realidad global que evidencia la progresiva concentración demográfica en las áreas urbanas. A este fenómeno hay que añadirle el hecho de que la población rural ha entrado a formar parte del sistema económico, político, cultural y de comunicaciones como consecuencia de la revolución tecnológica y la globalización económica.¹ Esta nueva coyuntura territorial en la que se difuminan los límites entre lo urbano y lo rural, plantea una redefinición de la idea de ciudad contemporánea (y europea en esta investigación). Para el arquitecto Adam Caruso la ciudad contemporánea es una “ciudad emocional”;² una ciudad de lo real, y para el geógrafo Francesc Muñoz es una ciudad con lugares *urbanales*³ que explican las consecuencias urbanas de la globalización.

- 1 La ciudad emocional es aquella cuyo desarrollo urbano se basa más en la complejidad de la realidad (en términos fenomenológicos) que en los planeamientos teóricos apriorísticos. En el contexto contemporáneo, los arquitectos reconocen en la ciudad emocional la existencia de los lugares *urbanales* y la
- 2 influencia de la globalización, pero niegan rotundamente que el mercado global y las nuevas tecnologías de la información vayan a definir el futuro de las ciudades y su estructura. Este convencimiento se fundamenta en diferentes argumentos. El más importante es que históricamente la ciudad emocional se



Fig.1 *La ciudad emocional*, imágenes de Adam Caruso
Fig.2 *La ciudad urbanal*, imagen de Frances Muñoz

ha adaptado a los cambios políticos y económicos y que en ningún caso es “un museo al aire libre”, ya que ella misma es capaz de regenerarse. En segundo lugar, que su heterogeneidad de usos (especialmente en la vivienda), base de una “sociedad democrática y liberal”, tampoco responde a una planificación previsible. Y en tercer lugar, que dicha heterogeneidad solo se podrá mantener a una escala pequeña, ya que si la propiedad del suelo no está repartida finalmente solo se acaban construyendo grandes edificios que eliminan la pluralidad. La ciudad emocional es la ciudad en la que se reconoce el realismo crítico y que se reafirma con proyectos de escala controlada.

Por otro lado, los lugares *urbanales*, según Francesc Muñoz, se encuentran en los cascos históricos (transformados por el turismo), las periferias posindustriales (convertidas en *lofts* residenciales), las ciudades-jardín dispersas (archipiélagos urbanos cuyo funcionamiento social, cultural y ambiental se ha demostrado insostenible), los puertos posindustriales (convertidos en centros de ocio) y, según el realismo crítico, las nuevas periferias metropolitanas construidas a base de bloques de viviendas (repetidos) y que generalmente se caracterizan por su escasa calidad urbana. El realismo crítico reconoce la existencia de los lugares *urbanales* y considera que la condición democrática y la heterogeneidad son mejorables en estos ámbitos. Y en este sentido plantea intervenciones basadas en la redefinición de la esencia urbana. En el realismo crítico, esta esencia urbana se entiende como la urbanidad arquitectónica definida por Manuel de Solà-Morales: “Yo digo que la urbanidad son tres cosas: permeabilidad, sensualidad y respeto.”⁴ Estas acciones urbanas se fundamentan, por encima de todo, en la restauración de la relación entre la arquitectura y la ciudad, cuya desconexión ha sido motivada por el progresivo (auto-)aislamiento de la arquitectura respecto a los contextos urbanos que ocupa. La deficiente gestión del vacío urbano (público y privado), que ha derivado en una “simplificación urbana y la pérdida de la diversidad”,⁵ ha sido otro factor clave de la autonomía arquitectónica.

Los proyectos del realismo crítico pretenden preservar la diversidad (democrática) y potenciar la “urbanidad material”⁶ a través de una lectura del contexto que reconoce valores como la identidad arquitectónica, la calidad del espacio público y la relación entre ambos. La urbanidad material, entendida en este contexto como la traslación de un comportamiento humano a la construcción de la ciudad, es un mecanismo que ayuda a incentivar la permeabilidad, la sensualidad y el respeto urbanos. De este modo, en el realismo crítico, la aproximación al contexto construido es física y abstracta, y en este sentido los proyectos dan valor a la integración arquitectónica, la relación entre lo público y lo privado, la vinculación entre el lleno y el vacío, la elección del material, la proximidad de la arquitectura, el compromiso social y en definitiva al comportamiento urbano de una arquitectura que no pretende imponerse sino establecer un diálogo con la ciudad.

Este capítulo pretende explicar la “solitud de la arquitectura”⁷ y cómo a partir de esta se genera la des-pertenencia urbana. Y como contrapartida analiza también mecanismos de integración urbana cuyo objetivo es evitar este aislamiento en favor de una mayor heterogeneidad social y arquitectónica.

1.5.2 Idea de des-pertenencia (urbana)



3



4



5

En el contexto del realismo crítico entendemos por des-pertenencia urbana aquella situación por la cual la arquitectura o el vacío urbano (público o privado) pierden la vinculación física y conceptual con la ciudad. La autonomía de lo nuevo (construido) respecto a lo existente ha hecho que la pertenencia se considere cada vez más una situación excepcional. En la década de 1960, la “debilidad” de la arquitectura debida a la crisis del Movimiento Moderno dio pie a distintas reacciones fundamentalistas como la Tendenza italiana o los Five Architects en Nueva York.⁸ Sin un carácter tan radical pero siguiendo la misma línea contundente, el regionalismo crítico propuesto por Kenneth Frampton basaba uno de sus principios en la voluntad de pertenecer a un lugar. Y esta voluntad regionalista (entendida en el ámbito europeo) ha tenido continuidad en los realismos críticos propuestos a partir de la década de 1980 (véase el capítulo 1.4).

También es cierto que en algunos proyectos concretos de la arquitectura icónica, la des-pertenencia ha sido una condición deseada y premeditada. La homogenización de los territorios urbanos como consecuencia de la globalización también ha sido un factor clave en el fomento de la des-pertenencia (un ejemplo claro ha sido la homogenización de los cascos históricos como

Fig.3 *Vivienda bajo tierra con el campo por techo, Paterna, 1973*

Fig.4 *Montaje fotográfico a partir de algunos ejemplos de arquitectura popular, publicado en Nueva Forma, noviembre 1974, José Antonio.Coderch*

Fig.5 *Poblado en Esquivel, Sevilla, 1955, Alejandro de la Sota*

centros de ocio). En cualquier caso, en el campo del realismo crítico no se trata tanto de que la pertenencia urbana dé lugar a una arquitectura mimética y literal, sino más bien que la integración al contexto sea posible también por medio de la abstracción (entendida aquí como la gestión de la información que permite identificar las condiciones esenciales de un lugar, véase el capítulo 3), del entendimiento de la condición supralocal (capítulo 4), del material aplicado con intención temporal (capítulo 6) y de la configuración del “espacio ‘de en medio’” (capítulo 7).

El realismo crítico aborda la cuestión de la des-pertenencia de los lugares *urbanales* y de los “no lugares”⁹ a los que considera culturalmente nuevos, anónimos, inevitablemente contemporáneos y, en cierto modo, desconocidos. La des-pertenencia contemporánea se puede equiparar a la des-pertenencia que en la décadas de 1950 y 1960 había provocado el Movimiento Moderno cuando fundamentó el urbanismo en la tabula rasa. José Antonio Coderch¹⁰ entendió que la arquitectura de la des-pertenencia era una “arquitectura fea”, desvinculada del contexto e inexistente antes de la modernidad. Pero como demostró Coderch, es posible pensar una arquitectura que pertenezca al lugar aunando el conocimiento de la tradición y del Movimiento Moderno. Para favorecer la pertenencia, Francesc Muñoz y Manuel de Solà-Morales proponen fomentar los usos públicos en detrimento de los privados, especialmente en los ámbitos *urbanales* donde predominan las actividades individuales y privadas como consecuencia directa de la globalización.

José Antonio Coderch, como miembro del Team X, secundaría los espacios antropológicos que Marc Augé considera opuestos a los no-lugares, y sobre todo el conocimiento fenomenológico del lugar. En este sentido, el realismo crítico cree –haya o no “arquitectos



6



7



8

Fig. 6 *Edificios Trade*, Barcelona, 1965-1969, José Antonio Coderch y Manuel Valls

Fig. 7 *Gobierno Civil*, Tarragona, 1956-1964, Alejandro de la Sota

Fig. 8 *The Economist Building*, Londres, 1959-1964, Alison y Peter Smithson

3 autores” en términos de Bernard Rudofsky– que la pertenencia
 se consigue con la gestión informativa (véase el capítulo 3). Por
 5 ejemplo, en el proyecto para el poblado de Esquivel (1955) de
 Alejandro de la Sota, la experiencia en el lugar fue crucial para
 desarrollar una idea de pertenencia (artificial) basada en la “escala
 humana,” la “sencillez” (lo más “nada posible”), el “ambiente”
 y la posible “gracia.”¹¹ Para el arquitecto, la experiencia en el
 lugar se tradujo en una serie de documentos intermedios que
 posteriormente dieron pie a propuestas situadas entre la tradición y
 4 la modernidad (como el fotomontaje que Coderch elaboró en 1952
 para mostrar una solución posible al problema de las barracas), que
 demuestran que el realismo crítico afronta la des-pertenencia con
 el convencimiento de la gestión informativa es una base sólida para
 afrontarla. (véase el capítulo 3).

Lo interesante de Coderch y de De la Sota es que, después
 de desarrollar proyectos modernos inspirados en la tradición,
 fueron capaces de recrear la idea de pertenencia en proyectos de
 6 naturaleza más abstracta. Es el caso de los edificios Trade (1965)
 7 y el Gobierno Civil de Tarragona (1954-1957) respectivamente. En
 los Trade, situados en una zona de la ciudad en crecimiento, se
 logra la pertenencia al lugar con la fragmentación del complejo
 de oficinas en cuatro pequeñas torres que emergen de un
 zócalo que se adapta a los distintos requerimientos topográficos
 y programáticos de la trama urbana. En el Gobierno Civil, la
 integración es incluso más abstracta, y las condiciones del
 contexto de la plaza Imperial Tarraco (un emplazamiento con
 el que el arquitecto estaba disconforme) se reconocen en la
 planta baja (porche de acceso), en la composición volumétrica
 (basamento de dos plantas, más un cuerpo de cinco plantas
 alineado con la plaza) y en la composición de los huecos.



9



10



11

Fig.9 *Cementerio de Igualada*, 1984-1985, Enric Miralles y Carme Pinós
 Fig.10 *Plaza Léon Aucoc*, Burdeos, 1996, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal
 Fig.11 *Renovación de una plaza*, Kalmar, 1999-2003, Adam Caruso y Peter St John,
 con la colaboración de Eva Löfdahl

1.5.3 Ser ciudad

Precisamente en las décadas de 1950 y 1960 los arquitectos realistas reprochaban al Movimiento Moderno el hecho de que el planeamiento urbano apenas tuviera en cuenta la ciudad construida. El Team X reclamaba una arquitectura más antropológica (en el mismo tono que Marc Augé) y una aproximación más fenomenológica, más real, a los planeamientos urbanísticos para que tuvieran como base la ciudad construida. Ya hemos comentado esta circunstancia en el capítulo 2, al explicar la estrategia *as found* como un mecanismo de reconocimiento de la ciudad capaz de evitar la des-pertenencia, y cómo el edificio de *The Economist* (1959-1964) construye la pertenencia al lugar desde el propio proyecto.

