

Universitat Politècnica de Catalunya
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació
Doctorat en Teoria i Història de l'Arquitectura

El lugar de la representación en el campo arquitectónico
Un problema de distancia

Tesis para optar al Grado de Doctor

Felipe Corvalán Tapia
Directores: Pau Pedragosa Bofarull / Ramon Graus Rovira
Barcelona
2019



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

El lugar de la representación en el campo arquitectónico: un problema de distancia

Felipe Corvalán Tapia

ADVERTIMENT La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del repositori institucional UPCCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) i el repositori cooperatiu TDX (<http://www.tdx.cat/>) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual **únicament per a usos privats** emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei UPCCommons o TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a UPCCommons (*framing*). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del repositorio institucional UPCCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) y el repositorio cooperativo TDR (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=es>) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual **únicamente para usos privados enmarcados** en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio UPCCommons. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a UPCCommons (*framing*). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the institutional repository UPCCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) and the cooperative repository TDX (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=en>) has been authorized by the titular of the intellectual property rights **only for private uses** placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading nor availability from a site foreign to the UPCCommons service. Introducing its content in a window or frame foreign to the UPCCommons service is not authorized (*framing*). These rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

El lugar de la representación en el campo arquitectónico.
Un problema de distancia

Tesis para optar al grado de Doctor

Felipe Corvalán Tapia
Directores: Pau Pedragosa Bofarull / Ramon Graus Rovira

Doctorat en Teoria i Història de l'Arquitectura
Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de Comunicació
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Universitat Politècnica de Catalunya
Barcelona, 2019

El lugar de la representación en el campo arquitectónico.

Un problema de distancia

Resumen

La interacción entre habitante y arquitectura se produce, principalmente, a partir de la presencia física de las obras en el espacio. Sin embargo, las posibilidades reflexivas en torno a la disciplina no se agotan en tal aspecto tangible. La arquitectura es también un campo de producción cultural y tan importante como la materialización de edificios es la construcción de sentido(s) que permite su lectura e interpretación. En esta dirección, la presente investigación indaga en torno al concepto de *representación* y su manifestación en términos gráficos; un área de discusión propuesta como relevante, pues nos permite reflexionar sobre los límites de la propia arquitectura y sus posibilidades de interacción con aquella realidad que intenta intervenir.

En términos específicos, a partir de lo que aquí se denominan *prácticas representacionales críticas*, se plantea un cuestionamiento al rol asumido por la representación arquitectónica en el contexto de la modernidad. Una rol íntimamente ligado a la consolidación de la idea de *proyecto* y su carácter anticipatorio, que entiende al espacio como una disponibilidad y a las estrategias de representación como un ámbito simbólico de operación a distancia. Cuestionando esta postura, las prácticas representacionales aquí analizadas asumen la imposibilidad de una correspondencia exacta entre realidad y representación, discutiendo la pretendida autonomía de esta última, evitando suplantar al espacio tangible y sus cualidades. En este contexto, a través del análisis de *Urban Re-Identification Grid* (1953) de Alison y Peter Smithson; y *The Manhattan Transcripts* (1976-1981) de Bernard Tschumi –dos trabajos realizados en la segunda mitad del siglo XX, momento de revisión de los principios instaurados por la modernidad–, la investigación reconoce una apertura en el plano representacional respecto a la autorreferencialidad que suele predominar en la arquitectura. Se trata de una apertura que da cabida, que se nutre de las acciones de la vida cotidiana y sus acontecimientos, de las dinámicas de cambio que permanentemente reconfiguran nuestra lectura y comprensión de la realidad.

¿Es posible reconsiderar los alcances de la idea de proyecto en función de las estrategias de representación utilizadas?; ¿Podemos reconocer en la representación arquitectónica la capacidad de articular un diálogo entre las inquietudes disciplinares y las contingencias de la realidad, reconsiderando la distancia habitual que existe entre ellas?; ¿Pueden las representaciones convertirse en una herramienta crítica y reflexiva? Son las principales interrogantes que dan origen a una investigación que promueve una aproximación flexible al ejercicio arquitectónico, capaz de dialogar con la coyuntura sin renunciar al carácter propositivo del proyecto y sus especificidades. Así, se plantea que la relación entre representación y proyecto constituye un marco de reflexión relevante para aproximarnos al campo arquitectónico y su desarrollo en el contexto contemporáneo, cuya dificultad de aprehensión demanda a la arquitectura nuevas estrategias y procedimientos para operar en la complejidad.

Palabras claves:

Representación | Proyecto | Campo Arquitectónico | Acontecimiento | Teoría-Práctica

The place of representation in the field of architecture.
A problem of distance

Abstract

Interaction between inhabitant and architecture is based mainly on the work's physical occupation of space. However, there are other, less tangible, ways to approach the discipline. Architecture is also a field of cultural production and just as important as the materialisation of buildings is the construction of meaning(s) to allow them to be read and interpreted. Accordingly, this study investigates the concept of *representation* and its manifestation in graphic terms: an area of discussion that is arguably of some importance, as it allows us to reflect on the limits of architecture itself and its scope for interacting with the reality it is trying to shape.

More specifically, on the basis of what are referred to here as *critical representational practices*, we call into question the role assumed by architectural representation in the context of modernity: a role that is closely bound up with the consolidation of the idea of *project* and its anticipatory nature, which conceives space as an availability and representation strategies as a symbolic area of remote operation. The representational practices analysed here take issue with this standpoint, assuming the impossibility of an exact correspondence between reality and representation, questioning the latter's purported autonomy, and refraining from supplanting the tangible space and its qualities. In this context, through an analysis of *Urban Re-Identification Grid* (1953) by Alison and Peter Smithson; and *The Manhattan Transcripts* (1976-1981) by Bernard Tschumi —two works written in the second half of the 20th century, when the principles established by modernity were being revised— the study points to an opening-up in representation with respect to the self-referencing that usually predominates in architecture. This involves opening up to, and feeding off, actions and events in daily life: the dynamics of change that are constantly reshaping our reading and understanding of reality.

Can the scope of the notion of project be reconsidered in line with the representation strategies adopted? Can we see architectural representation as being capable of establishing a dialogue between the concerns of the discipline and the contingencies of reality, reconsidering the distance that usually separates them? Can representations become a tool for critical reflection? These are the principal questions behind a study that argues for a flexible approach to architectural praxis: one that can engage in a dialogue with the current juncture without relinquishing the propositional nature of the project and its particularities. Thus, we suggest that the relationship between representation and project is an important framework for reflection on the field of architecture and its development in the present context, whose difficult comprehension places a demand on architecture for new strategies and procedures for operating in the midst of complexity.

Keywords

Representation | Project | Field of Architecture | Event | Theory-Practice

Tabla de contenidos

Contenidos

Agradecimientos	Pág. 9
Prefacio	Pág. 13

Primera Parte. Introducción

Capítulo 1

Problema de investigación: El lugar de la representación

1.1_Problematización. El lugar de la representación en el campo arquitectónico	Pág. 17
1.2_Hipótesis preliminares. La representación arquitectónica como herramienta crítica	Pág. 20
1.3_Objetivos de la investigación.	
Una aproximación reflexiva a la representación arquitectónica	Pág. 23
1.4_Estructura metodológica.	
De la conceptualización a las prácticas representacionales críticas	Pág. 25
1.5_Inscripciones. Marco de lectura e interpretación	Pág. 29

Segunda Parte. Marco Teórico

Capítulo 2

Campo, representación y producción de sentido

2.1_Obras y campos. Condiciones de posibilidad	Pág. 35
2.2_Espacios de legitimidad. Ilusión y creencia	Pág. 40
2.3_Representación y producción de sentido. Límites de lo pensable, límites de lo decible	Pág. 44
2.4_Más allá de la imitación. La representación como instancia activa	Pág. 50

Capítulo 3

Representación arquitectónica. Un problema de distancia

3.1_Representación arquitectónica. Ámbito de lo posible	Pág. 61
3.2_Traduccioness. Diferencias y correspondencias	Pág. 69
3.3_Mediaciones e inmediaciones. Un problema de distancia	Pág. 74

Capítulo 4

Una distancia convertida en proyecto

4.1_La arquitectura como ejercicio intelectual	Pág. 81
4.2_Un lugar para la representación arquitectónica	Pág. 85
4.3_La obra como copia idéntica de su representación	Pág. 89
4.4_Las zonas grises de lo indecible	Pág. 96

Tercera Parte. Estudio de casos

Capítulo 5

Urban Re-Identification Grid. El espacio cotidiano y los excesos de la práctica

5.1_ Alison y Peter Smithson. Antecedentes y contextos de acción	
5.1.1 La arquitectura y las contingencias de la realidad	Pág. 103
5.1.2 Conciencia de campo y elaboración de discursos	Pág. 107
5.1.3 Apertura de campo. Aproximaciones al espacio ordinario	Pág. 114
5.1.4 As found. Espacios encontrados	Pág. 119
5.2_ Urban Re-Identification Grid. Extensión del campo de visión	
5.2.1 El CIAM como contexto de acción	Pág. 130
5.2.2 Miradas críticas en Aix-en-Provence	Pág. 135
5.2.3 Urban Re-Identification Grid. La grille como herramienta crítica	Pág. 146
5.2.4 La mirada de Nigel Henderson	Pág. 155
5.2.5 Golden Lane: espacios de asociación	Pág. 165
5.2.6 Charged void. La posibilidad de...	Pág. 181

Capítulo 6

The Manhattan Transcripts. Aproximaciones al espacio como acontecimiento

6.1_ Bernard Tschumi. Antecedentes y contextos de acción	
6.1.1 La arquitectura como forma de conocimiento	Pág. 193
6.1.2 El problema del espacio, el espacio como problema	Pág. 201
6.1.3 La paradoja de la arquitectura. Entre conceptos y experiencias	Pág. 207
6.1.4 El espacio como acontecimiento	Pág. 214
6.2_ The Manhattan Transcripts. Espacios, acontecimientos y desplazamientos	
6.2.1 Representar el acontecimiento	Pág. 219
6.2.2 Transcripciones. Lecturas interpretativas del espacio y sus acciones	Pág. 229
6.2.3 Cuatro episodios. Secuencias narrativas	Pág. 233
6.2.4 Diseñar las condiciones	Pág. 262

Consideraciones finales	Pág. 273
Referencias bibliográficas	Pág. 282
Ilustraciones	Pág. 298

Agradecimientos

La elaboración de esta tesis no hubiese sido posible sin la ayuda y el afecto de aquellas personas que me han acompañado a lo largo del proceso de investigación, escuchando mis dudas, aminorando mis miedos y animándome constantemente a finalizar este trabajo.

Agradezco sinceramente a los Directores de esta tesis, Pau Pedragosa y Ramon Graus, por su permanente buena disposición a discutir y revisar los avances de la investigación. Gracias por su excelente trato, por su generosidad intelectual y por estimular la búsqueda de rigor y profundidad en cada uno de los temas tratados.

A mi familia en Chile, por estar cerca a pesar de las diferencias horarias y la distancia geográfica, gracias por cambiar veranos por inviernos cada febrero y así diversificar mi rutina. Gracias a mi madre y hermana, por estar siempre.

A la familia Aubán Borrell, en su versión nuclear y también extendida, por acogerme como uno más desde el primer momento, por compartir conmigo su cotidianidad, sus celebraciones y veranos. Gracias a Piluca, Carlos, Miguel, Pilar y Coco, por darme un espacio entre ellos.

A Alfonso G. Aguado, por su amistad, por ayudarme a descubrir Barcelona. Gracias a los profesores y compañeros del Máster en Teoría e Historia de la Arquitectura 2014-2015 de la ETSAB.

Gracias también a Carmen Rodríguez, Neus Vilaplana y Carlos Bitrián, por su consideración hacia mí, compañía y ayuda.

Por supuesto, muchas gracias especialmente a Mónica, por su cariño y apoyo incondicional, por estar siempre a mi lado, por construir un hogar y abrir un mundo de afectos e ideas compartidas. Gracias por tanto.

Gracias a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, al Departamento de Arquitectura y a la Dirección Académica y de Relaciones Internacionales, por permitir mi traslado a Barcelona y así poder iniciar mis estudios de doctorado.

Gracias a la Beca Doctorado en el Extranjero Becas Chile (CONICYT) y a la Beca Iberoamérica Jóvenes Investigadores Santander Universidades.

Gracias a la Secretaria de Doctorat de la ETSAB, a Maria Luz Soro y a Encarnación Bayona, por resolver siempre con amabilidad todas mis dudas administrativas.

Gracias a la Biblioteca Oriol Bohigas de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, a todo su personal, a Eduard Minobis, por la ayuda prestada en la búsqueda de información bibliográfica.

Gracias a la Xarxa de Biblioteques Municipals de Barcelona, a la Biblioteca de Catalunya, a la Biblioteca de Filosofia, Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, a The RIBA Library en Londres y a la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.

“Al bosque encantando del Lenguaje, los poetas van expresamente a perderse, a embriagarse de extravío, buscando las encrucijadas de significado, los ecos imprevistos, los encuentros extraños, no temen ni los rodeos, ni las sorpresas, ni las tinieblas. Pero el montero que se excita yendo a la casa de la «verdad», siguiendo una vía única y continua, en la que cada elemento sea el único que debe tomar para no perder ni la pista, ni la victoria del camino recorrido, se expone a no capturar por último más que su sombra. Gigantesca en ocasiones; pero sombra al fin y al cabo”

–Paul Valéry

“Escribir es como cuidar un bonsái, pensé entonces, pienso ahora: escribir es podar el ramaje hasta hacer visible una forma que ya estaba allí, agazapada; escribir es alambrar el lenguaje para que las palabras digan, por una vez, lo que queremos decir; escribir es leer un texto no escrito...”

–Alejandro Zambra



Imagen 1. *Wrapped Trees*, Fondation Beyeler, Berower Park, Riehen, Suiza. Christo & Jeanne-Claude, 1997-1998. Fotografía: Wolfgang Volz. Fuente: <https://christojeanneclaude.net>.

Prefacio

Cuenta el escritor chileno Alejandro Zambra que en el proceso de escritura de su primera obra narrativa, rehuía de la idea de estar construyendo una *novela* de acuerdo a las categorías de valoración establecidas para tal género literario. Zambra prefirió pensar su texto como un borrador, un ejercicio consciente de sustracción capaz de acotar voluntariamente la extensión de las historias por contar.

El título final de la obra, *Bonsái*, resume la búsqueda iniciada por su autor, pues si la novela es un árbol, el texto de Zambra aspiraba a ser otra cosa, un artefacto menor, distinto; una obra que al igual que la pequeña planta japonesa, requería de una permanente labor de podado, en este caso no de ramificaciones, sino más bien de palabras.

Sin las pretensiones literarias del trabajo de Alejandro Zambra, la elaboración de esta tesis se enfrentó a una situación que a mi modo de ver se emparenta con lo señalado por tal autor: el difícil equilibrio entre aquellos asuntos realmente importantes para la investigación y la extensión no deseada de argumentos accesorios. Enfrentado a este dilema permanentemente, tanto en el proceso de lectura como en el de escritura, la respuesta dada apostó por intentar dar la mayor coherencia posible al relato que aquí se inicia. También, supuso aceptar que más allá de los grados de convencimiento y duda que acompañaron el proceso, las ideas expuestas pueden ser debatidas y que la propia tesis es una parcialidad, un punto de vista posible entre otros. No se trata de amparar o proteger lo escrito en la mencionada parcialidad de la investigación, sino de afrontar con honestidad la construcción de un conjunto de argumentos convertidos en hipótesis de trabajo, despejando el camino para facilitar el diálogo con el lector y su comprensión de lo expuesto.

Ahora bien, más allá de la edición realizada para dar forma a este documento, tan importante como el resultado final son aquellas ideas descartadas, que por uno u otro motivo han quedado excluidas de este texto, pero que han sido fundamentales para tomar decisiones y establecer la línea argumental de la investigación.

Una fotografía de la intervención *Wrapped Trees* (1997-1998) de los artistas Christo y Jeanne-Claude –obra utilizada por el propio Zambra para ilustrar una de las diversas ediciones de su *Bonsái*– ejemplifica el proceso de este trabajo de investigación: el intento de dar unidad a unos contenidos con vida propia, que al igual que las ramas de los árboles parecen estar esperando el momento propicio para sortear el límite y emerger a la superficie. Quizás, una imagen similar a la señalada, pero dando cabida a la emergencia de ramificaciones que exceden el intento de captura, contendría en buena medida el resultado final de este trabajo.

Parte 1 | Introducción

Capítulo 1

Problema de investigación: El lugar de la representación

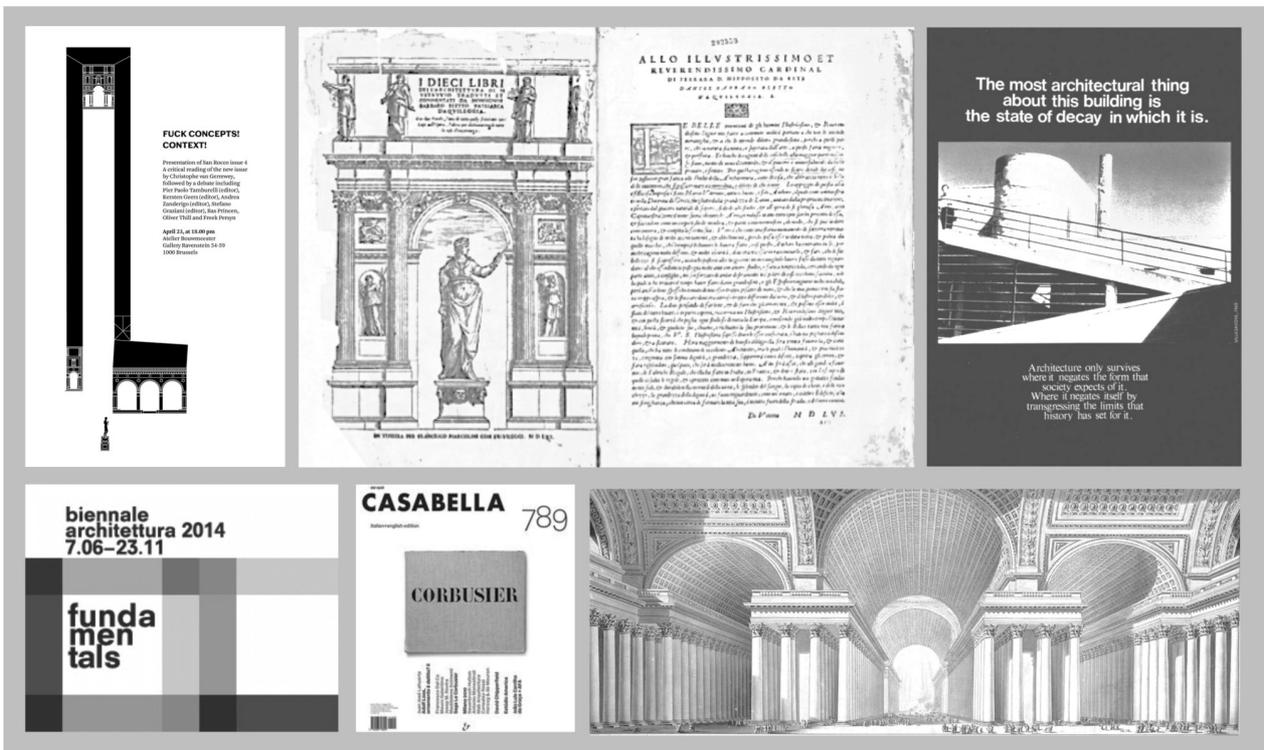


Imagen 2. *Campo arquitectónico*: distintas manifestaciones gráficas y discursivas. Fuente: Elaboración propia.

Contiene las siguientes imágenes: Portada *Revista San Rocco 4 Fuck Concepts! Context!*, 2012; Edición de *I dieci libri dell'architettura*, Marco Vitruvio Polión, publicado en Venecia, 1556; Panel gráfico *Advertisements for Architecture*, Bernard Tschumi, 1976-1977; Presentación *14 Mostra Internazionale di Architettura*, Rem Koolhaas, Venecia, 2014; Portada *Revista Casabella N° 789*, mayo 2010; Dibujo proyecto *Catedral Metropolitana*, Étienne-Louis Boullée, 1782.

1.1_Problematización. El lugar de la representación en el campo arquitectónico

“Representation is not simply content added onto building, but an entire intellectual and social construct that makes it possible to imagine and construct new fragments of reality. But technique is never neutral, and the means of representation, the working methods of the architect, will always condition the results. It is this continual shuttle between the abstraction of architecture’s graphic instruments and the unyielding concreteness of the building that uniquely defines the work of the architect...”¹

(Allen, 2009, p. 48)

El ámbito de acción de la arquitectura suele ser asociado a la presencia física de las obras en el espacio; una presencia que permite el diálogo e interacción directa entre el sujeto y el espacio que habita. Sin embargo, las posibilidades reflexivas en torno a la arquitectura no se restringen a tal aspecto tangible. La arquitectura es también un ejercicio de ideación y especulación conceptual, en el que permanentemente interactúan teoría y práctica, formulación y procesos de materialización.

En esta dirección, es posible sostener que el análisis de la arquitectura implica una permanente labor de traducción entre discurso y ejecución, articulando un proceso que por cierto, no es necesariamente causal ni unidireccional. De esta manera, tan importante como la construcción de edificios, es la constitución de aquello que Pierre Bourdieu (2013 [1980]) define como *campo*, es decir, un marco de apreciación capaz de legitimar o deslegitimar a la producción arquitectónica, otorgando y estableciendo la dirección de sentido(s). Se trata de un marco dinámico e interactivo, directamente asociado al pensamiento hegemónico de una u otra línea discursiva o visión cultural.

Es precisamente con el fin de establecer, consolidar y transmitir posiciones, que aquel campo anteriormente señalado recurre a estrategias de visualización que permitan hacer evidente su presencia. En el caso de la arquitectura, textos, discursos e imágenes conviven con las obras construidas, diversificando su lectura e interpretación, configurando aquello que podemos denominar *campo arquitectónico*. Así, reconociendo esta diversidad de instancias productivas – las operaciones de registro, acumulación y difusión de la información involucradas–, es posible realizar una lectura ampliada de la arquitectura y sus procedimientos.

¹ “La representación no es simplemente el contenido añadido al edificio, sino una completa elaboración intelectual y social que hace posible imaginar y construir nuevos fragmentos de la realidad. Pero la técnica nunca es neutral, y los medios de representación, los métodos de trabajo del arquitecto, siempre condicionarán los resultados. Es este continuo traspaso entre la abstracción de los instrumentos gráficos de la arquitectura y la inflexibilidad concreta de la construcción lo que define la labor del arquitecto...” [trad. propia].

En este contexto de discusión, resulta relevante aproximarnos al concepto de representación y su manifestación en términos gráficos,² pues junto al lenguaje escrito y al propiamente arquitectónico, constituye un canal expresivo y reflexivo recurrente –por momentos imprescindible– del campo arquitectónico.³ La representación gráfica en arquitectura provee una instancia de visualización que forma parte del proceso generativo de la obra, trazando, inscribiendo y comunicando el camino recorrido desde la idea hacia la materialización. Pero además, en una cuestión que resulta fundamental para definir la orientación de este trabajo, las técnicas de representación forman parte de la producción de sentido asociada a las propuestas arquitectónicas, a la posición que éstas ocupan al interior del campo disciplinar.

Como se intentará explicar más adelante, la discusión en torno a la representación conlleva a su vez una reflexión sobre los límites y posibilidades de acción de la propia arquitectura. Esto, en la medida en que una aproximación crítica a los mecanismos de representación, más allá de consideraciones estilísticas o meramente formales, exige analizar los modos y maneras que permiten articular el vínculo entre arquitectura y realidad. En otras palabras, la discusión sobre la representación en arquitectura plantea un problema esencial y de carácter ontológico, pues descifrar los alcances de esta producción implica pensar, entender y poner en tensión las fronteras de la disciplina.

Tal como es señalado por Stan Allen en la cita que abre este apartado, difícilmente podemos pensar a las representaciones como expresiones neutrales, en la medida en que cada mecanismo de representación está asociado a una manera de entender el quehacer arquitectónico y sus procedimientos.

De acuerdo de lo señalado, la presente investigación indaga en aquellas variables que caracterizan y definen a la representación arquitectónica. Una producción que como veremos, ha estado determinada por el carácter proyectual que define a la arquitectura en el contexto de la modernidad, sugerido tempranamente en el Renacimiento, condicionando el uso de la representación gráfica al interior de la disciplina. Sin embargo, nos interesa exponer que esta posición puede ser cuestionada en función de un conjunto de transformaciones que tienen lugar en la segunda mitad del siglo XX y que logran ampliar la relación entre representación y proyecto. Estas transformaciones permiten la aparición de lo que aquí denominaremos *prácticas representacionales críticas*, capaces de expandir las convenciones y mecanismos

² En términos generales, en arquitectura suelen convivir dos aproximaciones a la noción de representación (Altürk, 2008). Por un lado, aquella asociada a la capacidad comunicativa y/o simbólica presente en las propias obras, que a través de sus cualidades y características formales, materiales o programáticas, *representan* una determinada idea histórica, política, filosófica, económica, etc. Por otro lado, aquella que se refiere a la relación que se produce entre los edificios y sus representaciones: modelos, imágenes, esquemas y figuras que sin ser la obra construida, comunican su configuración. Si bien es cierto en muchas ocasiones la línea de separación entre una y otra aproximación se torna difusa, esta investigación centra su atención principalmente en el segundo aspecto mencionado y su relación con los procedimientos de trabajo desarrollados por la arquitectura.