En la década de 1980 el realismo crítico europeo reivindicó la idea de pertenencia a la ciudad para contrarrestar los efectos del posmodernismo clásico y del *high tech*. Por este motivo, la aceptación de la naturaleza de la periferia y de las zonas marginales, tal cual hallada, se convirtió en una premisa clave en el concepto arquitectónico de pertenencia a la ciudad. El proyecto para el parque del cementerio de Igualada (Miralles & Pinós, 1985-1981) es un buen ejemplo de la aceptación de la condición periférica e industrial lugar y del reconocimiento de la topografía y la materialidad local. Contrariamente, en el caso de la plaza de León-Aucoc (Lacaton Vassal, 1996), el reconocimiento del valor de la identidad del lugar llevó a los arquitectos a no intervenir. En otro espacio urbano más reciente, la plaza pública en Kalmar (Caruso & St John, 1999-2003), la pertenencia se basa directamente en el conocimiento de la historia y los materiales del lugar.

La pertenencia es una condición arquitectónica que se percibe más por su negación y su ausencia que por su afirmación y su reconocimiento. Las arquitecturas que realmente pertenecen a un lugar suelen pasar desapercibidas y son más bien anónimas, porque la idea de *sameness*,¹² basada en la repetición y estandarización de lo ordinario, genera una sensación de confort urbano. Insistimos en que no se trata de que la nueva arquitectura sea literalmente igual a la existente, sino de que construya vínculos con los que puedan identificarse los que la habitan.

La condición opuesta a la des-pertenencia es la de “ser ciudad”. La pertenencia urbana significa que tanto la arquitectura como el espacio público forman parte de la ciudad: ya sea por su relación formal (volumétrica/proporcional), material, programática, histórica, social (pública o privada) ya sea, en términos de Manuel de Solà-Morales, por su permeabilidad, sensualidad y respeto. Pero el “ser ciudad” no es solo una condición que atañe a la arquitectura y al espacio público, sino que sobre todo apela a un sentimiento de pertenencia (o no) de los ciudadanos con respecto a ella.¹³

“Ser ciudad”, desde el punto de vista del realismo crítico, tiene que ver con el ejercicio (espacial) de Donato Bramante en Santa Maria presso San Sático en Milán (1472-1482). Bramante, ante la imposibilidad de construir físicamente el coro de la iglesia debido a las reducidas dimensiones del solar y a la proximidad de una vía principal, ingenió un *trompe-l'oeil* con un grueso de 90 centímetros, logrando un juego de perspectiva que expandía la profundidad espacial. La preocupación por la rugosidad arquitectónica y por lo tanto por la textura urbana (muy en consonancia con la concepción social de la arquitectura del nuevo brutalismo), es una estrategia que el realismo crítico ha trasladado a la ciudad.

El concepto de textura urbana evolucionó a partir del Movimiento Moderno, cuando el cerramiento perdió su función portante. La arquitectura tensó las fachadas, y las superficies se volvieron cada vez más tersas y menos rugosas. Esta circunstancia



12



13



14



15

provocó que el límite entre el interior y el exterior acabara convirtiéndose prácticamente en una línea fina. Pero el problema no radica en el desarrollo de la técnica constructiva en sí –o específicamente de la materialidad de las fachadas–, sino en el hecho de que la arquitectura no la pusiera a disposición de la textura urbana. El límite entre el interior y el exterior ha ido dejando de ser habitable y los edificios se han convertido en contenedores estancos, ajenos al contexto. La estanqueidad (programática) de la arquitectura se debe principalmente a la elección del vidrio como material representante de la modernidad. Paradójicamente, alcanzar el máximo grado de transparencia ha significado hermetizar radicalmente la arquitectura. Pero de nuevo el responsable de esta des-pertenencia no es el material en sí (el vidrio), sino la aplicación del mismo. Si repasamos a grandes rasgos la evolución histórica de las fachadas en los últimos dos siglos (clásica, moderna, *high tech* y contemporánea) comprobaremos que la idea de textura urbana ha tendido a desaparecer.

14, 15

La evolución de la textura urbana en la planta baja (en la que la relación de la arquitectura con la ciudad se hace más evidente) es coherente con la del resto de las plantas. Los filtros clásicos a modo de peristilo o pórtico han dado paso a las marquesinas modernas y a unas pequeñas cajas de descompresión cuya principal finalidad es la de controlar la diferencia térmica y las corrientes de aire entre el interior y el exterior. La simplificación de los accesos arquitectónicos ha empobrecido el ritual de entrada a los edificios y, en términos de Francesc Muñoz, lo ha banalizado. En este sentido, el realismo crítico, eximiendo de responsabilidad al material, pretende recuperar la textura urbana con la redefinición de la entrada y de la planta baja en general,

Fig.12 *Iglesia Santa Maria presso San Satiro*, Milano, 1482-1486, Donato Bramante
 Fig.13 *Commonwealth Promenade Apartment*, Chicago, 1953-1956, Mies Van der Rohe
 Fig.14 *The Gherkin*, Londres, 2001-2003, Norman Foster
 Fig.15 *IAC Building*, New York, 2007, Frank Gehry

pensándolas como interfaces urbanas (véase el capítulo 7).

- 16 Proyectos del realismo crítico como el complejo del Fort Pienc de Josep Llinàs (2003) en Barcelona o la escuela de arquitectura de Nantes de Lacaton & Vassal (2003-2008) demuestran que el “ser ciudad” no es una situación exclusiva de la planta baja, sino que se puede trasladar a otros niveles e incluso alcanzar la cubierta, evocando las calles en altura de Alison y Peter Smithson. Precisamente Ralph Erskine aplicó esta idea de “ser ciudad” al conjunto de viviendas Byker (1972-1974) en Newcastle, en lo que Charles Jencks denominó “ad-hoc-ismo”:¹⁴ una arquitectura verdaderamente local basada en la participación comprometida del usuario en la fase de diseño.

En el realismo crítico, la idea de “ser ciudad” se asocia a la condición cotidiana de una arquitectura que no quiere ser impositiva y que permite al usuario reconocerse en ella. Esta cotidianidad, a veces confundida con la domesticidad, empuja al realismo crítico a ejercer una arquitectura *authorless* en la cual el autor no tiene más protagonismo que la obra. Se trata de una cotidianidad que no es una condición superpuesta a la construcción, y que se considera como un componente intrínseco al proyecto. No se entiende como una condición exclusiva del usuario, sino que se construye con la propia arquitectura. La recuperación del sentido de lo cotidiano en lo próximo y de la urbanidad a una escala superior ha supuesto más una necesidad que una reivindicación. Las fotografías cotidianas de las obras de Alison y Peter Smithson, o las de Sergison Bates y Lacaton Vassal mostrando las salas de estar, las cocinas y las habitaciones de su arquitectura, ponen en valor los espacios de la experiencia.

18, 19

Fig.16 *Biblioteca, mercado, centro cívico y residencia para la tercera edad, Fort Pienc, Barcelona, 2001-2003, Josep Llinàs*

Fig.17 *Escuela de arquitectura, Nantes, 2003-2009, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal*



16



17



19

18



20



21



22

20, 21

La cotidianidad que el realismo crítico proyecta en la arquitectura es equiparable a la que se puede reconocer en la serie *Espacios Ocultos* (2008) de Juan Manuel Ballester. El autor pinta de nuevo escenas renacentistas como las que pintó Botticelli, pero hace desaparecer los personajes dejando solo algunos rastros de su presencia. Aunque nos damos perfectamente cuenta de la ausencia de los protagonistas, las condiciones de la escena nos remiten a la cotidianidad de lo ocurrido. Y en el ámbito estrictamente arquitectónico, la cotidianidad, la sensación de proximidad y de pertenencia urbana, se puede reconocer paseando por el trazado urbano que Enric Miralles diseñó (artificialmente) para la avenida de Cambó, evocando las calles de Roma, o en la experiencia de los paseos urbanos de George Perec.

22

“Método: habría que renunciar a hablar de la ciudad y sobre la ciudad, o bien obligarse a hablar de ella del modo más simple del mundo, hablar de ella de forma evidente, familiar. Abandonar toda idea preconcebida. Dejar de pensar en términos muy elaborados, olvidar lo que han dicho los urbanistas y los sociólogos.”¹⁵

Fig.18 *Casa Latapie*, Floirac, 1993, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal

Fig.19 *The Sudgen House*, Watford, 1955-1956, Alison y Peter Smithson

Fig.20 *Historia de Nastagio degli Onesti (Tercer Episodio)*, 1483, Sandro Botticelli

Fig.21 *El bosque Italiano 3*, Exposición Espacios ocultos, Madrid, 2008, Jose Manuel Ballester

Fig.22 *Planeamiento Avenida Cambó*, Barcelona, EMBT

NOTAS

¹ Jordi Borja y Manuel Castells, "Introducción general," en *Local y global* (7ª edición), Taurus, Madrid, 2004, pág. 11.

² Adam Caruso, "La ciutat emocional," *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 228 (enero 2001), págs. 8-13: "Más que intentar teorizar completamente lo urbano, una arquitectura crítica puede actuar al margen de los grandes proyectos para incidir desde lo más pequeño y extremadamente específico. La arquitectura debería ser sensible a aquellas cualidades emocionales que definen la ciudad, la melancolía, las expectativas, el *pathos*, la esperanza. [...] De hecho, las ciudades son bastante esquivas respecto a las ideologías apriorísticas, y en ellas se da un desarrollo estructural continuado y casi imperceptible, que es la expresión de la cultura, de los deseos y las ambiciones. Contemplada de esta forma, más que constituir una manifestación imperfecta de una teoría abstracta, la ciudad es una instancia viva y perfecta de realidad."

³ Francesc Muñoz, "Urbanización: cuatro nuevos requerimientos urbanos," en *Urbanización, Paisajes comunes, lugares globales*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008, pág. 67. Recordamos que las tres condiciones que definen la *urbanización* según Francesc Muñoz son: la especialización económica, la segregación de la forma urbana y la tematización del paisaje.

⁴ Manuel de Solà-Morales, "La urbanitat de l'arquitectura" (Conferencia inaugural del curso 2009-2010), *Visions, Revista de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona*, núm. 8 (noviembre 2010), pág. 16.

⁵ Francesc Muñoz, "Contra la urbanización," en *Urbanización, Paisajes comunes, lugares globales*, art. cit., pág. 199: "La *urbanización* se constituye como un proceso absoluto de simplificación urbana, de pérdida de la diversidad y la complejidad que puede y debe contener la ciudad."

⁶ Manuel de Solà-Morales, "La urbanitat de l'arquitectura", art. cit., pág. 16: "Y como arquitecto profesional y académico que se fija en la ciudad, lo que me interesa es lo que he denominado la urbanidad material. Y es que la urbanidad no está solo en la actividad económica y social, sino que está también en la materia de la arquitectura. Es decir, cuando la arquitectura, por su materia, es urbana."

⁷ *Ibidem*, pág. 7: "La soledad de la arquitectura es el problema más grande que tienen nuestras ciudades. Es la tendencia de muchas arquitecturas más notables a aislarse del lugar en el que están, aislarse de la ciudad y de su responsabilidad colectiva. Digo soledad y no soledad porque la soledad es una actitud más consciente, más voluntaria de 'ponerse' solo; no es solo el hecho de quedarse separado, sino la actitud de recrearse en esta situación distante."