³ De acuerdo al historiador de la arquitectura Nicholas Olsberg (2013, pp. 36-43), la representación gráfica contribuye a conformar lo que él denomina cultura de la arquitectura (“the culture of architecture”). Para Olsberg, ejemplos de esta contribución son el uso de la perspectiva renacentista y el desarrollo de la cultura digital contemporánea, pues plantean un modo de entender y vincularse con la realidad desde la arquitectura y sus operaciones.

habitualmente utilizados, contribuyendo a poner en marcha una redefinición del diálogo entre arquitectura y realidad.

¿Qué hace posible y necesario el vínculo entre arquitectura y representación?, ¿cuáles son las condiciones de posibilidad de la representación arquitectónica?, ¿qué tipo de relación se produce entre las estrategias de representación y el proyecto?, ¿qué sentidos y significaciones construye esta relación? Son las interrogantes que dan origen a esta investigación, que nos invitan a problematizar en torno al concepto de representación y sus implicaciones en el caso específico de la arquitectura. Así, se plantea una aproximación que junto con reconocer la consolidación y vigencia de la representación arquitectónica, busca pensar críticamente su desarrollo y uso, el lugar que ocupa en las labores llevadas a cabo por el arquitecto.

De esta manera, las reflexiones que forman parte de este trabajo intentan dilucidar qué tipo de relación se produce –o se puede producir– entre arquitectura, representación y proyecto. Una relación que a partir de la segunda mitad del siglo XX parece encontrarse en un momento particularmente interesante, en la medida en que las transformaciones e innovaciones desarrolladas en la representación arquitectónica posibilitan, precisamente, una resignificación de la idea de proyecto, concepto clave para entender las fronteras de acción de la arquitectura.

1.2_Hipótesis preliminares. La representación arquitectónica como herramienta crítica

Como fue planteado inicialmente, el foco de atención de esta investigación es la representación arquitectónica, sus condiciones de posibilidad, el rol que cumple en aquel marco de acción que define a la arquitectura como disciplina.

En este contexto, a modo de hipótesis inicial (1), se plantea que la consolidación y vigencia de las estrategias de representación está asociada a su capacidad de vincular el ámbito discursivo (teoría) con el ámbito operativo (proyecto) de la arquitectura. Tal proximidad resulta de gran importancia, pues la relación entre teoría, proyecto y representación nos ayuda a entender las transformaciones de la disciplina a lo largo del tiempo y a identificar la extensión de aquello que aquí hemos denominado campo arquitectónico, los sentidos que éste establece y comunica.

Especificando aún más la hipótesis planteada, se sugiere que el lugar ocupado por la representación gráfica en arquitectura está vinculado al carácter proyectual –predictivo y anticipatorio– que define los límites de la disciplina en el contexto de la modernidad. Una condición que comenzará a manifestarse sistemáticamente a partir del Renacimiento, momento en el cual la arquitectura será entendida como una idea que posteriormente se materializa, tal como es planteado por Leon Battista Alberti en el texto *De re aedificatoria*.⁴ De acuerdo a esta mirada, se establecerá una distinción cada vez más evidente entre la concepción y la construcción de la obra, acciones que precisamente dialogarán a través del puente establecido por la representación gráfica, convertida en espacio de especulación, lugar donde se toman las decisiones que posteriormente se materializarán.

La representación arquitectónica constituirá un espacio simbólico que le permitirá al proyecto operar sobre la realidad, pero paradójicamente tomando distancia de ella. Así, en el contexto de la modernidad, el vínculo entre arquitectura y proyecto, la comprensión de la arquitectura como operación proyectual, es posible en la medida en que ésta puede ser representada. Es decir, la arquitectura es por definición *representable*.

Ahora bien, en función de esta primera hipótesis de trabajo, es posible exponer también el potencial crítico presente en la representación arquitectónica. Así como las estrategias de representación –por ejemplo la proyección ortogonal–contribuyeron de manera decisiva en la definición de la noción de proyecto, el trabajo exploratorio desarrollado por artistas y

⁴ Como veremos en el capítulo 4 de esta investigación, en el texto *De re aedificatoria*, presentado inicialmente el año 1452 y editado por primera vez el año 1485, resulta evidente la importancia otorgada a los medios de representación, convertidos en espacio de vinculación entre teoría y práctica, acorde con el nuevo estatus de arquitecto intelectual expuesto por las reflexiones del propio Alberti.

Como señala el historiador y crítico de la arquitectura Anthony Vidler (2016, p. XI), a partir del Renacimiento asistimos a un período que marca la consolidación de la arquitectura como disciplina. Al respecto, no es casualidad que durante el Renacimiento se consoliden y difundan sistemas de representación propios de la arquitectura –fundamentalmente la proyección ortogonal–, vigentes hasta el día de hoy. En el arco temporal que se inicia en el Renacimiento y que avanza hacia la segunda mitad del siglo XX, transcurren y se inscriben los principales discursos recogidos por esta investigación.

arquitectos durante de la segunda mitad del siglo XX permitirá ampliar las indagaciones en torno a la representación gráfica y su rol en la arquitectura.⁵

Considerando el aporte de estas exploraciones, podemos plantear una segunda hipótesis de investigación (2): a partir de la crisis de la modernidad y sus repercusiones en la arquitectura, se comenzarán a desarrollar aproximaciones a la representación que logran distanciarse de su punto de origen asociado al proyecto, reorientando los alcances del proceso proyectual. Así, en la medida en que la representación deja de ser entendida exclusivamente como una visualización subsidiaria, que comunica o registra el aspecto de una determinada obra, podrá ser pensada como una herramienta crítica capaz de estimular transformaciones profundas en los procesos operativos de la arquitectura y, fundamentalmente, en la manera en que ésta interactúa y se vincula con la realidad.

Estas transformaciones –en una cuestión que resulta central para este trabajo– logran reformular la relación entre el proyecto y las prácticas cotidianas, convirtiendo al espacio y sus acontecimientos en fuente esencial de las intervenciones arquitectónicas. De esta manera, la representación amplía su condición de espacio abstracto alejado de la realidad, vinculándose directamente con las contingencias, abandonando la vocación predictiva que suele definir los límites de su producción. A su vez, este uso crítico de la representación también supondrá una expansión del campo arquitectónico en general, que abrirá sus fronteras a nuevos recursos, variables y puntos de interés, diversificando el horizonte de mirada del arquitecto.

En función de las dos hipótesis de trabajo planteadas, la investigación sugiere un desplazamiento en el rol establecido para la representación arquitectónica: desde una concepción asociada a la anticipación y predicción de las acciones en el espacio –propia del proyecto–, hacia su conversión en herramienta crítica. Al respecto y en términos más precisos, se plantea que este desplazamiento permite reconsiderar la interacción entre proyecto y realidad, abandonando la autonomía disciplinar para dar cabida a la *experiencia*, noción tradicionalmente pensada como antagónica a la de representación.

A partir del desplazamiento sugerido, será necesario intentar dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿qué tipo de alteración o desvío se produce respecto a la lógica de funcionamiento y producción impuesta por el proyecto? Interrogante que a su vez nos permite cuestionar la aceptación de esta idea de proyecto como noción habitual y natural del ejercicio arquitectónico.

De acuerdo a lo señalado, se propone que en la representación arquitectónica subyace una capacidad de desborde, que se hará especialmente explícita en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX. En tal período se incorporarán variables ignoradas por la noción de proyecto que prevalece durante la modernidad, dando paso a una representación que pone a prueba sus

⁵ Si bien es posible reconocer inflexiones y aportaciones críticas en torno a la representación previas al período temporal señalado, se sugiere que a partir de la segunda mitad del siglo XX estos cuestionamientos se profundizarán, formando parte de una discusión mayor sobre la disciplina promovida por la crisis de la modernidad. Las *prácticas representacionales críticas* propuestas y analizadas por este trabajo, pueden entenderse como parte de este proceso de apertura y transformación.

propios parámetros de producción, desdibujando los límites tradicionales dentro de los cuales se produce el vínculo entre la teoría y la práctica en la arquitectura.

1.3_Objetivos de la investigación. Una aproximación reflexiva a la representación arquitectónica

Tomando en consideración la orientación establecida por las preguntas e hipótesis inicialmente planteadas, el objetivo principal de esta investigación es discutir, desde una perspectiva crítica, el rol asignado a la representación arquitectónica en el contexto de la modernidad. Se trata de una discusión que a su vez nos permite reflexionar sobre la posición que ocupan las estrategias de representación en las operaciones llevadas a cabo por la arquitectura; acerca del papel que cumplen en aquel proceso de producción de sentido que delimita el área de acción de la disciplina.

En términos complementarios, directamente asociados con este objetivo general, se definen dos objetivos específicos relacionados entre sí:

El primer objetivo específico (1) plantea la necesidad de elaborar un marco teórico e interpretativo en torno a la representación arquitectónica, atendiendo a líneas discursivas que permitan problematizar en torno a ella. A través de la construcción de este marco teórico se pretende distinguir las particularidades de la representación en arquitectura –considerando técnicas y formas de hacer–, presentando especial atención a la relación que esta labor y sus estrategias establecen con la noción de proyecto inaugurada en el Renacimiento.⁶ Pero al mismo tiempo, se busca inscribir la discusión en un contexto mayor, valorando a las representaciones como una producción cultural que facilita el ‘acceso’ al mundo, que participa activamente en el proceso de significación de la realidad; una perspectiva de análisis ampliamente desarrollada en el campo del arte, la filosofía o los estudios culturales.

Esta doble escala de apreciación, que transita entre lo específico y lo general, entre las referencias ‘internas’ y aquellas que provienen desde otras disciplinas, define en buena medida el marco interpretativo que aquí se propone.

Por su parte, el segundo objetivo específico (2) es exponer la capacidad crítica presente en la propia representación arquitectónica, reconociendo estrategias y usos conscientemente reflexivos. Como se intentará explicar más adelante, esta capacidad crítica permite cuestionar orientaciones de sentido previamente aceptadas, operaciones y procedimientos habitualmente realizados en el ámbito de la arquitectura.

De esta manera, la elaboración de un marco teórico e interpretativo (1); y la exposición de la capacidad crítica de la representación arquitectónica a través del análisis de casos concretos (2); esperan contribuir a la consecución del objetivo principal de la investigación: discutir el rol, el lugar que ocupan la representaciones en el campo arquitectónico, su decisiva participación en la definición de los límites de acción de la arquitectura.

⁶ Si bien la presente investigación centra su interés en la escena arquitectónica contemporánea –tomando como referencia el punto de inflexión que supone la crisis de la modernidad– el análisis conceptual y discursivo excederá este contexto temporal en la medida en que esto contribuya a descifrar los alcances de la problematización planteada. A su vez, las particularidades y especificidad de los casos de estudio exigen un análisis diacrónico y relacional, pues dialogan e interpelan a estrategias representacionales del pasado.

En este contexto de discusión, los objetivos trazados no se limitan a una descripción del desarrollo o uso de la representación arquitectónica. Más bien, a partir de la valoración de las representaciones como asunto capital, se espera favorecer la apertura de nuevas oportunidades de acción y reflexión, contribuir a la generación de una conciencia crítica en torno a la propia arquitectura y sus procedimientos.

1.4_ Estructura metodológica. De la conceptualización a las prácticas representacionales críticas

En términos metodológicos, la investigación se construye a través de un enfoque fundamentalmente teórico, con vocación crítica,⁷ que busca elaborar un marco de análisis posible en torno a la representación arquitectónica y sus condiciones de producción. Se trata de un enfoque que por definición nunca es totalmente definitivo, sino más bien una provisionalidad activa en permanente reformulación, que incorpora en sus reflexiones a las transformaciones y tensiones no resueltas del campo estudiado.

Bajo este encuadre, se plantea una lectura interpretativa,⁸ prestando especial atención a la identificación de significados, abordando cada asunto o problema en función de las variables involucradas y su debida contextualización en términos históricos, culturales y conceptuales.⁹ Así, las interrogantes que preguntan *¿cómo fue producida?*, *¿dónde fue producida?* o *¿quiénes participaron en la producción?*, serán formuladas con la intención de reconocer la orientación de sentido asociada a la elaboración de una determinada estrategia de representación.¹⁰ De esta manera, se sugiere que 'leer' una representación equivale a formularnos preguntas en torno a ella, intentar descifrar las circunstancias que la hicieron posible.

El análisis llevado a cabo por este trabajo no solo valora las propiedades presentes en los objetos estudiados, pues considera también aquellos procesos y condiciones que hacen posible su realización. Por tanto, se propone una mirada que reconozca la diversidad de variables puestas en juego, el campo de producción en su totalidad. En el caso específico de la arquitectura, tal como señalan Iain Borden y Jane Rendell (2000, pp. 10-11):

“(...) critical theory makes historians themselves conscious of what they are doing, and so able to consider not only the ostensible object the study, but also the development of the critical field that focuses on and helps to create that object”¹¹

⁷ Concretamente, esta investigación vincula al ejercicio de la crítica con las representaciones en la medida en que identifica en ellas la capacidad de cuestionar las regularidades del pensamiento arquitectónico.

⁸ Siguiendo sociólogo Stuart Hall (2013 [1997], p. 17), una de las fuentes relevantes para esta investigación, la lectura interpretativa es siempre un proceso activo, pues cualquier formulación de sentido en torno a un hecho, obra o medio de expresión, se puede reformular a partir de la incorporación de nuevos antecedentes o puntos de observación. Además, tal como señala Josep Maria Montaner (2013 [1999], p. 8) en el caso de la arquitectura “Siempre quedarán aspectos del autor y de la obra desconocidos, velados e inexplicables, a la espera de futuras interpretaciones”

⁹ La investigación se enmarca dentro del paradigma interpretativo en la medida en que la descripción tiene como objetivo explicar y comprender los hechos analizados, situando a los objetos de análisis en un contexto dinámico de variables que interactúan entre sí, proponiendo sentidos y significados al respecto. A su vez, es esta búsqueda de significados lo que define a esta investigación como cualitativa, tal como es planteado por José Ignacio Ruiz Olabuénaga (2007, p. 23): “Si una investigación pretende captar el significado de las cosas (procesos, comportamientos, actos) más bien que *describir los hechos sociales*, se puede decir que entra en el ámbito de los métodos cualitativos”.

¹⁰ Una identificación de sentidos que por cierto no obedece a una valoración exclusivamente formal o compositiva, pues como se ha dicho atiende al contexto y a las condiciones de producción. Asimismo, siguiendo a Vicenç Furió (2002, p. 110) y su análisis en torno a las obras de arte, no se trata de proponer ‘cualquier’ significado o un sentido único, pues éste siempre puede ser objeto de revisión crítica.

¹¹ “(...) la teoría crítica permite que los propios historiadores sean conscientes de lo que están haciendo y por lo tanto capaces de tener en cuenta no solo el objeto ostensible de estudio, sino también el desarrollo del campo crítico que se centra en y ayuda a crear a este objeto” [trad. propia].

De acuerdo al enfoque enunciado, la investigación define dos etapas de desarrollo que constituyen su línea argumental. Estas etapas son: elaboración de un marco teórico e interpretativo (1); y estudio y análisis de casos (2). Esta secuencia de trabajo –tal como fue planteado por las hipótesis de investigación– se enmarca en un contexto de discusión que sugiere el desplazamiento de la representación arquitectónica desde una concepción y posición cercana al proyecto, hacia su conversión en herramienta crítica.

En la primera etapa, correspondiente a la elaboración del marco teórico (1), se persigue establecer las bases conceptuales y discursivas a partir de las cuales se desarrollará el relato de esta investigación. En este apartado se expondrán implicaciones –esencialmente teóricas– consideradas importantes para entender la relación entre arquitectura y representación, incluyendo terminologías, sentidos y conceptualizaciones asociadas a ésta.

En la medida en que logremos descifrar las condiciones de posibilidad de la representación en arquitectura, podremos discutir sus transformaciones y usos críticos. Además, como fue señalado, complementando esta mirada específica sobre la arquitectura, es fundamental situar nuestras indagaciones en un contexto mayor de discusión en torno a la idea de representación y su importancia en la conformación de la cultura y el acceso al conocimiento.

La segunda etapa de esta investigación considera la definición y el estudio de casos (2); ejemplos específicos a partir de los cuales se intentará poner en evidencia, seguir discutiendo, los conceptos y problemas abordados en la primera etapa de trabajo (marco teórico). Al respecto, de acuerdo a los objetivos trazados por esta investigación, es importante mencionar que el estudio de casos no obedece a un interés monográfico, tampoco a su exposición idealizada como realizaciones únicas o excluyentes. Se trata más bien de la construcción de secuencias interpretativas que, considerando el análisis de determinadas obras, abordan en profundidad aspectos relativos a la representación arquitectónica.¹² En esta dirección, el objeto de estudio de esta investigación corresponde a lo que aquí hemos denominado *prácticas representacionales críticas*. Una producción capaz de reflexionar sobre sus propios códigos de emisión, recepción y lectura, que asumiendo la imposibilidad de una representación exacta de la realidad, evita suplantar al espacio tangible y sus cualidades, convirtiéndose en herramienta crítica.

A partir del interés por lo ‘ordinario’, por las conexiones circunstanciales y espontáneas que tienen lugar en la ciudad, expresado en *Urban Re-Identification Grid* (1953) de Alison y Peter Smithson (Imagen 3); y de la lectura del espacio como una sumatoria y superposición de acontecimientos, desarrollada por Bernard Tschumi en *The Manhattan Transcripts* (1976-1981) (Imagen 4), nos acercaremos a una representación que rehuye de la predicción, dialogando y dejándose afectar por aquella realidad que observa y registra.

Estas dos aproximaciones, más allá de sus particularidades y diferencias, integran en sus procedimientos a las dinámicas y transformaciones que ocurren en el espacio, desvinculándose

¹² Por otro lado, a partir de este estudio de casos se incorpora una observación específica, que complementa la perspectiva más sinóptica que predomina en la elaboración del marco teórico.

de aquella representación que actúa de manera apriorística. Por el contrario, estos trabajos proponen una mirada que pretende traducir sobre el plano gráfico –pero no homologar ni sustituir– el conjunto de acciones y desplazamientos que tiene lugar en la ciudad y/o el territorio. Así, a través del estudio de estos dos casos específicos, intentaremos precisar cómo la apertura representacional que tiene lugar durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, logra ampliar la concepción tradicional del proyecto y sus procedimientos.¹³

Las prácticas representacionales críticas que analizaremos permiten preguntarnos por la distancia o proximidad entre proyecto y experiencia, es decir, entre la voluntad predictiva que suele prevalecer en la arquitectura y la multiplicidad de acontecimientos que, a pesar de esta voluntad, tienen lugar en el espacio. *Urban Re-Identification Grid* y *The Manhattan Transcripts* ponen de manifiesto la capacidad de subversión presente en las prácticas, desafiando configuraciones, usos y sentidos previamente establecidos.

En este contexto, la asociación de las palabras ‘prácticas’ y ‘representación’ obedece a un intento de repensar la proximidad entre dos términos habitualmente leídos como antagónicos.¹⁴ La representación –por tanto también la arquitectura– que aquí se propone como crítica, no es aquella que intenta sustituir o controlar los excesos de la práctica, sino más bien, aquella que nos permite ir a su encuentro, que nos desafía con nuevas lecturas de la realidad y las acciones cotidianas.

Atendiendo principalmente a las observaciones efectuadas por Stuart Hall (2013 [1997], p. XXII), quien explícitamente utiliza la expresión “representational practices”, entenderemos a las representaciones, al ejercicio de representar, como una práctica en sí misma. Es decir, como un hacer reflexivo; una instancia activa que está estrechamente vinculada con la producción de sentido que se produce al interior de un cultura o ámbito del conocimiento específico, tal como ocurre en el caso de la propia arquitectura.

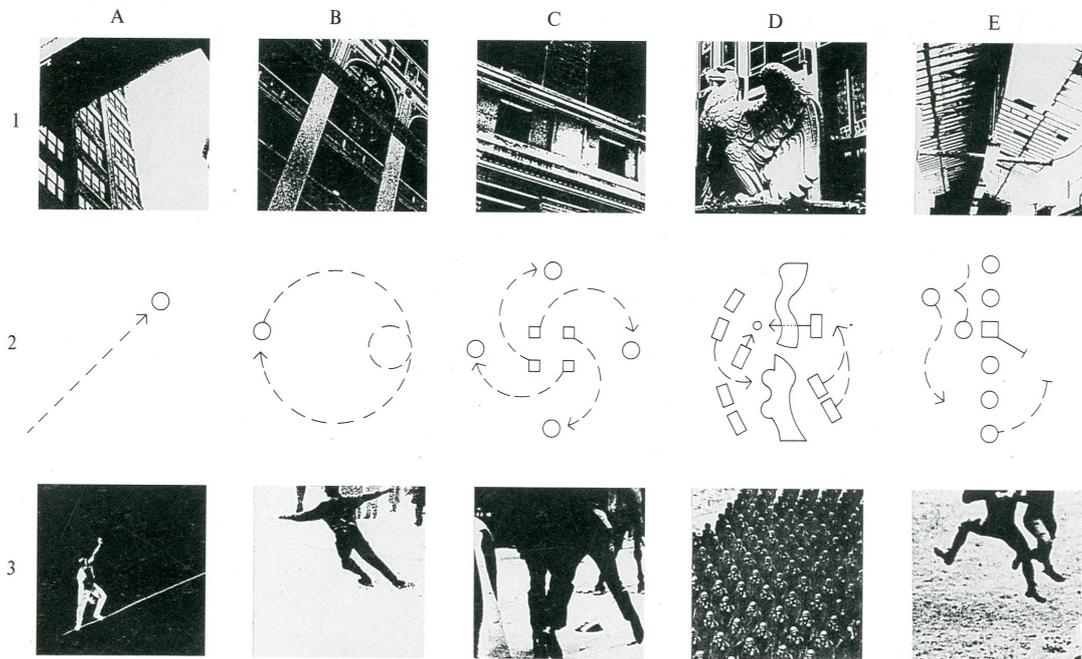
De esta manera, considerando las etapas de trabajo enunciadas, se plantea una reflexión que invita a reconsiderar límites conceptuales y operativos de la arquitectura, prestando especial atención al papel de las representaciones en los procedimientos llevados a cabo por el proyecto. ¿Qué tipo de relación se produce entre las estrategias de representación y el ejercicio proyectual?, ¿pueden las estrategias de representación condicionar y/o modificar la labor proyectual desarrollada por el arquitecto? Preguntas que nos permiten emparentar, de manera directa, representaciones y operaciones, considerando por cierto a los sentidos que guían esta relación, punto de atención central de nuestras observaciones.

¹³ En esta dirección, la referencia a estos dos trabajos, a *Urban Re-Identification Grid* y a *The Manhattan Transcripts*, en ningún caso plantea un análisis comparativo entre ellos, más bien su valoración como ejercicios críticos en sí mismos.

¹⁴ Un antagonismo que por ejemplo es abordado en profundidad por el filósofo e historiador francés Michel de Certeau en el texto *La invención de lo cotidiano* (2006 [1980]).



_Imagen 3. Detalle de *Urban Re-Identification*, Alison y Peter Smithson, 1953. Fotografías de Nigel Henderson, presentado en el CIAM IX, Aix-en-Provence. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Fuente: <https://collection.centrepompidou.fr>



_Imagen 4. *The Manhattan Transcripts, Part 4: The Block*, Bernard Tschumi, 1976-1981. Tinta y fotografía sobre papel, 78 x 48 cm. Museum of Modern Art, MoMA. Fuente: <https://www.moma.org/>

1.5_Inscripciones. Marco de lectura e interpretación

Como veremos más adelante, uno de los rasgos que definen la aproximación teórica de Bernard Tschumi reside en su comprensión de la arquitectura como *forma de conocimiento*, en contraste al habitual *conocimiento de las formas* que predomina en la disciplina. Parte de este espíritu orienta nuestro acercamiento al problema de la representación, perfilando un análisis que trasciende lo meramente formal para adentrarnos en su sentido, sin desatender la expresión material de ideas y puntos de vista, cuestión fundamental cuando hablamos de representaciones.

Sin atenernos a una línea epistemológica específica o exclusiva, parte importante de los esfuerzos de esta investigación se destinaron a la confección de un marco de interpretación posible en torno al lugar ocupado por la representación arquitectónica. Como ya fue insinuado, en la construcción de este marco confluyen, por un lado, la valoración de las representaciones como una materia de alcance mayor, asociada a la conformación de la cultura;¹⁵ y por otro lado, la identificación de las singularidades de la producción de representaciones en el campo de la arquitectura.

Así, en el transcurso de este trabajo pensar a la arquitectura *desde dentro*, atendiendo a sus especificidades, no supone desvincularse de las aportaciones que provienen desde otras disciplinas, sobre todo cuando éstas nos ofrecen lecturas interpretativas complementarias. Además, el contraste con otras áreas del conocimiento, facilita el reconocimiento de particularidades en la elaboración de representaciones en arquitectura.¹⁶

En este contexto, esta tesis plantea un diálogo con un conjunto de autores cuyo trabajo ha sido significativamente importante para andar y desandar un camino propio. Sin duda, la elección de estos autores –siempre determinada por el interés personal–, las deudas evidentes con sus reflexiones, forman parte de la posición tomada en la discusión sobre la representación y sus alcances.