⁸ Ignasi de Solà-Morales, "Arquitectura débil," en *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pág. 61.

⁹ Marc Augé, "Del lugar a los no lugares," en *Los no Lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2000, págs. 83 y 98: "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares

antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: estos, catalogados, clasificados, y promovidos a la categoría de 'lugares de memoria', ocupan allí un lugar circunscrito y específico." "Se ve claramente que por 'no lugar' designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercios, ocio) y la relación que los individuos mantienen con esos espacios."

¹⁰ Emili Donato: *José Antonio Coderch, conversa amb Emili Donato*, Edita Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1983: "En el siglo de las luces empezó la mala arquitectura, hace cien años no había ningún pueblo feo, y empezó la mala arquitectura cuando dejó de haber fe, y empiezan los idealismos, las ideologías mejor dicho."

¹¹ Alejandro de la Sota, *Pueblo de Esquivel, Sevilla, 1955. Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Ediciones Pronaos, Madrid, 1989, pág. 27.

¹² Stephen Bates, "Sameness," *Sergison Bates architects. Papers 2*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pág. 86.

¹³ Love of lesbian, "Clínicamente muertos," del álbum *La noche eterna*: "Lo habitual, lo normal, ser ciudad. Reinventar, reinventar mi ciudad."

¹⁴ Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (3ª edición ampliada), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986, págs. 104 y 105.

¹⁵ George Perec, *Especies de espacios*, Editorial Montesinos, Barcelona, 1999, pág. 99.

1.6 LA CONSTRUCCIÓN DEL TIEMPO
MATERIALIDADES REALISTAS

1.6.1 Artesanos y constructores realistas de un “no-estilo”

La materialidad y la construcción han sido temas centrales para los realismos (críticos) arquitectónicos. Los vínculos generacionales que han establecido con los diferentes realismos han ayudado a definir el posicionamiento crítico-realista contemporáneo. Durante esta investigación se ha comprobando que los diferentes significados de los realismos artísticos y arquitectónicos se pueden entender de una forma distinta en cada período, y que incluso pueden llegar a presentar diferencias a lo largo de los mismos. Pero a pesar de ello siguen existiendo denominadores comunes que cohesionan la actitud realista (original). En este sentido, la actitud crítica y antiacadémica, la capacidad de observación y de estar informado, la voluntad democrática y atemporal, son características que pueden reconocerse en muchos de los realismos arquitectónicos estudiados aquí (1840-1870, 1945-1960 y 1980-2005). En estos realismos, el tratamiento material y constructivo generalmente se argumenta más desde posicionamientos éticos que estéticos.

Estos realismos han establecido una relación de proximidad con el material y la construcción que después han transmitido a través de la arquitectura. En el siglo XIX esta relación fue bastante próxima, por ejemplo en Viollet-Le-Duc y Philip Webb. Incluso podríamos llegar a considerar a estos arquitectos realistas como *animal laborans*,¹ es decir, hombres-artesanos que tienen una relación directa con el material y que se preguntaban cómo construir. Pero también es cierto que los arquitectos realistas han pretendido ser *homo faber* para poder preguntarse no solo el cómo, sino también el porqué de la construcción. Específicamente en el contexto contemporáneo deberíamos preguntarnos si todavía es posible que los arquitectos realistas sean *animal laborans* a la manera de, por ejemplo, los nuevos

1.6.2 Materialidad transversal

salvajes,² o bien resignarse a aceptar que es la industria manufacturera la que determina la materialidad arquitectónica.³ En todo caso, lo que sí reconocemos en los arquitectos crítico-realistas contemporáneos es un compromiso con la materia y un interés (“consciente” en el sentido de Richard Sennet) por conocerla. El conocimiento del material en el “*homo faber* crítico-realista” responde a dos objetivos: por una parte, generar experiencias arquitectónicas basadas en la relación material-espacio, y por otra, dominar la dualidad material-economía con el objetivo de proponer una arquitectura al servicio de la sociedad.

La consciencia sobre el material que Richard Sennet le atribuye al artesano se fundamenta en el antropomorfismo,⁴ que es asumido a menudo por los arquitectos crítico-realistas. Dar al material cualidades humanas es un recurso que permite a la arquitectura transmitir una idea de cotidianidad. El ladrillo es un buen ejemplo de material que adquiere cualidades humanas porque se considera que es “honesto” y amigable. Y si a estas cualidades le sumamos su condición local en Gran Bretaña, ya que su utilización se remonta al período de dominación romana, se entiende que Philip Webb (o William Morris a quien se atribuye el diseño del proyecto) lo utilizase para construir la Red House (1860), los Smithson para la Sugden House (1955-1956) y Caruso & St John para la Brick House (2001-2005) (en este caso también por la influencia de las últimas obras de Sigurd Lewerentz).

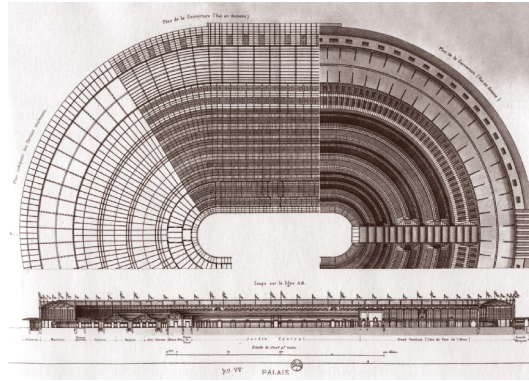
El control que el realismo arquitectónico ejerce sobre la materialidad y la técnica tiene como objetivo la construcción del tiempo, y específicamente de la atemporalidad que permite crear una atmósfera próxima y cotidiana en la que el usuario se reconoce. A nivel urbano, la atemporalidad facilita la construcción de la continuidad urbana (véase el capítulo 1.5). Es decir, que garantiza una cohesión y coherencia que va a favor de la ciudad a pesar de la diversidad arquitectónica. La materialidad en el realismo (crítico) se puede explicar como un fenómeno históricamente transversal, con la voluntad de dominar en cada momento la expresividad y la temporalidad arquitectónica.

Período 1840-1870

En el realismo de la segunda mitad del siglo XIX la materialidad se entiende mejor a partir de dos posicionamientos realistas diferentes (el realismo tradicional-conservador y el realismo científico-contemporáneo) más que por medio de la oposición entre realismo y no-realismo. A pesar de sus diferencias, estos dos realismos compartían una voluntad funcionalista y una firme oposición a la arquitectura academicista de estilo ecléctico e historicista. Específicamente, el realismo tradicional-conservador apostó por un *revival* neogótico construido principalmente con piedra, ladrillo y madera. Esta materialidad evocaba el espíritu de los artesanos de la Edad Media, cuando el artista productor podía manipular la materia directamente; el *arts and crafts* de William Morris y el minimalismo pragmático de Phillip Webb se construían con una mentalidad artesanal. En cambio, los realistas científico-contemporáneos con una voluntad más científica, tecnológica e investigadora, apostaban por el uso de los materiales modernos de la Revolución Industrial: hierro, vidrio y (posteriormente) hormigón armado. En este caso, la manipulación de la materia ya no podía ser directa, sino que se gestionaba con procesos industrializados que requerían intermediarios. La Red House (1859) de Phillip Webb y el Palacio de la Exposición Universal de París (1867) de Gustave Eiffel y Jean-Baptiste Kranz son ejemplos de realismo conservador y de realismo científico-tecnológico respectivamente. La Red House reivindicaba la relación con lo local y la construcción tradicional en la que la unidad de



1



2



3



4

- construcción, el ladrillo, podía ser manipulado con una sola mano.
- 2 En cambio el Pabellón de París representó las posibilidades técnicas que ofrecía la Revolución industrial, la sistematización de la producción y la aplicación de los nuevos materiales. Esta revolución tecnológica dio pie a grandes edificios (y grandes espacios) construidos en cortos plazos de tiempo impensables hasta el momento.

Período 1945-1960

- En la década de 1970 el debate sobre la materialidad en el realismo arquitectónico no se basó tanto en la confrontación entre materiales modernos y tradicionales como en la dualidad de la "materialidad de 'lo hallado'" y la "materialidad pop". Dos instalaciones coetáneas de Alison y Peter Smithson, *Patio and Pavilion* y *The House of the Future* (1956), son un buen ejemplo de esta dualidad moderna. Por una parte, *Patio and Pavilion* reconoce la materialidad hallada en Bethnal Green: propia de la posguerra, marginal, *povera* y nacida de una necesidad de reutilizar materiales existentes (a la manera de los *collages* de Eduardo Paolozzi) en las intervenciones en la ciudad construida (especialmente en la periferia, por ejemplo de Londres y Casablanca). Y por otra parte, la materialidad pop de *The House of the Future*, moderna, más "plasticosa" y "plástica" en "el buen sentido del material", que desarrollaba las posibilidades formales de las nuevas tecnologías tanto en el campo de la arquitectura como en el del diseño industrial. Pero estas arquitecturas, aparentemente tan distintas y construidas con una materialidad tan radicalmente opuesta, tenían en común la utilización del patio (en un caso perimetral y en el otro central) como espacio estructural del hábitat, referenciándose de este modo en la

Fig.1 *Red House*, Bexleyheath, 1859, Philip Webb

Fig.2 *Plan de cobertura y sección del Palacio de la Exposición Universal de París*, 1867, Gustave Eiffel y Jean-Baptiste Krantz

Fig.3 *Instalación Patio and Pavillon*, Londres, 1956, Alison y Peter Smithson

Fig.4 *The House of the Future*, Londres, 1955-1956, Alison y Peter Smithson

arquitectura de las ciudades griegas, italianas o vernáculas africanas. La voluntad de Alison y Peter Smithson de reproducir la naturaleza arquitectónica de los hábitats vernaculares africanos en algunos proyectos (como en *The House of the Future*) se puede equiparar a la voluntad de Herzog & de Meuron de construir (o mejor dicho reproducir) en el proyecto para el Schaulager (2002-2003) una materialidad ancestral a partir de los recursos técnicos contemporáneos.

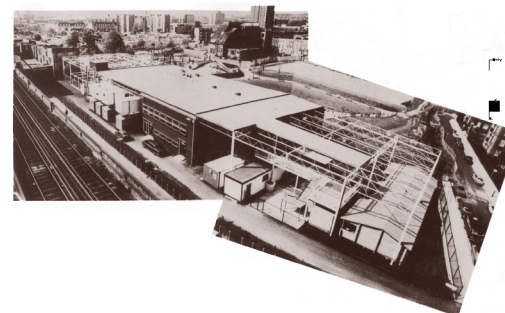
En el trabajo de los Smithson existe también otra dualidad material, y es la que contrapone una materialidad cotidiana con otra que consideramos "monumental". Es decir, la materialidad ordinaria de la Sugden House, con la misma condición de "ladrillidad" (*brickness*)⁵ de la Red House, y la materialidad noble del edificio de *The Economist*. Como en el caso anterior, no se trata de anteponer una u otra, sino que cada proyecto demanda una materialidad diferente. E incluso podríamos afirmar que ambas comparten una idea de atemporalidad arquitectónica que les concede autonomía respecto a los estilos del *mainstream*. Ambos proyectos responden a la metodología *Strategy and Detail*, por la cual "uno aprendía como una idea se convierte en una estrategia, y como esta estrategia se convierte en las reglas para el detalle".⁶ El hecho de no ser el material un elemento de proyecto integrado en el último momento le concedía una condición conceptualmente estructural. Y esta solidez conceptual dotaba a los proyectos de los Smithson de una idea de atemporalidad. En los Smithson, el material responde también a la naturaleza del lugar y a la preocupación por cómo la arquitectura se integra en ella. El material y el detalle constructivo son elementos que se suman a las condiciones sociales de la ciudad, a las referencias históricas, a una idea de paisaje personal, a la idea de funcionalidad o a la construcción de espacios transicionales capaces de mediar entre la arquitectura y la ciudad.