En el desarrollo de nuestra línea argumental, en un primer momento prestaremos especial atención a las aportaciones de Pierre Bourdieu, Stuart Hall y Roger Chartier, pues nos permiten entender como las representaciones participan en aquel proceso de producción de sentido que

¹⁵ Al respecto, no se trata de plantear aquí una teoría general en torno a las representaciones, ni de equiparar su problematización en el campo filosófico con sus repercusiones en el ámbito de la arquitectura. Más bien, se espera situar una discusión que –en muchos aspectos– no pertenece exclusivamente al área de interés de la arquitectura. Siguiendo a Valeriano Bozal (1987, p. 19), reconociendo que el problema de la representación está asociado a la percepción, a la consolidación de convenciones culturales al respecto; y a la fijación de procedimientos y medios de expresión específicos; planteamos una aproximación a las representaciones entendidas como una forma de acceso al conocimiento. Sin desatender los dos primeros aspectos –percepción y expresión–, no situamos en un camino “(...) que se pregunta por la condición del representar en el conocimiento, respondiendo a preguntas como ¿cuál es la diferencia entre el conocimiento de representar y otras formas del conocer?, ¿qué aporta la representación, si aporta algo, al conocimiento de las cosas?, ¿cómo se presentan éstas en la representación?, etcétera” (Bozal, 1987, p. 19).

¹⁶ A su vez, tal como señala Leandro Madrazo (2006, p. 5) con esta atención a otras áreas de pensamiento no desatendemos a la arquitectura como campo disciplinar, más bien logramos extender “(...) su ámbito más allá del objeto construido, abarcando las estructuras conceptuales que lo prefiguran e interpretan”.

guía y legítima a las prácticas culturales, estableciendo los límites de lo posible. Estos autores, nos ofrecen una aproximación a la noción de representación lo suficientemente amplia como para pensar en ella en términos de ‘problema’ o espacio de reflexión, incluso más allá de lo distintivo de su fabricación material.

Posteriormente, Ernst H. Gombrich y Nelson Goodman nos ayudan a inscribir la discusión en torno a las representaciones en el ámbito artístico. Ambos autores, en acuerdo con el proceso de elaboración de sentido antes aludido, nos descubren que difícilmente podemos caracterizar a las representaciones como una producción pasiva, pues éstas siempre ponen en marcha una interpretación de la realidad, condicionando nuestras posibilidades de percepción del mundo. Por otra parte, esta aproximación al campo artístico nos permite también, tal como observa en sus investigaciones Robin Evans, iniciar una exploración de los asuntos propios de la representación arquitectónica.

En nuestro acercamiento a la arquitectura propiamente tal, al mencionado Evans sumaremos autores que reconocen en la representación una cuestión capital para la disciplina. Las investigaciones de Dalibor Vesely, Alberto Pérez-Gómez, Mario Carpo y Stan Allen pueden ser incorporadas en esta línea, pues a partir del foco puesto sobre las representaciones, reflexionan en torno las operaciones llevadas a cabo por la arquitectura, sus sentidos y posibilidades de interacción con la realidad. Si bien no podemos hablar de la existencia de un grupo de trabajo formalmente establecido, se propone que las coincidencias entre estos autores no son menores y que permiten perfilar un espacio de reflexión común o al menos convergente, incluso considerando los matices existentes entre sus respectivos puntos de vista.

Los autores mencionados exponen una mirada reflexiva, que presta especial atención a la relación entre proyecto y representación, enfatizando las posibilidades críticas de esta producción.

De esta manera, los argumentos que a continuación serán desarrollados toman distancia de dos formas de análisis recurrentes en el ámbito de la arquitectura: aquella que centra su atención en la representación gráfica como expresión en sí misma, autónoma; y aquella que le asigna un valor meramente instrumental, al servicio de operaciones aparentemente más importantes para la disciplina. Frente a estas dos alternativas, se promueve la valoración de la representación como un asunto fundamental para la arquitectura, que requiere ser problematizado. Por tanto, se trata de exponer, situar y discutir aquellos argumentos que nos permiten sostener que la representación es efectivamente un problema de primer orden para la arquitectura.

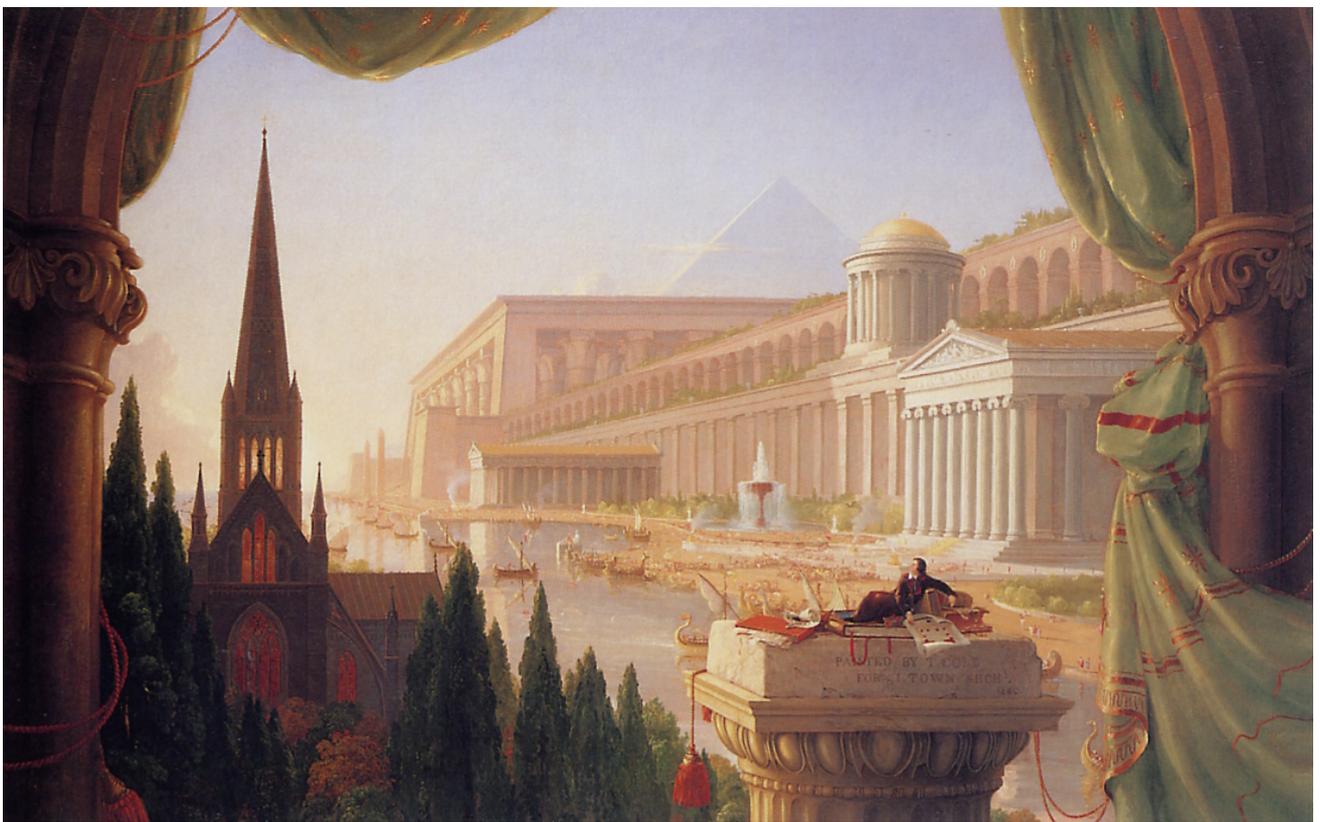
El uso protagónico de la palabra ‘representación’ por sobre otros términos comúnmente utilizados en arquitectura –dibujo, expresión gráfica, grafismo–, obedece a una decisión consciente. Una elección basada en la condición problemática de una palabra que parece definirse a partir de interrogantes, a partir de la imposibilidad de establecer con exactitud los límites de su extensión.

Así, en acuerdo con la vocación reflexiva de esta investigación, la utilización del término representación como punto de partida y enlace de la argumentación que aquí comienza, nos obliga a preguntarnos por su sentido y uso, cuestionando e incluso desaprendiendo su entendimiento habitual.

Parte 2 | Marco Teórico

Capítulo 2

Campo, representación y producción de sentido



_Imagen 5. *The Architect's Dream*, Thomas Cole, 1840. Óleo sobre tela, 134.7 x 213.6 cm. The Toledo Museum of Art. Fuente: <https://www.toledomuseum.org/>

2.1._Obras y campos. Condiciones de posibilidad

“ (...) el «sujeto» de la producción artística y de su producto no es el artista, sino el conjunto de agentes que tienen que ver con el arte, que están interesados por el arte, que tienen interés en el arte y en la existencia del arte, que viven del arte y para el arte, productores de obras consideradas artísticas (grandes o pequeños, célebres –es decir, celebrados– o desconocidos) críticos, coleccionistas, intermediarios, conservadores, historiadores del arte, etc.”

(Bourdieu, 2013 [1980], pp. 218-219)

Tal como fue planteado inicialmente, la presente investigación pretende construir una mirada ampliada sobre la arquitectura y sus fronteras de acción. Una mirada que en términos específicos, nos permita examinar aquellas condiciones que hacen posible la emergencia de la representación arquitectónica, su rol y posición al interior de la disciplina y sus debates.

Para comenzar a elaborar la aproximación propuesta, entenderemos a la arquitectura como un ámbito de producción cultural, interesándonos en las obras y su materialización, pero también en la construcción de sentido que legitima su presencia. En esta dirección, resulta oportuno considerar el concepto de *campo* desarrollado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, en la medida en que nos permite pensar y analizar el quehacer arquitectónico más allá de su objetivación material.¹ Asimismo, esta conceptualización nos ayuda a entender los alcances del término representación y sus implicaciones socioculturales. Así, se sugiere que la identificación de la noción de campo y sus resonancias en la conformación de una cultura, constituye un paso previo necesario para discutir el papel que cumplen las representaciones.

Para Bourdieu, el análisis de las obras debe trascender a la identificación del grupo o agente particular que las fabrica, promoviendo su observación en un espacio relacional.² Bajo esta mirada, la apreciación analítica que suele concentrarse aisladamente en el objeto-obra es reemplazada por un proceso de desciframiento de aquellos contextos o variables –materiales e inmateriales– que determina tal realización. Precisamente, la idea de campo puede ser entendida como la caracterización de aquel espacio de acción dentro del cual es posible la producción y constitución de una determinada área de pensamiento o manifestación cultural.

¹ Si bien Bourdieu no se refiere profusamente a las obras de arquitectura y su casuística específica, el análisis sobre la producción cultural en general desarrollado en textos como *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (2006 [1979]); *Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos* (2008 [1982]); *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (2005 [1992]) o *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura* (2003), bien puede ser extrapolado al contexto arquitectónico. Justamente, el concepto de campo puede ser entendido como una aproximación que se particulariza en el análisis de cada ámbito particular –disciplinar o productivo– y sus conflictos internos.

² Es importante considerar que Bourdieu intenta proporcionar recursos para la práctica, para el trabajo empírico, cuestión que lo lleva a ser cauteloso e incluso reticente a todo idealismo que actúe ‘fuera del mundo’, sin referencias a él. En nuestro caso, las herramientas de análisis enunciadas por Bourdieu son recuperadas para abordar una práctica concreta: la práctica de la representación, sus condiciones de posibilidad y lectura en el campo de la arquitectura.

En el ámbito artístico, la noción de campo en tanto espacio relacional, está constituida por un conjunto de posiciones y disposiciones que autorizan la factibilidad de las obras, condicionando su entendimiento e interpretación. De esta manera, se articula una suerte de afección mutua entre obra y campo, en la medida en que éste último constituye el espacio de circulación y visibilidad de las obras, sin las cuales tal espacio no sería posible.³ Por esta razón, para acceder en profundidad a las obras y sus sentidos, es necesario reconocer aquellas reglas de entendimiento que determinan su lugar en el campo de producción, que establecen sus posibilidades de legibilidad.

Si la constitución de este campo condiciona la elaboración, difusión y recepción de los bienes culturales, su presencia puede ser leída como la delimitación de una frontera capaz de determinar aquello que ocurre o puede ocurrir, acordando el conocimiento y reconocimiento de las obras. Por más que el funcionamiento, la costumbre y la habitualidad de las prácticas oculten o hagan olvidar la existencia de estos límites, su identificación es fundamental para el estudio de la obra y sus posibilidades de significación. Al respecto, es posible reconocer en el campo un poder constitutivo y al mismo tiempo constituyente, que hace posible que la obra sea reconocida como tal.

De acuerdo a lo señalado, la existencia de las obras no solo está asociada a la definición de sus cualidades físicas o materiales, sino también a su instauración como obra, es decir, a su ingreso en el universo de sentido que habilita y autoriza su presencia.⁴ Como señala el propio Pierre Bourdieu, el campo no solo produce obras, ocupándose también de la construcción del valor de obra, subordinando la orientación apreciativa en torno a ésta.⁵ En otras palabras, la obra existe en la medida en que ocupa un lugar en el campo, posición que a su vez está asociada a una disposición apreciativa que determina su valoración.

Coincidiendo con Bourdieu, Félix de Azúa (2011 [1995], p. 162) plantea que en el caso del arte, la extensión de lo artístico “no se agota en el objeto físico” denominado obra, observación que bien puede ser ampliada al caso de la arquitectura. Para Azúa, la constitución del arte como

³ Dando cuenta de esta permanente interacción entre obra y campo, Pierre Bourdieu (2013 [1980], p. 116), introduce el término “efecto de campo”, explicitando la imposibilidad de analizar a las obras aislándolas de aquel contexto relacional que las hace posible y que ellas mismas permiten configurar. Para ejemplificar esta cuestión, Bourdieu (2013 [1980], p. 117) plantea que “Un problema filosófico (o científico, etc.) legítimo es un problema que los filósofos (o los científicos, etc.) reconocen (en el doble sentido del término) como tal (porque está inscrito en la lógica de la historia del campo y en sus disposiciones históricamente constituidas para y por la pertenencia al campo) y que, por el hecho de la autoridad específica que se le reconoce, tiene todas las posibilidades de ser ampliamente reconocido como legítimo”.

⁴ Por esta razón, para llevar a cabo el proceso de desciframiento anteriormente señalado, es clave identificar aquellas instituciones o grupos de interés que se disputan la hegemonía de sentido en un determinado campo de producción. Estas instituciones e intereses –sus discursos y estrategias de difusión– no son solamente acompañantes de las obras, sino más bien, parte esencial de su constitución, en la medida en que determinan su legitimación, sentido y valoración. Al respecto Bourdieu (2005 [1992], p. 258) sostiene que “(...) el discurso sobre la obra no es un simple acompañamiento, destinado a favorecer su aprehensión y su apreciación, sino un momento de la producción de la obra, de su sentido y su valor”.

⁵ Bourdieu (2005 [1992], p. 339) indica que: “(...) la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provista de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de las competencias estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de las obras sino la producción del valor de obra, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia del valor de obra”.

horizonte de acción y sentido se produce a partir de la interacción entre las obras y el mundo del arte, es decir, el conjunto de intereses, agentes, instituciones y sistemas de difusión que otorgan valor y visibilidad a sus prácticas.⁶ Tal como nos recuerdan las palabras de Bourdieu que abren este capítulo, más allá de la autoría específica, la realización de las obras se inscribe en un universo mayor, que convierte al sujeto de su producción en una fuente de origen multifactorial.

Ahora bien, junto con reconocer su existencia como marco de acción, el campo propuesto por Bourdieu puede ser leído también como un espacio en tensión, un encuentro de oposiciones e intereses en permanente conflicto. Más allá de su estabilidad temporal o aparente, la idea de campo está asociada a la configuración de un escenario en disputa, una confrontación que se evidencia y temporaliza en términos históricos, a partir de la hegemonía de una u otra posición, que en palabras del propio Bourdieu logra “hacer época”.⁷ Por esta razón, entender la existencia del campo y sus condiciones coyunturales permite vislumbrar las oportunidades para su transformación o transgresión, pues éste constituye un estado y al mismo tiempo una posibilidad, asociada a movimientos de expansión capaces de reconfigurar su situación inicial.⁸ Una oportunidad de ruptura y/o transformación que solo es posible en la medida en que la posición interesada conozca y reconozca las leyes, el sistema de funcionamiento del campo en cuestión. Como ocurre frecuentemente en el ámbito artístico y también en el arquitectónico, se trata de revolucionar el campo en el propio campo, aceptando las condiciones impuestas por éste para poder modificarlas.⁹

* * * *

Tomando en consideración lo hasta aquí señalado, la propia historia de la arquitectura, sus transformaciones, tensiones y discontinuidades, puede ser examinada como un permanente movimiento de campo. En esta dirección, el alcance del cuadro *The Architect's Dream* (Imagen 5) –pintado por Thomas Cole hacia la mitad del siglo XIX y recuperado por Spiro Kostof para dar inicio a su *Historia de la arquitectura* (2007 [1985])–, puede ser reconsiderado. Al

⁶ Azúa (2011 [1995], p. 232) señala: “(...) ¿quién? decide lo que es una obra de arte o que se le ha *aparecido* una obra de arte? Para contestar esta pregunta está el llamado «mundo del arte», la tropa que circula alrededor de la obra (galeristas, comisarios, críticos, marchantes, profesores, funcionarios, etc.), y los medias”.

⁷ Para Bourdieu (2005 [1992], p. 239) “*Hacer época* significa indisolublemente *hacer existir una nueva posición*, más allá de las posiciones establecidas, *por delante* de estas posiciones, *en vanguardia*, e introduciendo la diferencia, producir el tiempo”.

⁸ Reconociendo la especificidad de cada planteamiento, podemos emparentar lo señalado con el desafío intelectual trazado por el trabajo del filósofo francés Michel Foucault. Esto, en la medida en que el análisis propuesto por Foucault intenta descifrar las condiciones que hacen posible la elaboración de un determinado discurso y su conversión en marco de legitimación. La conceptualización del término *episteme* desarrollada por Foucault, sugiere que la sociedad se encuentra tramada en una red de sentido y poder que delimita sus posibilidades de acción, de acceso al conocimiento. Lo interesante de este análisis –expuesto en obras como *El orden del discurso* (2015 [1971]) o *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (2010 [1966]) –, es que considera una doble operación crítica: por un lado identifica el orden establecido y sus condiciones de posibilidad, pero por otro lado lo desmonta, cuestionando la estabilidad de sus sentidos y significados. A su vez, este discurso no es puramente lingüístico, pues para Foucault establece una relación directa con las prácticas sociales, orientando conductas.

⁹ Felix de Azúa (2011 [1995], p. 238) plantea el siguiente ejemplo que nos permite visualizar los cambios que se producen en el campo artístico: “En 1865, el juicio institucional daba por obra de arte la *Venus* de Cabanel (hoy día es una pieza entre kitsch y el porno) y tenía a la *Olympia* de Manet por una calamidad”.

contemplar el pasado, el arquitecto no solo puede observar una acumulación de estilos y formas arquitectónicas desarrolladas en el transcurso de siglos de quehacer disciplinar. También, es posible leer transformaciones ocurridas en el propio campo arquitectónico, reconocer variaciones en la orientación de sentido que guía a su producción.

Para realizar esta lectura parece necesario ampliar la mirada, desplazar el lugar desde el cual suele ser observada la arquitectura –tradicionalmente asociado a las obras y su definición material– hacia otros canales de expresión igualmente importantes: textos, discursos, imágenes, etc. Pues bien, en este intento de diversificar la mirada, especial atención prestaremos a las estrategias de representación gráfica, fundamentales en la construcción de sentidos que orientan al campo arquitectónico y sus procedimientos.

Si volvemos a mirar *The Architect's Dream* con mayor detención, descubriremos que el arquitecto que contempla el paisaje de obras es retratado junto a un cúmulo de papeles y documentos, entre los cuales se distingue la planta de un futuro edificio (Imagen 6).

A través de la incorporación de esta evidencia gráfica, Thomas Cole parece recordarnos lo imprescindible que es para el arquitecto contar con mecanismos de mediación para elaborar y comunicar sus ideas. Como sugiere el historiador y teórico de la arquitectura Alberto Pérez-Gómez (2005, p. 217), los arquitectos no solo se dedican a fabricar edificios, pues también elaboran “mediating artifacts” (artefactos mediadores), que permiten la construcción de las obras y la difusión de sus idearios.



Imagen 6. Detalle *The Architect's Dream*, Thomas Cole, 1840. Óleo sobre tela. The Toledo Museum of Arts. Fuente: <https://www.toledomuseum.org/>

En la columna se lee la siguiente inscripción: “PAINTED BY T. COLE FOR I. TOWN ARCH. 1840”. El primer nombre corresponde al autor del cuadro y el segundo a Ithiel Town, arquitecto para quien fue realizada la obra.

2.2_Espacios de legitimación. Ilusión y creencia

“Así como la creencia de que un señor disfrazado de juez en verdad *imparte justicia* permite la existencia de la administración de justicia; o que otro disfrazado de general en verdad *imparta autoridad* permite la existencia de un ejército, del mismo modo, digo, las artes *imparten artisticidad* mediante la creencia popular en sus representaciones, ya que la creencia asumida de que la representación artística se corresponde con algo *real* es lo que permite subsistir a las artes”

(Azúa, 2002 [1995], p. 247)

En función de lo hasta aquí expuesto, es posible plantear que la constitución de un campo como tal está asociada a la instauración de una suerte de creencia, que autoriza su existencia como espacio de producción. Así, el campo y las distintas acciones relacionadas a éste, constituyen un contexto de credibilidad que hace posible la puesta en marcha de un determinado ámbito de conocimiento o creación.

A su vez, esta creencia se construye en función de un acuerdo de presupuestos transformados en disposición apreciativa.¹⁰ Este proceso es analizado por Pierre Bourdieu a través del concepto de *habitus*, es decir, un marco de referencia interiorizado por la sociedad o cultura en cuestión, que “(...) integrando todas las experiencias pasadas, funcionan en cada momento como una *matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones...*” (2012 [1972], p. 205). Para Bourdieu, las actividades desarrolladas al interior de un campo están influenciadas por este *habitus* y sus esquemas de apreciación: quien observa y se desenvuelve en el campo lo hace dentro de los límites impuestos por éste, a través del sistema de categorías y apreciación previamente acordado.

Ahora bien, tal como ocurre en el caso del par campo-obra, el vínculo entre campo y *habitus* también puede ser pensado como una relación interactiva, pues así como el campo produce y reproduce el *habitus*, éste es indispensable para la constitución y funcionamiento del campo. Por esta razón, no se trata de asumir este *habitus* como un destino irrenunciable o como una condena, pues se trata de un aprendizaje susceptible de ser reconfigurado.

Las posiciones y disposiciones previamente establecidas, las categorías de comprensión asociadas a ellas, pueden ser modificadas, propiciando una discontinuidad en los esquemas de valoración aprendidos.¹¹ Además, la activación del *habitus* está asociada al ámbito específico en

¹⁰ El término “disposición” constituye un concepto clave para Bourdieu (2012 [1972]) y hace referencia a la tendencia o inclinación a actuar, percibir y significar de una determinada manera. De acuerdo a esta condición, el *habitus* tiene la capacidad de vincular lo individual con lo colectivo, pues permite instaurar un saber común y generalizado, que educa nuestras respuestas frente a los estímulos recibidos.

¹¹ Una crítica recurrente a este concepto de *habitus* es aquella que sostiene que esta noción esconde cierto determinismo. Sin embargo, como el propio Bourdieu plantea, este *habitus* en ningún caso es inmodificable, siendo necesario estar atentos a la consolidación de esquematismos, a la repetición sin reflexión de comportamientos aprendidos. En el caso de nuestra investigación, es fundamental este doble ejercicio de reconocimiento y a la vez cuestionamiento del *habitus*. La apertura propuesta por lo que aquí se denominan *prácticas representacionales críticas*, reconsidera el alcance del *habitus* representacional instaurado en la modernidad, planteando estrategias que desvían y resignifican tales premisas.

el que se ejerce, a su contexto de acción, por tanto, no puede ser considerado como un patrón de funcionamiento inalterable o universal. Al igual que ocurre con la extensión de cada campo, el habitus está *en disputa*, sujeto a modificaciones capaces de reorientar las reglas previamente aceptadas.

En el caso del campo artístico, es fundamental la instauración de un contexto de creencias compartidas. Tal como señala Félix de Azúa en la cita que abre este apartado –parafraseando a Blaise Pascal–, la existencia del arte y de aquello que generalmente inscribimos en el ámbito de la cultura, es también la creencia en su existencia. El arte imparte *artisticidad* a través de un conjunto de mecanismos que permiten el funcionamiento de su campo, asegurando además la reproducción de sus creencias.¹² En cuanto a la arquitectura, también es posible reconocer la configuración de una suerte de *arquitectonicidad* que intenta preservar y reproducir las creencias reconocidas como legítimas por el campo arquitectónico. En esta dirección, Bourdieu (2003, p. 259) señala lo siguiente:

“Si al querer producir un objeto cultural, cualquiera que sea, no produzco simultáneamente el universo de creencia que hace que se lo reconozca como un objeto cultural, como un cuadro, como una naturaleza muerta, si no he producido esto, entonces no he producido nada, solamente una cosa”

Si anteriormente nos referíamos al campo en términos de frontera, podemos complementar lo dicho señalando que la definición de límites está asociada a la instauración de una ilusión colectiva que define el sentido (común) de las acciones llevadas a cabo.¹³ En consecuencia, este sistema de creencias –admitido como fuente de legitimación– tiene la capacidad de incluir o excluir, acordando la viabilidad de que aquello que puede ocurrir dentro del área de acción que delimita. De acuerdo a Bourdieu, la existencia de esta ilusión es fundamental, pues forma parte de nuestra manera de entender y situarnos en el mundo, permitiéndonos *jugar el juego*.¹⁴

En este escenario, el establecimiento de esta ilusión, el conjunto de creencias asociadas a ella, requiere de un canal expresivo que comunique su presencia y nos permita creer. El campo y el habitus se constituyen como tal en la medida en que pueden *hablar*, acción que se hace efectiva a través de lo que el propio Pierre Bourdieu (2005 [1992], pp. 400-401) define como “pulsión

¹² Profundizando en este punto, Azúa (2002 [1995], pp. 247-248) sostiene lo siguiente: “Dicho de un modo más sencillo: es posible que lo que llamamos «obra de arte» no sean sino mecanismos de producción, mantenimiento y perfeccionamiento de creencias imprescindibles para el funcionamiento de la sociedad, exactamente igual que las representaciones de la justicia”.