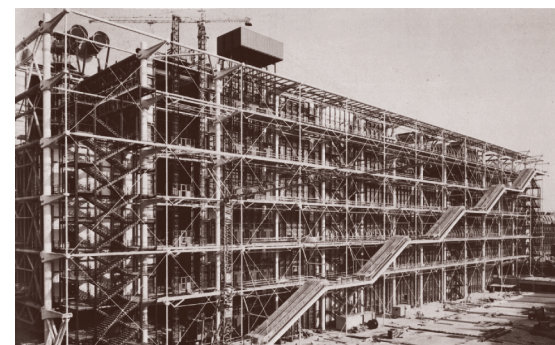
5



6



7



8

- Fig.5 *Casa Sugden*, Watford, 1955-1956, Alison y Peter Smithson
- Fig.6 *The Economist Building*, Londres, 1959-1964, Alison y Peter Smithson
- Fig.7 *Inter-Action*, London, 1971, Cedric Price
- Fig.8 *Centre Georges Pompidou*, Paris, 1977, Renzo Piano y Richard Rogers

No muy alejada en ciertos aspectos de la materialidad *povera* de los Smithson, la materialidad más bien maquina de Cedric Price perseguía la construcción de lo esencial y lo estrictamente estructural. En el Fun Palace (1961) y el Inter-Action Centre (1971-1977), en Londres, la materialidad industrial era el soporte de la arquitectura, del espacio, del tiempo y de las acciones. En cierto modo la materialidad tenía, a pesar de su voluntad moderna, una intención de ser una herramienta secundaria y de situarse por detrás del plano del espacio y de la función arquitectónica. Esta idea de materialidad ha sido adoptada y desarrollada años más tarde por Lacaton & Vassal con la voluntad de fijar un lenguaje pretendidamente neutro e inacabado, que completa la experiencia arquitectónica de los usuarios. En definitiva, la materialidad de Price confía rotundamente en los procesos industrializados de prefabricación, y hasta incluso en la autoconstrucción, asumiendo el límite del arquitecto como autor y el usuario como protagonista. En este sentido está lejos de la perdurabilidad ornamental de, por ejemplo, el centro Georges Pompidou (1977), considerado la versión construida del Fun Palace, y que fue más contemporáneo en su concepción que en su construcción. En realidad, Price participó de la idea del *as found*, aunque con una versión muy particular y personalizada. Según Price, la materialidad de “lo hallado” se encontraba en las posibilidades de los sistemas industrializados y en los nuevos sistemas informacionales. Tanto los Smithson como Price compartieron una idea de neutralidad arquitectónica que, en los primeros, significó un nuevo feísmo deudor sugerido ya por las arquitecturas realistas del siglo XIX, y que en Price fue entendido como un mecanismo crítico que evidenciaba su preferencia por la apariencia industrial en detrimento de la arquitectónica.

Período 1980-2005

En el realismo crítico de la década de 1980 la materialidad reaccionó a la hegemonía posmoderna y a situaciones políticas diversas (gobiernos conservadores y nuevas democracias) refugiándose en la estética del “realismo sucio” (*dirty realism*) por medio de la reutilización del lenguaje de lo ordinario (a menudo en la periferia) y dotando a la arquitectura de un carácter anónimo. Durante casi una década, esta materialidad evocó más a *Patio and Pavilion* que a *The House of the Future*. En el Reino Unido y en España, la voluntad democrática que, por distintas razones, adoptó la arquitectura del realismo crítico se expresó por medio de una materialidad que no respondía a convenciones estilísticas, sino a la voluntad de mostrar las condiciones originales (de una forma cruda) del material.

En Inglaterra, la propuesta material del realismo crítico fue en la mayoría de los casos una alternativa al dominio del *high tech*, a pesar de reconocer que esta nueva realidad tecnológica era la base de una nueva materialidad representada especialmente por el trabajo de Herzog & de Meuron. Gracias a su espíritu de innovación, los arquitectos suizos han sido capaces de ir mucho más allá de la repetida combinación *high tech*: hormigón-vidrio-acero inoxidable. La aproximación inmaterial (las ideas)⁷ a la construcción ha incentivado la investigación de nuevos materiales ensayados de una forma distinta en cada proyecto, atendiendo a las diferentes posibilidades del lenguaje arquitectónico. En Tony Fretton, Adam Caruso y Peter St John, y Jonathan Sergison y Stephen Bates (estos últimos a finales de la década de 1990), la materialidad es expresiva y comunicativa, y tiene mucho que ver con la experiencia espacial precisa (capítulo 1.7). Además, en muchos casos reflejan la materialidad en ámbitos situados fuera del Movimiento Moderno, ya sea por referencias a la arquitectura clásica, medieval o bien a las texturas cerámicas de Sigurd Lewerentz y Álvaro Siza en su versión más brutalista afín al *art brut*. En muchos de ellos la idea fue reutilizar los materiales



9



10



11



12



13

ordinarios de una forma diferente o inesperada,⁸ a la manera
 9 de, por ejemplo, David Shrigley cuando crea una fauna animal
 a partir de fragmentos de hierro soldados y pintados de negro,
 10, 11 haciendo desaparecer la materialidad original, o de Ai Weiwei,
 que, haciendo exactamente lo contrario cuando esculpe sillas y
 puertas en mármol, transforma una materialidad cotidiana en otra
 extrañamente monumental.

El realismo crítico británico pretende comunicar y expresar la
 arquitectura por medio de su condición material. Esta voluntad
 se reafirma con la estrategia del *layering* que ya emplearon
 Lewerentz y los Smithson. La evolución tecnológica ha hecho que
 la última capa de este *layering* (la más visible) sea cada vez sea
 más fina y no pueda asumir la condición de autenticidad que John
 Ruskin reclamaba para la arquitectura en la segunda mitad del
 siglo XIX. Pero a pesar de esta condición un tanto escenográfica,
 se atribuye a la superficie de los materiales una función
 emocional que re relaciona directamente con la configuración del
 espacio.

12 Así, el aplacado de terracota de la Galería de Arte de Walsall, cuyo
 color recuerda el revestimiento de los edificios victorianos, o la
 "ladrillidad" de la casa estudio de Bethnal Green y del edificio
 13 de Shepherdess Walk, evocando respectivamente a los edificios
 industriales y de viviendas (de Denys Lasdun), se pueden
 considerar recursos que pretenden generar emociones. Y es en
 este sentido que se entiende la construcción de la cotidianidad
 desarrollada en el capítulo 1.5. En otros casos la materialidad
 constructiva es más auténtica, como en la Brick House, en la que
 el argumento material y ambiental es que el ladrillo es capaz de
 reflejar aquella temperatura de cocción que le ha proporcionado

Fig.9 *Insects*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2008, David Shrigley

Fig.10. *Marble Chair*, Ground Floor, Front Gallery, 2008, Ai Weiwei

Fig.11. *Marble doors*, Ground Floor, Courtyard,
 Courtesy of the artist and Glucksman Gallery, 2006, Ai Weiwei

Fig.12 *New Art Gallery*, Walsall, 1995-2000, Adam Caruso y Peter St John

Fig.13 *Viviendas en Hackney*, Londres, 1999-2002, Jonathan Sergison y Stephen Bates

su identidad (entendida como “vida”) y transmitir una sensación de calidez.⁹ La materialidad del realismo crítico británico tiene un nexo sólido con la materialidad local del regionalismo crítico, y construye una identidad arquitectónica a partir de la idea de resistencia.

En otra versión del realismo crítico europeo, Lacaton & Vassal conciben la materialidad y la construcción como una herramienta que optimiza y mejora las condiciones espaciales de la arquitectura. Es decir, a partir de una reflexión sobre el material se propone una arquitectura que mejora la habitabilidad. La materialidad industrial elegida con tales propósitos proviene del conocimiento de la producción estandarizada (especialmente en el ámbito de la agricultura), y responde al estereotipo de la arquitectura francesa moderna de las décadas de 1980 y 1990 que reconocemos en las primeras obras de arquitectos menos “realistas” como Jean Nouvel y Dominique Perrault: chapas galvanizadas o de aluminio, prefabricados de hormigón, vidrio y policarbonato. En Lacaton & Vassal, el *layering* no es estrictamente material, sino más bien espacial. La filosofía material y constructiva responde sobre todo a una voluntad de adición.¹⁰ Una adición tanto de habitaciones como de flores, de vistas o de terrazas, y que se produce en la ciudad construida.

Parte de la arquitectura española, en el marco de una democracia recién estrenada, tendió a una actitud realista¹¹ como signo de identidad propia. Esta arquitectura de principios de la década de 1980 se definió por una actitud pragmática y una visión concreta de la técnica. Este posicionamiento técnico-local, se contraponía al estilo del “posmodernismo histórico-ornamental”¹² y al exhibicionismo del *high tech*, aunando “el momento cognoscitivo



14



15



16



17



18



19

- Fig.14 *Invernadero*, foto de Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal
- Fig.15 *Casa en Coutras*, Francia, 2000, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal
- Fig.16 *Viviendas en la M-30*, Madrid, 1989-1992, Iñaki Ábalos y Juan Herreros
- Fig.17 *Casa de la Cultura*, Valdoviño, 1981-1993, Manuel. Gallego
- Fig.18 *La Llauna*, Badalona, 1986, Enric Miralles y Carme Pinós
- Fig.19 *La Bastida, Instituto de Formación Profesional*, Santa Coloma de Gramenet, 1981, Eduard Bru y Josep Lluís Mateo

y creativo”,¹³ como en el *Strategy and Detail* de los Smithson. El pragmatismo proyectual fue entendido como un sistema operativo que resolvía decisiones de lenguaje arquitectónico. En este sentido, la técnica y por lo tanto la construcción ocupó una posición central en arquitectos emergentes como Ábalos & Herreros,¹⁴ Manuel Gallego, Enric Miralles y Carme Pinós, Eduard Bru y Josep Lluís Mateo. La técnica se planteó, en mayor o menor medida, como una alternativa al lenguaje y fijó un punto inicial a partir del cual se desarrollaron distintos lenguajes arquitectónicos personales. La nueva identidad reconocería la influencia de Alejandro de la Sota, Francisco J. Saénz de Oíza y José A. Coderch, y, en el contexto catalán específicamente, también reflejaría el trabajo de Antoni Gaudí y Josep M. Jujol. En aquel momento, el interés de los arquitectos jóvenes europeos se centró en “La arquitectura de la técnica, los sitios degradados de los suburbios, el estado provisional del paisaje industrial, las formas anónimas feas, la arquitectura regional, la arquitectura de posguerra de los años cuarenta y cincuenta.”¹⁵

Si revisamos todos estos temas de interés comprobamos que muchos de ellos fueron centrales en el realismo del siglo XIX y en el realismo revisionista del Movimiento Moderno de posguerra. En la década de 1980 la materia y la construcción se convirtieron en el lenguaje del realismo crítico. Reivindicarse a través del anonimato o de la pura construcción (nos vienen a la cabeza los equipamientos industriales de Iñaki Ábalos y Juan Herreros en la periferia) puede parecer a priori una situación bastante paradójica, pero al mismo tiempo fue muy coherente. Quizá una de las consecuencias más inesperadas de estas arquitecturas fue su carácter atemporal, que en el realismo crítico de la década de 1990 y en adelante ya no fue una casualidad, sino una finalidad para aquellos que pretendían construir indirectamente el tiempo.