¹³ Bourdieu (2005 [1992], p. 34) va más lejos y afirma que “(...) la «realidad» con la que calibramos todas las ficciones no es más que el referente universalmente garantizado de una ilusión colectiva”.

¹⁴ Como veremos más adelante, esta cuestión resulta fundamental para discutir los alcances del concepto de representación y su manifestación en términos gráficos, que suele ser asociada a una expresión que se aleja e incluso se opone a la realidad y sus acontecimientos. En el caso del análisis desarrollado por Bourdieu (2005 [1992], p. 403), la constitución de aquello que él denomina *ilusión* nos ayuda a comprender y dotar de sentido a la realidad, por tanto puede entenderse como una parte constitutiva de ésta. Así, por más paradójico que parezca, se trata de una ilusión que no es del todo ilusoria.

expresiva”, es decir, una instancia que comunica el límite del campo, que manifiesta su extensión como espacio de credibilidad.¹⁵

La constitución de un campo, su funcionamiento y conservación, es inseparable de esta pulsión expresiva, pues permite que las cosas existan, orientando nuestra apreciación en torno a ellas. Ahora bien, en el ámbito de la producción cultural y tal como ocurre en el caso específico de la arquitectura, tal pulsión expresiva no solo remite a las obras y sus singularidades. Textos, discursos e imágenes forman parte del canal expresivo de la arquitectura y contribuyen a configurar su espacio de legitimación y creencia, a constituir aquello que anteriormente definíamos como *arquitectonicidad*. Se trata de un *corpus* que complementa, amplía e incluso re-significa la información obtenida a través de las obras, permitiendo la circulación y reproducción de valores y sistemas de apreciación a través del tiempo.¹⁶

Al respecto, el crítico e historiador de la arquitectura Mario Carpo sostiene que en el caso de la arquitectura, el *corpus* anteriormente mencionado da paso a la conformación de un “saber arquitectónico” (2003 [1998], p.53), directamente relacionado con los medios de registro, transmisión y difusión de la información con los cuales se cuenta en una determinada época o cultura.¹⁷ En una línea similar a la de Carpo, Stan Allen (2000, p. XXI) sostiene que junto con las obras y su producción material, la arquitectura está constituida por una serie de mecanismos de explicación y promoción, fundamentales en la definición del campo disciplinar. En el caso de nuestra investigación, entendemos a la representación gráfica como una parte esencial del saber arquitectónico descrito por Carpo y de aquellos mecanismos de explicación a los que se refiere Allen. Las estrategias de representación forman parte de la pulsión expresiva que comunica ilusiones y creencias del campo arquitectónico.

* * * *

Como se ha intentado explicar a través del concepto de campo, el funcionamiento de una determinada disciplina o área del conocimiento, supone la instauración de un espacio de legitimación que valida las acciones y sentidos que tienen lugar al interior de sus límites; un espacio que para constituirse como tal necesita ser visible, proceso en el cual podemos inscribir inicialmente el desarrollo de las representaciones. Así, planteamos que las representaciones tienen la capacidad de manifestar el espacio de credibilidad establecido por el campo, formando

¹⁵ Bourdieu (2005 [1992], p. 403) señala: “Ello significa que al tratar de comprender el funcionamiento de un campo de producción cultural, y lo que en él se produce, no se puede separar la pulsión expresiva (cuyo principio estriba en el propio funcionamiento del campo y en la *illusio* fundamental que lo hace posible) de la lógica específica del campo...”.

¹⁶ Como señala el propio Bourdieu (2005 [1992], p. 259): “(...) el discurso sobre la obra no es un mero aditivo, destinado a favorecer su aprehensión y valoración, sino un momento de la producción de la obra de su sentido y de su valor”.

¹⁷ Un ejemplo significativo de esta cuestión, abordado en profundidad por el propio Mario Carpo en el texto *La arquitectura en la era de la imprenta* (2003 [1998]), es la conformación de la tradición clásica en arquitectura, proceso en el que es muy importante la difusión del conocimiento, especialmente a través de los tratados de arquitectura. Carpo (2003 [1998], p. 7) plantea que “La tradición clásica en arquitectura depende de un corpus de reglas y modelos transmitidos en el espacio y en el tiempo, en lugares diversos, de una generación a otra y a través de siglos”.

parte del canal expresivo de éste, de sus mecanismos de activación y mantención de las creencias compartida.

Sin perder de vista estas primeras definiciones, a continuación iniciaremos una aproximación más detallada al término representación. Un concepto que para Bourdieu (2008 [1982], p.83) se relaciona con la *alquimia* que permite la creencia e ilusión anteriormente señaladas, gracias a su capacidad de dar origen, de generar una visión de mundo a través de mecanismos de percepción y lectura de la realidad. En otras palabras y tal como es señalado por Félix de Azúa (2002 [1995], p. 244), la idea de representación pueden ser pensada como “una ficción que produce «realidad»”, es decir, que permite y hace creer.

2.3_Representación y producción de sentido. Límites de lo pensable, límites de lo decible

“Representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture. It *does* involve the use of language, of signs and images which stand for or represent things. But this is a far from simple or straightforward process, as you will soon discover”¹⁸

(Hall, 2013 [1997], p. 1)

El acercamiento a la idea de representación nos enfrenta a un término complejo, cuyo uso resuena al interior de diversas disciplinas, esquivo a la hora de establecer definiciones que con exactitud precisen o fijen sus alcances.¹⁹ ¿Qué entendemos por una representación?; ¿por qué se producen y son necesarias las representaciones?; ¿qué diferencia a las representaciones de aquello que es representado? Son algunas de las interrogantes que forman parte de la discusión y que parecen converger hacia las siguientes preguntas esenciales: ¿qué tipo de relación se produce entre las representaciones y aquello que comúnmente entendemos como la *realidad*?; ¿podemos acceder a la realidad prescindiendo de las representaciones?

En este contexto, siguiendo la línea argumental desarrollada por el historiador francés Roger Chartier, proponemos emparentar la elaboración de representaciones con nuestra necesidad de nombrar y designar a prácticas, objetos y acontecimientos. Para Chartier, las representaciones están asociadas a la construcción de sentido que permite vincularnos con la realidad, en la medida en que contribuyen a generar reglas de entendimiento, instituyendo lo que el propio autor francés define como “gestos legítimos” (1999, p. X). De esta manera y en términos generales, es posible sostener que la acción de representar permite definir los límites de lo pensable, estableciendo parámetros de recepción, apreciación y valoración de lo real.²⁰

De acuerdo a Chartier, la historia de la cultura puede ser leída como una historia de las mediaciones, es decir, representaciones que permiten nuestro acceso a la realidad, capaces de convertir al mundo en algo inteligible, que precisamente para serlo requiere ser representado.²¹

¹⁸ “La representación *es* una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Esto *implica* el uso del lenguaje, de signos e imágenes que están en lugar de o representan a las cosas. Pero esto está lejos de ser un proceso simple o directo, como pronto descubrirás” [trad. propia].

¹⁹ En función de esta complejidad, el filósofo Max Black (2011 [1972], p. 166) sostiene que el término representación no puede ser analizado de manera aislada. Por el contrario, para Black se trata de un “concepto hilera”, que debe ser examinado de acuerdo a sus condiciones específicas de producción y uso, reconociendo las particularidades del esquema de representación utilizado.

²⁰ Chartier (1999, p. 20) sostiene que: “En una época dada, el cruce de estos diferentes soportes (lingüísticos, conceptuales, afectivos) gobiernan las ‘formas de pensar y sentir’ que troquelan las configuraciones intelectuales específicas (por ejemplo los límites entre lo posible y lo imposible o sobre las fronteras entre lo natural y lo sobre natural)”.

²¹ El trabajo de Chartier, sus investigaciones relativas a la historia del libro y la lectura, se interesa por la reconstrucción de las evidencias de esta mediación, tanto en términos materiales como simbólicos. Para Chartier es fundamental ser conscientes de la existencia de estas mediaciones y su contexto de producción, pues nos permite analizar la manera en que una determinada representación se relaciona con la realidad o con aquello que el texto —o cualquier otro medio— plantea como real.

Así, las representaciones forman parte de la extensión del mundo, posibilitando su aparición y también nuestro acceso a él. Dicho de otro modo, no podemos establecer una relación del todo *transparente* con el mundo, pues nuestra vinculación con la realidad se produce, en buena medida, a partir de mediaciones, a través de imágenes y modelos discursivos que guían nuestras posibilidades de comprensión.

Frente a una realidad colmada de estímulos, necesitamos un punto de partida que oriente nuestra mirada. Al respecto, representar nos permite configurar un contexto de sentido, de apreciación y lectura de una realidad previamente indiferenciada, abriendo un claro diferenciador. Probablemente, sin la existencia de esta distinción, nuestra mirada estaría desbordada, perdida y desorientada ante la complejidad que supone el mundo.²²

A partir de estas primeras consideraciones, nos interesa enfatizar que al referirnos a las representaciones no hablamos solamente del reflejo de una realidad exterior ajena a ellas. Por el contrario, representar nos permite otorgar sentido al mundo, significar su presencia y comparecencia ante nosotros.

Para profundizar en este asunto, resulta oportuno hacer referencia al trabajo del sociólogo Stuart Hall y sus indagaciones en torno a la idea de representación. En sintonía con las aportaciones de Chartier, las reflexiones de Hall inscriben el debate en torno a las representaciones en el ámbito de la cultura y sus procesos de conformación. Específicamente, la mirada de Hall se sitúa en el campo de los estudios culturales y establece una relación directa entre las representaciones y la producción e intercambio de sentido.²³ Más allá del modo o medio de expresión específico a través del cual se formalicen las representaciones, Hall entiende que representar es un acto fundamental en la constitución de una cultura.

²² En esta dirección y de acuerdo a los planteamientos del estudioso de la percepción visual James J. Gibson (1974 [1950], pp. 300-301), la observación del mundo implica un aprendizaje que pone en marcha nuestra capacidad de diferenciar. Para Gibson, aquellas propiedades que describen al mundo –arriba/abajo, grande/pequeño, etc.– son posibles, precisamente, a partir de este proceso de distinción. Por esta razón, podemos plantear que representar constituye una reducción de la complejidad del mundo destinada a facilitar nuestro acceso a él. Sin embargo, tal como ocurre en el contexto de la modernidad, en la medida en que las representaciones se cierran sobre sí mismas, esta reducción se agudiza y la apertura inicial corre el riesgo de convertirse en una clausura, una correlación representación-representado repetitiva y excluyente.

²³ En el texto *The work of representation* (2013 [1997]), Stuart Hall analiza tres miradas que abordan la relación entre las representaciones y la producción de sentido: *reflective* (reflexiva); *intentional* (intencional); *constructionist* (constructivista). A partir de la distinción entre estos tres relatos y su caracterización, Hall nos entrega herramientas para dilucidar de qué hablamos cuando hablamos de representación. De acuerdo al enfoque reflexivo, el sentido está localizado en el mundo de antemano y las representaciones actúan como un reflejo transparente de éste; por su parte, para el enfoque intencional es el sujeto quien impone su sentido único al mundo, a través de sus propias y privadas representaciones; por último, el enfoque constructivista enfatiza el carácter social del sentido, pues entiende su presencia como el resultado de una elaboración colectiva. El trabajo de Hall se sitúa próximo al enfoque constructivista, pues éste acentúa que todo sentido es una formulación realizada activamente por una cultura o sociedad, para de esta manera constituirse a sí misma. En el análisis del enfoque constructivista, Hall (2013 [1997], pp. 16-46) considera especialmente las aportaciones de Ferdinand de Saussure, Roland Barthes y Michel Foucault.

El relato constructivista cuestiona las afirmaciones de los otros dos enfoques, pues sostiene que el sentido no está en las cosas en sí mismas ni es el resultado de voluntades individuales. Así, en la medida en que el análisis trasciende a los rasgos de pasividad e individualidad, el acento se coloca en el carácter propositivo de las representaciones, valorando su participación activa en el proceso de construcción de sentido que se produce en una cultura; una valoración que por cierto, sugiere que toda significación es una proposición y que no obedece necesariamente a una definición natural ni mucho menos irrenunciable.

El uso de la expresión ‘producción de sentido’ resulta en sí mismo problemático, pues asume que el sentido no está alojado en el mundo como una escala de valores dada de antemano y que somos nosotros quienes creamos tal valoración. Más allá de que con el paso del tiempo nos parezcan naturales, los acuerdos de sentido no se producen por generación espontánea, sino más bien a través de un proceso de construcción sociocultural.