1.6.3 Materialidad atemporal

En el realismo, la materialidad y la construcción han dirigido las propuestas alternativas a la academia en el siglo XIX, al Movimiento Moderno en la posguerra, y por último al posmodernismo y a la homologación globalizadora a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Esta vocación de “antídoto estilístico” ha pretendido autoafirmarse precisamente con una voluntad de “no-estilo”. La materialidad y la construcción se han puesto al servicio de la experiencia espacial (véase el capítulo 1.7) pero con la voluntad de generar sobre todo una idea de atemporalidad arquitectónica partiendo de la idea de veracidad. Esta atemporalidad arquitectónica ha ofrecido una condición anónima que ha facilitado un vínculo natural con el contexto urbano construido y, por lo tanto, una predisposición a “hacer ciudad”.

La condición atemporal de las arquitecturas realistas puede considerarse una estrategia artificial que pretende controlar las consecuencias temporales a priori por medio de la materialidad y la construcción. El análisis de proyectos crítico-realistas en el capítulo 2.2 detalla estas estrategias, aunque conceptualmente también se pueden entender a través de algunas obras de Antoni Muntadas y de Ignasi Aballí.



20

20 En la instalación *On Translation: Paper BP/MVDR*¹⁶ en el Pabellón alemán de Barcelona, Antoni Muntadas investigó el período que va desde el desmantelamiento del pabellón en 1930 hasta su reconstrucción a finales de la década de 1990. Durante este período de tiempo el edificio solo existía en papel a través de dibujos, planos y fotografías. Este período “inmaterial” (56 años) en el que Muntadas considera que el proyecto estaba “disuelto”, sugirió al artista la posibilidad de explicarlo a través del olfato. Después de visitar el fondo documental del Pabellón depositado en los archivos del MoMa de Nueva York, Muntadas ideó una instalación en el Pabellón consistente en: tres archivos que contenían toda la información que se escribió y publicó sobre el edificio, y una serie de artilugios que expandían el olor típico de los archivos (olor de papel viejo, de espacios cerrados, de imprenta, etc.). Lo que hizo la instalación de Muntadas es reproducir artificialmente la sensación del paso del tiempo, una operación equiparable a la construcción del tiempo en muchos de los proyectos del realismo crítico.



21



22

21, 22, 23

Si Muntadas es capaz de recrear la condición material de un proyecto a través de su propuesta personal olfativa, Ignasi Aballí lo hace con varias instalaciones que se inscriben en el tiempo e inscriben el tiempo: “Rastros del pasado, las obras surgen en una especie de grietas, entre el antes y el después, el ayer y el hoy, entre lo que se ve y lo que pasa, entre el ahora, el antes y el después.”¹⁷ En la instalación *Malgastar* (malbaratar)(2001) Aballí dispuso diez botes abiertos de pintura que nunca llegaron a utilizarse para pintar ningún cuadro. Estos botes simbolizan el tiempo perdido del artista, el tiempo que el artista ha pasado en su estudio mientras los botes se secaban, y se han utilizado para hacer una obra. Otras trabajos como *Persones* (2000-2005) o *Pols* (10 anys a l'estudi) (1995-2005) muestran respectivamente



23

Fig.20 *Archivos del Pabellón de Barcelona*, The Museum of Modern Art, Nueva York, fotos de Antoni Muntadas

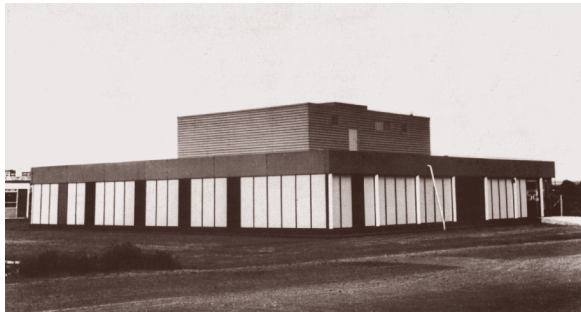
Fig.21 *Malgastar*, 2001, Ignasi Aballí

Fig.22 *Persones*, 2000-2005, Ignasi Aballí

Fig.23 *Pols (Deu anys a l'estudi)*, 1995-2005, Ignasi Aballí



24



25



26

el rastro de pies apoyados en una pared y el polvo acumulado en una tela durante diez años. En este caso la artificialidad está más en la estrategia que en la misma ejecución del tiempo (que es real en Aballí). Como Muntadas y Aballí, el realismo crítico pretende utilizar el material y la técnica para construir y reconstruir el tiempo con una artificialidad intencionada.

La arquitectura del realismo ha dado valor al significado conceptual de la materialidad, especialmente a partir de la relación entre material y tiempo. En el siglo XIX los realismos tradicional-conservador y el científico-tecnológico plantearon una relación distinta entre material y tiempo. En el primero, la materialidad era más tradicional, por decirlo de alguna manera, tomando como referencia el estilo gótico y construyendo con materiales tradicionales (piedra y madera). El realismo tecnológico manifestaba un compromiso con la contemporaneidad y una apuesta de futuro a través del uso del hierro, el vidrio y el hormigón. Por lo tanto, el realismo conservador contemplaba la construcción del tiempo de forma intencionadamente romántica, en el sentido que pretendía recrear una materialidad medieval y cotidiana, mientras que el realismo tecnológico no tenía reparos en experimentar nuevos espacios y nuevas experiencias sensoriales confiando en las posibilidades de los nuevos materiales.

En las décadas de 1950 y 1960 la materialidad de “lo hallado” asumían la condición atemporal con una veracidad y honestidad material, mientras que la materialidad pop se consideraba “del momento”, y solo años más tarde podría ser asumida como atemporal. Los Smithson también consiguieron que la materialidad cotidiana del ladrillo (Sugden House) y la materialidad más monumental de la piedra (edificio de *The Economist*) reafirmasen su condición atemporal más allá de la naturaleza

Fig.24 *Escuela provisional*, Villejuif, 1957, Jean Prouvé

Fig.25 *BTDB Computer Centre*, 1967, Cedric Price

Fig.26 *Vivienda unifamiliar*, Madrid, 1964, Alejandro de la Sota

noble de los materiales. Por otro lado, la materialidad maquina-
24 de Jean Prouvé, pensada como un mecano y que evidenciaba
una verdadera construcción industrializada en seco, encontraba
25 puntos de conexión con la materialidad de Cedric Price. La
materialidad de Price se recreaba en el gusto por los andamiajes
y la estética de las obras en construcción (Josep Lluís Mateo
también comparte esta atracción por la obra en proceso, al
igual que Caruso & St John admiten el encanto de las ruinas
26 arquitectónicas medievales). Los proyectos de Alejandro de la
Sota en Esquivel y Fuencarral reconstruyeron la materialidad de
la tradición pero posteriormente, muchos de los proyectos de De
la Sota desarrollaron una faceta mucho más tecnológica basada
en sistemas prefabricados. En el realismo español de la década
de 1950, la materia se caracterizaba por una “texturización” de
las superficies que reafirmaba la identidad local y cuestionaba
el acabado liso dominante del Movimiento Moderno. Esta
rugosidad no era solo propia del material o de su superficie,
sino que se extendía al planeamiento urbano y a los elementos
arquitectónicos (porches, galerías, voladizos, muros gruesos, etc.)

En la década de 1980 el realismo buscó una materialidad con
carácter local frente a la homologación posmoderna. El material
exhibía un cierto bagaje, una cierta solera, que rehúya la
artificialidad aparente de lo nuevo. En ciertos aspectos, la estética
povera-brutalista recuerda a la materialidad del regionalismo
crítico fundamentada en la resistencia cultural frente a la
homogenización internacional. En Tony Fretton, la materialidad
(una materialidad política) estuvo influenciada por los efectos
espaciales (reflejos y transparencias) de las instalaciones de Dan
Graham y por una arquitectura inclusiva (socialmente) opuesta
a aquellas arquitecturas exclusivas que no establecen ninguna
relación con la ciudad construida. Fretton es partidario de una
“arquitectura civil”¹⁸ entendida como una arquitectura cotidiana,
próxima y no impositiva. Las fachadas de sus edificios presentan
un doble relieve: el que proporciona el orden compositivo y la
propia textura del material; La combinación de ambos efectos
crea una rugosidad urbana a diferentes escalas que integra la

arquitectura en el lugar. En Fretton, la textura del material se
referencia en la materialidad cruda de las piscinas de Leça da
Palmeira de Álvaro Siza, pero también está relacionada con la
rugosidad del nuevo brutalismo de las décadas de 1950 y 1960 y
con algunas obras de los artistas minimalistas americanos. En los
arquitectos realistas ingleses de la década de 1980 hay una idea
común en relación a la condición de *timeless* (atemporalidad) que
se entiende complementariamente a la idea del *authorless* (sin
autor o anónimo) y a la independencia estilística del *mainstream*.
Esta voluntad de restar (*-less*) más que de añadir también
responde al deseo de ser esencial en las decisiones materiales.

En Lacaton & Vassal, la experiencia de la relación material-tiempo
se delega en parte a los usuarios. Es decir, la construcción quiere
ser una base sobre la que se fija el paso del tiempo. En una
arquitectura que podemos calificar como más bien neutra, son
las vivencias de las personas las que permiten identificar el paso
del tiempo. Así, tanto en un edificio universitario como en un
edificio de viviendas son las flores, la ropa tendida, los objetos
personales, etc., los que definen la condición temporal de la
arquitectura. El hierro galvanizado, el hormigón prefabricado o los
cerramientos de vidrio y policarbonato son una pauta atemporal
sobre la que se personaliza el tiempo.

En el contexto contemporáneo español, la atemporalidad ha
sido el resultado de una arquitectura pragmática. Por ejemplo,
en Miralles & Pinós, las obras de la década de 1980 son sus
trabajos más atemporales. La materialidad de la escuela La
Llauna se concibe directamente como un eco del lenguaje
industrial, y el cementerio de Igualada se integra perfectamente
en la atmósfera de la periferia urbana. Lo mismo sucede con el
Instituto La Bastida de Santa Coloma de Gramenet, de Eduard
Bru y Josep Lluís Mateo, en el que solo pequeños detalles lo fijan
en el tiempo. En algunas obras de Pau Pérez construidas más
recientemente la atemporalidad se consigue, sin dejar de lado la
vertiente pragmática, a partir de una neutralidad arquitectónica
derivada de la aplicación de sistemas industrializados. Así, en la



27



28

Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de Reus y en sus viviendas pareadas en el Morell se puedan encontrar pocos indicios que delaten el tiempo en que fueron construidas.

La atemporalidad en sí misma no es un objetivo a priori del realismo crítico, sino que es una consecuencia de la intención de desmarcarse de corrientes estilísticas. La atemporalidad se gestiona desde el conocimiento de la materialidad y de los sistemas constructivos; dos factores que condicionan la experiencia arquitectónica de los usuarios. En la arquitectura contemporánea, por otra parte, el manierismo ha llegado incluso a manipular los materiales para que reflejen el paso del tiempo. Las chapas deformadas de las puertas de acceso al Schaulager de Herzog & de Meuron no están muy lejos de los pantalones vaqueros desgastados que se venden como nuevos. En general, el desengaño del devenir del *high tech*¹⁹ como evolución de la primera y segunda edad de la máquina ha dado lugar a una desconfianza del realismo crítico ante las posibilidades de las nuevas tecnologías. Pero por otro lado, la voluntad de manipular el tiempo ha generado una necesidad paradójica de recurrir a la tecnología como herramienta para llevar a cabo su recreación artificial. En este sentido, el realismo crítico más coherente respecto a la técnica es el pragmático de Lacaton & Vassal y Pau Pérez.

27, 28

Fig.27 *Edificio de oficinas*, Nantes, 2002, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal
Fig.28 *Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales*, Reus, 1994-1996, Anton Ma.Pamies, Anton Banus y Pau Pérez

NOTAS

- ¹ Richard Sennett, "Prologue: Man as His Own Maker," en *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven, Londres, 2008, pág. 6.
- ² "Le Bon Sauvage," en Wang Shu, Solano Benítez, Alexander Brodsky, *After crisis, Contemporary Architectural Conditions*, Architectural Papers V, ETH, Cátedra del Dr. Josep Lluís Mateo, Lars Müller Publishers, Zúrich, 2011, págs. 48-77
- ³ Ramon Faura, "Beneïda corrupció," *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 246 (junio 2005), págs. 86-97.
- ⁴ Richard Sennett, "Anthropomorphosis. Virtue Discovered in the Materia", en *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven, Londres, 2008, págs. 135-144.
- ⁵ Jonathan Sergison, "Brickness," *Papers 2. Sergison Bates architects*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pág. 94.
- ⁶ Peter Salter, "Strategy and Detail," *Architecture is not made with the brain. The Labour of Alison and Peter Smithson*, Architectural Association, Londres, 2006, págs. 40-49.
- ⁷ Jacques Herzog y Pierre de Meuron, "Pritzker Speech", *Herzog & de Meuron, 1977-2001, The complete works* (vol. 4), Birkhäuser, Basilea, Boston, Berlín, págs. 228 y 230: "Es la materialidad de la arquitectura la que, paradójicamente, transmite pensamientos e ideas; en otras palabras, su inmaterialidad."
- ⁸ Peter St John, "Ordinary beauty. Conversation between Peter St. John and Alice Hucker", en *Natural Metaphor, An Anthology of Essays on Architecture and Nature*, Architectural Papers III, ETH, Cátedra del Dr. Josep Lluís Mateo, Zúrich, 2007, págs. 125 y 126: "Sí, a menudo usamos el material como una resonancia de las circunstancias locales, pero no con el objetivo de hacerlos más ordinarios. Afortunadamente siempre hay una manera de tratar estos materiales convencionales de una forma ambigua e inesperada. Me gusta el hecho de que nuestros edificios sean un poco confusos, un poco inquietantes en ese sentido. Estos materiales familiares, pesados y normalmente no asociados con la arquitectura contemporánea, conllevan una atmósfera inusual y arcaica por la forma en la que hemos usado su peso y su grosor. De hecho se trata de trazar una línea cuidadosa entre la conservación y la poesía."
- ⁹ *Ibidem*, págs. 126 y 127: "En nuestro trabajo reconocerás una preferencia por la construcción como una forma de ensamblaje mineral, en el que el material y la técnica son utilizados de una forma pictórica por su reacción a la reflexión de la luz natural y artificial, absorbiendo y acogiendo la sombra. Pasamos mucho tiempo pensando sobre la vida del material y como está hecho. Tu pregunta me hace pensar en los ladrillos, los cuales, como tú sabes, se producen con el calor extremo. En la Brick House hay una idea de la calidez que proviene del color, pero también de la evidencia del calor en su superficie vitrificada." "Diría que nuestra arquitectura está llena de estas metáforas porque estamos interesados en la idea de comunicar."
- ¹⁰ Lisbet Harboe, "Extra-ordinary reality," *Conditions*, núm. 4 (mayo 2010), pág. 5.

¹¹ Alejandro Zaera, "La realidad y el proyecto" (a partir de unas conversaciones con José Manuel López Peláez), *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 181-182 (1989), pág. 9: "Frente a este proceso, un orden contrario va a introducir los problemas reales, enriqueciendo ese depurado esquema original. La atención al programa, al lugar, y a la materia de la construcción, serán índices de esta vena realista."

¹² Miroslav Šik, "La arquitectura de la técnica como compensación," en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 171, pág. 13-19.

¹³ Josep Lluís Mateo, "Técnica y proyecto, 1986," en *Textos instrumentales, Josep Lluís Mateo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007, págs. 17-19.

¹⁴ Zaera, Alejandro, "Ábalos & Herreros: una práctica significativa," en *Ábalos & Herreros*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995, pág. 7: "La cuestión técnica viene a plantearse en el discurso de Abalos & Herreros como alternativa al problema del lenguaje –tanto desde la perspectiva textual-estilística como desde la contextual-histórica– como depositario de los valores 'significantes' del proyecto arquitectónico."

¹⁵ Josep Lluís Mateo, "Técnica y proyecto, 1986," op. cit. Pág. 18

¹⁶ Antoni Muntadas, "Preface," en *On Translation: Paper PB/MVDR, Intervention in the Mies van der Rohe Pavilion*, Mies Barcelona & Actar, 2009, pág. 5.

¹⁷ Ignasi Aballí, *0-24*, Macba, MuseuSerralves, Ikon, 2001, pág. 241.

¹⁸ Mark Cousin, "Civil Architecture," *Architecture, experience and thought*, Projects by Tonny Fretton Architects, Architectural Association, Londres, 1998, págs. 51-55.

¹⁹ Ignasi de Solà-Morales, "High Tech. Funcionalismo o retórica," *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995/2003, págs. 129-146.

1.7 EL "ESPACIO 'DE EN MEDIO'".
UNA EXPERIENCIA ESPACIAL PRECISA
ENTRE LA DECONSTRUCCIÓN
Y EL MINIMALISMO

1.7.1 Alguien olvidó el “espacio ‘de en medio’”



1



2



3



4

El debate contemporáneo en torno al espacio arquitectónico parece reducido a una elección extrema entre el minimalismo y la deconstrucción. El interés por un espacio equidistante a los dos extremos ha disminuido a causa de la monopolización del debate por parte de minimalistas y deconstructivistas. Este espacio central, que podríamos denominar “espacio ‘de en medio’” se define, respecto a los otros dos, por su carácter próximo, su cotidianidad (que no domesticidad), su voluntad no impositiva y, en consecuencia, por permitir el desarrollo de una experiencia espacial propia. El realismo crítico se siente identificado con la naturaleza del espacio “de en medio” y confía en la materialidad como uno de los parámetros fundamentales para la definición espacial. El carácter democrático y abierto del espacio “de en medio” establece una afinidad con el realismo crítico por su capacidad de generar sinergias urbanas entre la arquitectura y el espacio público. De todos modos, durante la revolución tecnológica consolidada a partir de la década de 1990, la sensación general es que parámetros arquitectónicos como la materialidad, el programa e incluso la estructura han adquirido un estatus superior al del espacio arquitectónico dentro del proyecto.

Fig.1 *Pawson House*, Londres, 1994, John Pawson

Fig.2 *Apartamentos*, Zúrich, 1998-2003, Christian Kerez

Fig.3 *Residencia Lewis*, Cleveland, Ohio, 1995, Frank Gehry

Fig.4 *Ica Exhibition*, Londres, 2000, Zaha Hadid

El espacio minimalista avalado originariamente por el “menos es más” de Mies van der Rohe finalmente ha sido considerado antes como una moda que como un posicionamiento radical y coherente basado en el original *shadow gap*, el *floating bench*, los pavimentos de hormigón pulido o la bañera de piedra de uno de los pioneros del minimalismo, John Pawson,¹ a principios de la década de 1980. Las interpretaciones superficiales tanto de este minimalismo original como del espacio en la arquitectura tradicional japonesa, han degradado esta espacialidad hasta el punto de que parece poco habitable. Algunas arquitecturas suizas asociadas a la “nueva materialidad”² se han rendido a un minimalismo radical que ha sido posible, en este caso, gracias a un estatus económico privilegiado y a la profesionalidad envidiable de los oficios industriales. En estas arquitecturas, los espacios suelen presentar un sólido carácter impositivo difícil de aceptar en otras culturas. Pero también es cierto que si en el contexto de la crisis económica y estilística de la primera década del siglo XXI, la recuperación de la esencia minimalista original puede aportar muchas pistas sobre nuevos conceptos espaciales contemporáneos. En el realismo crítico con una vocación social como el practicado por de Lacaton & Vassal, la esencia minimalista se entiende como una oportunidad para que el propio usuario se apropie y personalice el espacio.

Por otro lado, el espacio deconstruido, inevitablemente asociado a Frank O. Gehry, Daniel Libeskind o Zaha Hadid, propone un espacio habitualmente exuberante y dinámico que ha sido considerado en muchos ámbitos de la disciplina como una “arquitectura espectáculo,” en términos de Guy Debord (arquitectura igual a imagen), por su gratuidad formal y por la dificultad de encajar en ella requerimientos programáticos de una forma lógica. Pero como contrapartida, esta arquitectura ha incentivado el desarrollo de nuevos *software* que han transformado y mejorado tanto los procesos de diseño como los sistemas constructivos. Pocas veces se ha valorado positivamente la investigación de nuevos materiales, tal y como señala Richard Sennett a propósito de la evolución constructiva

de la fachada de titanio para el Guggenheim de Bilbao.³ Si en el minimalismo la esencialidad espacial original de la obra de John Pawson presenta puntos en común con la arquitectura crítico-realista, en la deconstrucción, los primeros proyectos de Gehry, menos manieristas que los actuales, también proponen espacios que podrían pertenecer al realismo crítico. Del mismo modo, no encontraríamos tantas diferencias entre el espacio creado por las prótesis arquitectónicas (extensiones) de la casa de los Gehry en Santa Mónica (1978) y el proyecto tardío de Alison y Peter Smithson, la Hexenhaus (Witch House) para Axel Bruchhäuser en Bad Karlshafen (1986-2000).

No obstante, a pesar de la popularidad del minimalismo y la deconstrucción, el debate entre ambos se ha ido agotando poco a poco, dando paso al espacio “de en medio” como una alternativa. El espacio “de en medio” asume, si se pretende a priori, una condición temporal que lo mantiene alejado del *mainstream*. Esta condición atemporal se reconoce, por ejemplo, en la arquitectura de Álvaro Siza, que combina espacios del Movimiento Moderno y de la arquitectura tradicional portuguesa. En Siza, el espacio es un eje fundamental del proyecto y la materialidad que la define habitualmente (granito, madera y superficies encaladas) crea una fuerte sensación de proximidad. Otra versión del espacio “de en medio” la representan proyectos considerados “más modernos” que los de Siza, como la Kunsthalle (1992) en Róterdam de Rem Koolhaas o el Espacio de las Artes en Tenerife (2007) de Herzog & de Meuron. Aunque construidos en épocas distintas, ambos se sirven de una estrategia geométrica aparentemente sencilla en planta, pero compleja en sección, que crea espacios interesantes basados también en una elección personal y consciente de la materialidad. Koolhaas utilizó materiales poco habituales para entonces, como el policarbonato en el interior y la tela asfáltica en el revestimiento de la fachada. Por otro lado, Herzog & de Meuron, en su afán por investigar una nueva materialidad para cada proyecto, construyeron los muros de hormigón evocando las rocas volcánicas del lugar. En estos dos proyectos la importancia del espacio es tan esencial como la materialidad o el programa.



5



6



7

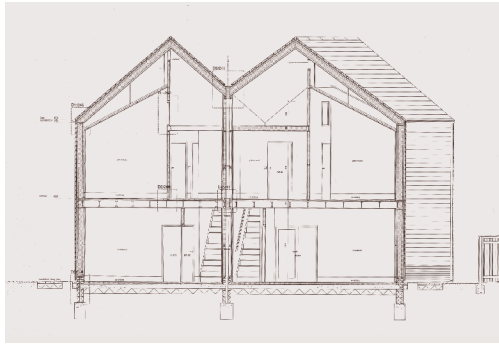
El realismo crítico apuesta decididamente por la naturaleza del espacio “de en medio” y lo hace a la manera de George Perec, es decir, a partir de la experiencia fenomenológica basada en la vivencia de los espacios. Primero a través de la observación de la realidad, y después elaborando una propuesta espacial precisa, como en los dibujos de Saul Steinberg en los que el espacio se va generando a medida que se dibuja. En este sentido se consigue una continuidad entre espacios tan propia de las historias de Perec como de las estrategias del realismo crítico. Este espacio tiene la voluntad “de que se pueda vivir en él” y de ofrecer una experiencia espacial personal espontánea.

8, 9 Un ejemplo de coherencia y continuidad espacial es el “espacio-habitación”⁴ de Sergison Bates, basado en la independencia formal entre el exterior y el interior, y en la definición arquitectónica entendida como una sucesión de espacios, diseñados individualmente pero interconectados, que definen una experiencia espacial fragmentada pero continua. En Tony Fretton la estrategia no tiene una denominación específica, pero también produce una continuidad fraccionada. Por ejemplo, en el proyecto para la Red House (1997-2001) la planta baja responde a los criterios espaciales del Movimiento Moderno con espacios diáfanos relacionados directamente con el jardín, y la planta primera, con un salón a doble altura, se concibe como una reproducción de un espacio palladiano cuyo falso techo recuerda la plasticidad de la arquitectura de Álvaro Siza. A pesar de que cada planta haga referencia a un período de la historia de la arquitectura, la casa aparenta haber sido pensada a partir de una propuesta global, considerando especialmente la materialidad exterior del mármol rojo. En la Brick House (2001-2005) de Caruso & St John el espacio interior es la consecuencia de la forma

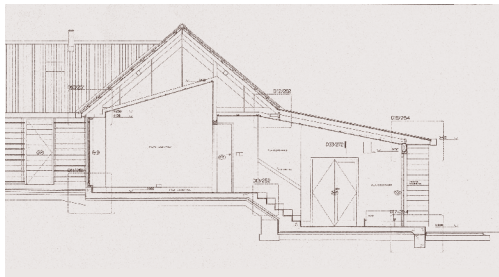
Fig.5 *Casa Vieira de Castro*, Portugal, 1984-1994, Alvaro Siza

Fig.6 *Kunsthall*, Rotterdam, 1987-1992, Rem Koolhaas

Fig.7 *Museo y Centro Cultural Óscar Domínguez*, Santa Cruz de Tenerife, 1999-2008, Jacques Herzog y Pierre de Meuron



8



9



10



11

11 exterior (tanto del perímetro irregular del solar como de la forma de las cubiertas inclinadas) y de la continuidad espacial que proporciona la uniformidad material (interior y exterior) de algunos suelos y paredes de ladrillo. La relación estructura-material-espacio de la Brick House tiene una correspondencia directa en el Museo de Historia de la Cultura en Bornholms (2004, proyecto), de Sergison Bates, y con el IES La Serra en Mollerussa (2002) de Carme Pinós.

12 Otra estrategia distinta es la que proponen Lacaton & Vassal partiendo de la premisa de que las restricciones económicas no deben, ni pueden, condicionar la experiencia espacial. Por esta razón proponen una reconsideración del lenguaje arquitectónico basada en la optimización de la técnica basada en la traslación de sistemas constructivos utilizados en contextos agrícolas. El principal logro arquitectónico de esta estrategia es un doble espacio "extra-ordinario" en términos de Anne Lacaton (entendido como un excedente resultante de una buena gestión arquitectónica y económica del proyecto), programáticamente muy flexible, concebido y construido como si de un invernadero se tratase. Pero este espacio "extra-ordinario" no solo mejora las condiciones espaciales sino que desde el punto de vista climático, ayuda a calentar la casa en invierno y a refrigerarla en verano. Desde el punto de vista material, el uso de los materiales es conceptualmente diferente al de de Rem Koolhaas. El arquitecto holandés los utiliza con una voluntad estética, mientras que en los proyectos de Lacaton & Vassal son la consecuencia (ética) de una decisión económica y espacial.

Fig.8 *Casas pareadas*, Stevenage, 1998-2000, Jonathan Sergison y Stephen Bates
 Fig.9 *Casa de vacaciones y talleres*, Bridport, 1998-1999, Jonathan Sergison y Stephen Bates
 Fig.10 *Brick House*, Londres, 2001-2005, Adam Caruso y Peter St John
 Fig.11 *Instituto de educación secundaria*, Mollerussa, 1999-2001, Carme Pinós
 Fig.12 *Casa Latapie*, Floirac, 1993, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal

12

1.7.2 Interfaces urbanas



13



14



15

En el apartado anterior, el análisis del espacio (minimalista, deconstruido y “de en medio”) se refiere específicamente a zonas interiores. Pero como ya se ha apuntado, el realismo crítico está muy interesado en el espacio “de en medio” como enlace entre la arquitectura y la ciudad. En este sentido, se generan interfaces (conexiones) entre límites arquitectónicos, de espacios públicos o de otros “vacíos” urbanos. El espacio “de en medio” como interfaz responde a una función principal, que es la de crear vínculos reales entre la arquitectura y la ciudad con el fin de reforzar la idea de pertenencia (véase el capítulo 1.5) o, lo que es lo mismo, para evitar el aislamiento de la arquitectura en contextos urbanos y la definición residual del espacio público.

La arquitectura como interfaz se proyecta desde el interior hacia el exterior (como el efecto que producen las instalaciones arquitectónicas de Gordon Matta Clark). Es decir, que las decisiones de proyecto tienen en cuenta las relaciones que se van a establecer con el espacio público o con los edificios vecinos. Y estas decisiones pueden referirse tanto a la definición de los huecos de fachada como a su volumen. En el sentido opuesto, la concepción del espacio público no puede dar lugar a un espacio residual. Es decir, el espacio público no puede ser

Fig. 13 *Conical Intersect*, Nueva York, 1975, Gordon Matta-Clark

Fig. 14 *House*, Londres, 1993, Rachel Whiteread

Fig. 15 *Embankment*, Tate Modern, Londres, 2005-2006, Rachel Whiteread

14, 15 el espacio no-pensado que queda entre edificios, sino que debe tener una identidad propia. En consecuencia debería imaginarse como los vacíos que Rachel Whiteread define como volúmenes tectónicos (el espacio de una casa como negativo) o como el resultado de la construcción intencionada de una ciudad.

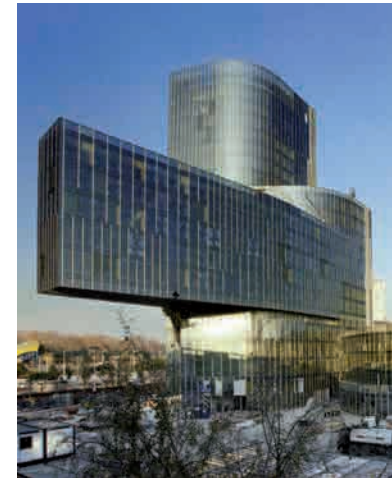
Manuel de Solà-Morales, partiendo de diferentes “encuentros urbanos” entre arquitectura y espacio público –en los dos sentidos de crecimiento (arquitectura-espacio público y espacio público-arquitectura)– analiza algunos absurdos que evidencian que cuando no existe una intención clara por alguna de las dos partes, el punto de encuentro no tiene sentido urbano. Para De Solà-Morales “la calidad del espacio público viene dada por la calidad de la arquitectura que lo configura”.⁵ El encuentro con el plano del suelo de la Torre Agbar (2001-2004) de Jean Nouvel es un buen ejemplo de que la arquitectura puede funcionar autónomamente respecto a la ciudad. Algo parecido sucede con la Torre Espiral de Zaha Hadid (2006), prevista para una zona aún en crecimiento al final de la Avenida Diagonal, y que no ha llegado a construirse. Se da la circunstancia de que ambos son proyectos locales de arquitectos globales que deben afrontar la dificultad de trabajar en dos contextos aún en fase de consolidación urbana.⁶ Pero De Solà-Morales también revisa ejemplos en los que esta dualidad se resuelve con acierto en los dos sentidos, como la torre de Gas Natural (2006) de EMBT y las viviendas para jóvenes (2005-2006) de Coll-Leclerc, situadas en la calle de Londres en Barcelona. Y en el ámbito internacional destaca el complejo *The Economist* (1959-1964) en Londres, de Alison y Peter Smithson, el edificio de usos mixtos de Luigi Moretti (1951-1953) en Milán, y el Rockefeller Center de Nueva York (1930-1939).



16



17



18



19

Fig.16 *Torre Agbar*, Barcelona, 2000-2005, Jean Nouvel

Fig.17 *Torre Espiral (proyecto)*, Barcelona, 2006, Zaha Hadid

Fig.18 *Torre del Gas*, Barcelona, 1999-2006, EMBT

Fig.19 *Equipamientos Londres-Villaroel*, Barcelona, 2006, Jaime Coll y Judith Leclerc



20



21



22



23

La definición de la interfaz urbana está relacionada con la idea de rugosidad o textura que se ha desarrollado en el capítulo 5. La forma, y por lo tanto la volumetría arquitectónica, es fundamental en la definición del espacio como interfaz. La necesidad de que exista una textura urbana responde a la progresiva planeidad (*flatness*) de las arquitecturas contemporáneas, que parecen haber olvidado el recurso del peristilo de los templos griegos o de los pórticos que estructuraban la transición entre lo público y lo privado, como en el Panteón de Roma o la sede del Capitaniato de Venecia de Andrea Palladio.⁷ En arquitectura no se trata solo de pensar cómo un edificio llega al suelo, sino cómo se dimensionará el espacio que exista entre este y la ciudad. El olvido en el que han caído las interfaces urbanas es comparable a otros olvidos arquitectónicos como el de los techos o la topografía. Cuando George Perec, tumbado en su cama, describe el espacio y en concreto las esquinas del techo, se da cuenta de que esta es una parte olvidada por la arquitectura porque requiere otra perspectiva.⁸ Y en cierto modo pasa lo mismo con la topografía, ya que muchas veces la arquitectura se piensa como si el terreno donde va a asentarse fuese siempre horizontal. En el caso concreto de las interfaces urbanas, este olvido conduce a lo que Francesc Muñoz define genéricamente como los *banalscapes*⁹ y que puede trasladarse específicamente al ámbito más urbano: "Los *banalscapes* constituyen, así pues, morfologías urbanas relativamente autistas en relación con el territorio, reproducibles independientemente del lugar y sus características. En esta producción del paisaje, la estandarización de los criterios morfológicos muestra cómo la arquitectura y el diseño utilizan estrategias y metodologías concretas para dar lugar a un género de paisajes que, en realidad, no pertenecen a ningún territorio."

Fig.20 *Partenón*, Atenas, 447-432 a.C., Ictino, Calicrates y Fidias

Fig.21 *Panteón de Agripa*, Roma, 125-128., Apolodoro de Damasco

Fig.22 *Barking Town*, 2010, Muf architecture/art

Fig.23 *Polígono de las casernas de Sant Andreu*, Barcelona, 2005, Manuel de Solà Morales

La consecuencia de la desaparición de las interfaces urbanas es la “des-pertenencia” (véase el capítulo 1.5) y ratifica la visión de Guy Debord de un mundo basado en una realidad (interior) y una imagen (exterior). Podríamos considerar que en este caso la arquitectura va perdiendo gravedad y se aleja de sus usuarios habituales. Montserrat Soto, en la línea de Francesc Muñoz, cuando denuncia que “el espacio simplemente urbanizado no es ciudad” reclama una mayor complejidad para los nuevos asentamientos urbanos partiendo de la valoración cualitativa de la urbanización.

22 A este nuevo contexto urbano hay que añadir el reconocimiento de la “existencia del espacio virtual” como alternativa al espacio físico (que a su manera promueve la des-pertenencia urbana), y las nuevas necesidades de ocupar y habitar el espacio público (manifestaciones culturales, políticas y sociales producto de la libertad de expresión). Proyectos como el Barking Town de Londres (Muf Architects, 2010) y el polígono urbano en los cuarteles de Sant Andreu (Manuel de Solà-Morales, 2005) son ejemplos en los que las interfaces urbanas se construyen con un urbanismo de acción (entendido como una actuación urbana construida a corto plazo). El Barking Town, en el East London, es un proyecto de regeneración urbana basado en la construcción de nuevos edificios y espacios públicos que integran edificaciones existentes. El resultado final permite generar una nueva identidad incorporando la esencia urbana original y mejorándola. Algunos de los nuevos edificios se retiran en planta baja para crear amplias zonas que mejoran la relación con la arquitectura existente. El nuevo espacio público, principalmente peatonal, es generoso y responde a distintos requerimientos sociales del barrio. En el caso de Sant Andreu,¹⁰ el proyecto se organiza en dos direcciones perpendiculares: la principal refuerza el paseo Torras i Bages concentrando los usos públicos y construyendo las viviendas de mayor altura a ambos lados de la calle; el eje secundario, logra la continuidad a partir de la alineación de los bloques organizados en bandas. La altura decreciente de los bloques desde el paseo

central hacia los extremos asegura la integración del proyecto en el barrio, reforzada por pasos peatonales que cruzan los bloques, las plazas y espacios verdes. La fragmentación volumétrica reproduce la escala de las arquitecturas de la zona, actuando así como una interfaz urbana. El proyecto responde a la voluntad de dar un carácter público a lo privado en un acto de “generosidad urbana” basado en la creencia de que “la ciudad buena es la que logra dar valor público a lo privado.”¹¹

24, 25 Quizá uno de los ejemplos más claros de interfaces urbanas y en consecuencia de la reversibilidad del espacio “de en medio” es la intervención de Lacaton & Vassal en la torre de viviendas Bois-Le-Prêtre de París. Esta actuación propone la construcción de una interfaz urbana en forma de galería que, por una parte, mejora la relación de los espacios interiores con el exterior y, por otra, establece relaciones mucho más permeables desde la ciudad hasta la torre. La decisión de reprogramar la planta baja e incorporar espacios comunitarios está precisamente en la línea de mejorar la relación de la ciudad con la arquitectura. En este sentido, la idea de cotidianidad que persigue establecer una relación de proximidad entre arquitectura y ciudad (“la distancia corta”, en términos de Manuel de Solà-Morales) se entiende perfectamente a través de esta prótesis arquitectónica.

A veces la interfaz urbana no es tan aparente físicamente y se sitúa dentro de la propia arquitectura, como en el caso del Palais de Tokyo de Lacaton & Vassal o la escuela La Llauna de Enric Miralles y Carme Pinós. En estos casos la interfaz urbana se genera dentro del mismo edificio y en plantas diferentes. En la escuela La Llauna, el espacio de recreo situado en la planta baja es como una extensión de la calle, y consigue una continuidad urbana que se completa con las vistas al mar y a la ciudad en la *mezzanine* de la planta tercera. Aquí la interfaz se desdobra: en la planta baja se hace evidente a través de la arquitectura de la puerta de acceso, y en la planta tercera fluye de dentro hacia fuera a través de la recuperación de la relación con el mar.



24

Pero la apariencia de la interfaz urbana, latente o no, no es un factor trascendental. Sí lo es el hecho de no incorporarla en proyectos arquitectónicos o de espacio público. La des-pertenencia, los *banalscapes* y los espacios inhabitables, sin embargo, no son irreversibles, y constituyen hoy en día un punto de partida que puede ayudar a redefinir la profesión. Son lugares y situaciones que pueden abordarse con una visión crítico realista que regenere los vínculos entre la arquitectura y la ciudad.



25

Fig.24/25 *Transformación de la torre Bois-le-Prêtre, París, 2005-2011,*
Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal

NOTAS

¹ Deyan Sudjic, "Definiciones de arquitectura," en *John Pawson, Temas y proyectos*, IVAM, Phaidon, 2002, pág. 57.

² *a+t. Nueva materialidad*, núm. 24 (2004), págs. 4-8.

³ Richard Sennet, "Making Things Difficult, Skin Work," en *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven, London, 2008, págs. 222-227.[...] "El espíritu de la artesanía que guía esta investigación material fue más flexible que el de la simple resolución de problemas. Los fabricantes tuvieron que repensar una herramienta: las bobinas, que fueron importadas de otra máquina y re-imaginadas como telares para metales. Investigar la composición del titanio fue la opción más directa procediendo al control de la variación de sus elementos. Es difícil de saber lo que los técnicos pensaron y sintieron estando implicados en esta tarea tan exigente, pero lo que si hemos descubierto es algo sobre los procesos mentales de Gehry. [...]"

⁴ Ellis Woodman, "Entrevista con Jonathan Sergison, y Stephen Bates," *2G. Sergison Bates*, núm.34 (2002), págs. 139-141: "SB: El pub fue el primer proyecto donde ajustamos los revestimientos interiores. Durante el proceso del proyecto del apartamento de la primera planta, nos dimos cuenta de que la colosal escala de la cubierta necesitaba ajustarse respecto a los volúmenes interiores. Ya habíamos explorado la idea en un proyecto de una casa de vacaciones y unos talleres de artesanía en Dorset. En ese caso, trabajamos sobre el edificio existente de una vaquería, donde se hizo absolutamente necesario crear volúmenes interiores muy distintos a los del edificio existente. Al mismo tiempo, buscamos en la Europa Continental, donde la cámara de aire ventilada constituía una estrategia de revestimientos exteriores muy consolidada. Empezamos a darnos cuenta de que esto constituía una postura clara: los revestimientos interiores describen volúmenes interiores y los exteriores tienen relación con el entorno: ambos son autónomos. En el caso de las viviendas, la norma es construir pieles, de manera que, inevitablemente, acabamos explorando este hecho. EW: La idea de revestir los espacios interiores se ha desarrollado a la par que vuestra exploración del potencial de una arquitectura de habitaciones. ¿Cómo llegasteis a asociar la idea de la habitación como punto central de vuestro lenguaje? JS: Creo que la preocupación fue fruto de la búsqueda de una arquitectura que reconociera que los edificios cambian; o sea, que los edificios *high tech* o de otro tipo, derivados de los orígenes del proyecto moderno, estaban condenados al fracaso. Las ideas de edificios que constantemente se transforman en sí mismos..., bueno, creo que se transforman, pero no les gustaría a los arquitectos que lo hicieran. Mientras que las ideas de particiones móviles y espacios de planta libre fomentan un sentido de transparencia social, el resultado a menudo es decepcionante. Por nuestra propia experiencia, las habitaciones poseen flexibilidad si las organizas a conciencia. A nosotros nos interesan mucho más estas estructuras sociales complejas."

⁵ Manuel de Solà-Morales, "La urbanitat de l'arquitectura," Conferència inaugural del curs 2009-2010, *Visions*, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2011, págs. 7-25.

⁶ Ferran Grau Valldosera, "Barcelona faces the sky," en *Architectural Papers 2*, ETH Zürich, 2005, págs. 111-115. Las torres construidas en Barcelona por arquitectos locales a partir de la década de 1960 resuelven mejor la implantación por dos razones: la primera, por el hecho de ser buenos conocedores de la ciudad construida, y la segunda porque los solares en los que deben proyectarse las torres pertenecen a contextos urbanos consolidados.

⁷ Manuel de Solà-Morales, La urbanitat de l'arquitectura, Conferència inaugural del curs 2009-2010, *Visions*, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2011, pág. 24.

⁸ Geroge Perec, *Especies de espacios*, Editorial Montesinos, Barcelona, 1999, págs. 39-40: "Me gusta mi cama. Me gusta estar tumbado sobre mi cama y mirar el techo plácidamente. De buena gana le dedicaría lo esencial de mi tiempo (y principalmente de las mañanas) si ocupaciones consideradas más urgentes (me resultaría fastidioso hacer la lista) no me lo impidiesen a menudo. Me gustan los techos, me gustan las molduras y los rosetones: a menudo me sirven de musa y la maraña de florituras de estuco me remite fácilmente a estos otros laberintos que tejen los fantasmas, las ideas y las palabras. Pero ya nadie se ocupa de los techos. Los hacen desesperadamente rectilíneos o, peor aún, los adornan con vigas presuntamente falsas."

⁹ Francesc Muñoz, "Urbanización, Un itinerario común hacia lo urbanal," en *Urbanización, Paisajes comunes, lugares globales*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008, pág. 67

¹⁰ Amador Ferrer, "Un polígon urbà a les casernes de Sant Andreu," *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 257 (invierno 2008), págs. 84-91.

¹¹ Manuel de Solà-Morales, "Espacios públicos, espacios colectivos" (1992), *De cosas urbanas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008: "Porque la ciudad buena es la que logra dar valor público a lo privado. Y es así cómo una buena ciudad está hecha de buenas casas, de buenas tiendas, de buenos bares y jardines privados, tanto como está hecha de paseos públicos, monumentos o edificios representativos."