Siguiendo a Hall, las representaciones tienen la capacidad de vincular al lenguaje –entendido en términos amplios y no necesariamente asociado a una lengua o forma de expresión específica–, con la dirección de sentido que guía acciones y comportamientos en los límites de una cultura.²⁴ De esta manera, la formulación de representaciones nos permite *decir algo con sentido* respecto al mundo, hacer referencia y referirnos a él. Para Hall, este es el *trabajo* de la representación, cuestión que la convierte en una práctica cuyo objetivo es producir sentido.

Ahora bien, al reconocer esta capacidad de significación presente en las representaciones podemos preguntarnos ¿cómo se produce el sentido?, ¿a través de qué mecanismo se explicita tal elaboración?, ¿cómo actúan en este proceso las representaciones? Para intentar dar respuesta a estas interrogantes, Hall considera fundamental prestar atención a la relación que se produce entre las cosas y los conceptos, pues a partir de la expresión de este diálogo se articulan los sentidos que forman parte de una cultura. Así, aquello que Hall denomina ‘producción de sentido’, puede ser entendido como el vínculo que se produce entre las cosas, nuestra conceptualización en torno a ellas y la expresión de tales conceptos a través de signos reconocibles, que permiten su difusión y recepción.²⁵ Es decir, frente a aquella realidad indiferenciada que describíamos antes, generamos mapas de comprensión mental que son compartidos a través de distintos canales expresivos.

Representar no solo remite o hace referencia a un producto específico, sino también y sobre todo a un proceso, a un espacio de relación entre la realidad, nuestras ideas sobre ella y los medios de expresión que utilizamos para comunicar nuestras concepciones sobre el mundo.²⁶

²⁴ Hall utiliza el término ‘lenguaje’ de una manera lo suficientemente amplia para incluir en su definición expresiones orales y escritas, imágenes y sonidos, gestos e incluso a las tendencias de la moda. Más allá del medio de producción empleado, Hall entiende por lenguaje a todo aquello que expresa y comunica sentido. En esta dirección, es posible plantear que la idea de lenguaje expuesta por Hall se emparenta con la *pulsión expresiva* enunciada por Bourdieu (2005 [1992], pp. 400-401). Por otro lado, podemos reconocer una estrecha vinculación entre el lenguaje y el acceso al conocimiento, pues recurrentemente accedemos al mundo a través de pensamientos generados lingüísticamente, puestos en circulación a través del lenguaje, dando forma a lo que Massimo Cacciari (2000, p. 94) define como logos “predicativo-discursivo”.

²⁵ Tal como ocurre con el término ‘lenguaje’, la idea de ‘signo’ es entendida por Hall de manera amplia. En su argumentación, el signo es todo aquello que porta sentido, la traducción expresiva y comunicativa de nuestros mapas conceptuales: palabras, imágenes, sonidos, etc. Para complementar esta definición de signo, podemos hacer referencia al trabajo de Charles Sanders Peirce, quien junto a Ferdinand de Saussure, es reconocido como uno de los padres de la semiótica. El trabajo de Peirce se enmarca dentro de un interés mayor por el pensamiento lógico, a partir del cual estudiará la interacción que se produce entre razonamiento y lenguaje. En términos generales, para Peirce (1999 [1894]) los signos son la expresión del pensamiento, la manifestación de aquellos hábitos y acuerdos que aseguran nuestra comprensión de la realidad, una mediación que nos permite acceder y transmitir el conocimiento.

²⁶ Esta correspondencia entre ideas y formas de expresión puede ser originalmente rastreada –tal como lo hace el propio Hall (2013 [1997], pp. 16-20)– en el trabajo del lingüista suizo Ferdinand de Saussure. Para Saussure, todo signo está formado por un significado y un significante, es decir, por una idea y una forma a través de la cual tal idea se expresa. En esta lectura, la correspondencia entre significado y significante fija, arbitrariamente según sostiene el propio Saussure (1991 [1916], p. 104) el sentido del signo.

De acuerdo a lo señalado, podemos reconocer una doble importancia en las representaciones formuladas por una cultura. Por un lado, las representaciones participan activamente en la mencionada construcción de sentido y por otro lado, posibilitan su intercambio y difusión. De este modo, tan importante como la producción de sentidos es su puesta en circulación, su recepción efectiva por parte de los integrantes de una comunidad.

Este asunto es fundamental, pues de acuerdo a Hall (2013 [1997], p. 7) la constitución de una cultura como tal esta asociada, precisamente, a la posibilidad de compartir mapas conceptuales en torno a la realidad. Solo nos podremos comunicar en la medida en que seamos capaces de desarrollar una comprensión e interpretación del mundo común para los integrantes de una cultura.²⁷ Además, la posibilidad de llevar a cabo este proceso de comunicación genera un efecto de identificación en los participantes, pues pertenecer a una cultura supone intercambiar sentidos, poseer un lenguaje común:

“(...) we are able to communicate because we share broadly the same conceptual maps and thus make sense of or interpreted the world in roughly similar ways. That is indeed what it means when we say we ‘belong to the same culture’. Because we interpreted the world in roughly similar ways, we are able to build up a shared culture of meanings and thus construct a social world which we inhabit together. That is why ‘culture’ is sometimes defined in terms of ‘shared meanings or shared conceptual maps’²⁸

(Hall, 2013 [1997], p. 4)

La constitución efectiva de cualquier tipo de interpretación común sobre el mundo y su necesaria difusión, requiere de la generación de formas concretas de expresión, proceso en el cual cumplen un rol decisivo las representaciones. La señalada pertenencia cultural –o también disciplinar– se traduce en la posibilidad de conocer y compartir un conjunto de ideas o sentimientos sobre el mundo, expresados representacionalmente. Por esta razón, Hall entiende que representar es una práctica fundamental, pues permiten poner en marcha, activar aquel doble momento fundacional de una cultura: dotar y compartir sentidos.²⁹

En función de lo señalado, es importante enfatizar que la aproximación llevada a cabo por Stuart Hall, no entiende a las representaciones como una formulación alejada o desvinculada de la realidad concreta. Lejos de cualquier idealismo atrapado exclusivamente en el lenguaje, para

²⁷ Reforzando lo dicho, desde una perspectiva semiótica, Umberto Eco sostiene que la conformación de una cultura como tal está asociada a la *denominación*, a nuestra capacidad de nombrar a los hechos y las cosas. Para Eco (1999 [1968], p. 84), el funcionamiento de una cultura es posible a partir de la constitución de “campos semánticos” compartidos, que permiten el entendimiento entre sus integrantes.

²⁸ “(...) somos capaces de comunicarnos porque compartimos ampliamente los mismos mapas conceptuales y, por lo tanto, le damos sentido o interpretamos el mundo aproximadamente de la misma manera. Esto es de hecho, lo que significa decir que ‘pertenecemos a una misma cultura’. Porque interpretamos el mundo de manera más o menos similar, podemos construir una cultura compartida de significados, y así construir un mundo social que habitamos juntos. Es por eso que la ‘cultura’ a veces se define en términos de ‘sentidos compartidos o mapas conceptuales compartidos’” [trad. propia].

²⁹ Siguiendo al propio Stuart Hall (2013 [1997], p. XXVI), compartir significados no implica necesariamente la constitución de una cultura o ámbito disciplinar homogéneo. Lo que se establece es un marco de apreciación común que permite que incluso lo diverso o lo distinto sea reconocido como tal, en función de los sentidos establecidos.

Hall las representaciones nos permiten acceder a la realidad, interactuar con ella y, más aún, son capaces de guiar conductas y comportamientos específicos.³⁰ Este asunto es fundamental en una disciplina como la arquitectura, pues sus estrategias de representación se encuentran estrechamente vinculadas con la práctica, con la manera de intervenir u operar sobre un lugar determinado.

De esta manera, si antes nos referíamos a las representaciones como una producción que vincula a las cosas o hechos con nuestras ideas y signos de expresión, podemos complementar lo dicho señalando que el resultado no es puramente lingüístico o abstracto. Las representaciones que elaboramos sobre el mundo condicionan nuestras prácticas y conductas, la manera en que interactuamos con la realidad y nos situamos en ella. Así, vemos, escuchamos y hablamos con sentido, en la medida en que somos capaces de interpretar esta relación entre las representaciones y el mundo.

Del análisis de Hall se desprende que la producción de sentido a través de las representaciones es un proceso activo, mediante el cual una cultura se da forma a sí misma. Es decir, el sentido no habita de manera natural en las cosas, ni tampoco en aquellos signos que se refieren a ellas. El sentido es una construcción, una convención fijada por el sistema de correspondencia que se crea entre las cosas, los conceptos y los signos.³¹ Es esta estabilización arbitraria de sentido la que nos ayuda a comprender al mundo, a traducir su complejidad en algo descifrable, a situarnos y poder hablar de él.³² Para Hall el sentido es producto o resultado de una práctica significativa que dota de sentido a las cosas, acción en la que es fundamental el rol que cumplen las representaciones.

Si aceptamos que los sentidos que forman parte de una cultura responden a una construcción, podemos inferir que no se trata de acuerdos fijos e inalterables y que las orientaciones de sentido que guían a una sociedad pueden ser modificadas. Atendiendo a estas oportunidades de cambio, Hall (2013 [1997], p. 17) sostiene que es posible *desanclar* el sentido, abrir paso a deslizamientos capaces de reorientar el orden inicialmente establecido. De esta manera, si entendemos la producción de sentido como una práctica abierta –o al menos susceptible de ser modificada–, podemos deducir que la lectura e interpretación de aquellos signos portadores de sentido supone también una instancia activa. Quién lee, observa o escucha, participa de la

³⁰ Si para explicar la importancia del lenguaje y el estudio de los signos en el enfoque constructivista Hall centra su atención en Ferdinand de Saussure, para ahondar en la relación entre representación y conductas lo hará en Michel Foucault y su interés por la construcción de los discursos. Para Foucault, los discursos que predominan en cada época histórica condicionan nuestro acceso al conocimiento, estableciendo un límite entre aquello que es aceptado y aquello que no lo es, determinando la forma en que valoramos el mundo y actuamos en él. Dentro del enfoque constructivista, el trabajo de Foucault plantea una ampliación al enfatizar que el discurso no es puramente lingüístico, pues da paso a una manera de poner en práctica ideas y formas de regulación de las conductas.

³¹ Por otra parte, es importante señalar que no solo elaboramos representaciones de ‘cosas existentes’, pues también lo hacemos de nuestros deseos, fantasías o imaginaciones. Como veremos en el siguiente capítulo, esta cuestión es fundamental en el caso de la representación arquitectónica, que generalmente representa ideas o propuestas que no forman parte de la realidad, que esperan ser materializadas.

³² De acuerdo a Hall (2013 [1997], p. 17), en esta cuestión también es fundamental la aportación de Saussure, pues al plantear que la relación entre significado y significante es arbitraria, aleja al sentido de cualquier sombra de determinismo.

construcción de sentido, por tanto también, puede involucrarse activamente en su transformación.

Lo que nos interesa enfatizar aquí es lo siguiente: si las representaciones están asociadas a la elaboración de sentido, también tienen la capacidad de participar en su modificación, abriendo nuevas posibilidades de significación y comprensión de la realidad. Ser conscientes de esta capacidad presente en las representaciones, constituye un primer paso hacia su uso crítico y reflexivo.

Por otro lado, si cada representación se correspondiera con una exterioridad claramente definida de antemano, carecería de interés preguntarnos por ellas, no constituirían un asunto tan problemático y complejo.³³ El interés por las representaciones radica, precisamente, en su capacidad de producir figuras significativas, de situar y organizar cosas y acontecimientos, estableciendo aquel campo de sentido al que se refiere Stuart Hall.

³³ Seguimos aquí las reflexiones realizadas por el historiador del arte Valeriano Bozal en el texto *Mimesis: las imágenes y las cosas* (1987), especialmente el capítulo “Representación y sujeto” (pp. 19-64), que forma parte de tal texto.

2.4_ Más allá de la imitación. La representación como instancia activa

“«Ver» significa conjeturar algo «Ahí fuera»...”

(Gombrich, 2002 [1960], p. 254)

A partir de las reflexiones que hemos ido tejiendo, podemos sostener que la percepción de la realidad no obedece solamente a un reflejo espontáneo, pues está supeditada al contexto de acción en el que se ejerce y que hace posible la recepción efectiva de estímulos, orientando nuestra comprensión. Del mismo modo y tal como plantea Roger Chartier (1999, p. IV), las representaciones tampoco pueden ser pensadas como la “expresión transparente de una realidad exterior”, pues siempre están determinadas por sus propias condiciones de producción. Para Chartier (1999, p. 40):

“Nunca el texto, literario o documental, puede anularse como texto, es decir, como un sistema construido según categorías, esquemas de percepción y de apreciación, reglas de funcionamiento, que nos llevan a las condiciones mismas de producción”

Por tanto, una aproximación crítica a las representaciones debe ser consciente de sus condiciones de producción, de aquellos acuerdos de sentido que manifiestan las representaciones y que al mismo tiempo las hacen posibles, tal como advierte Stuart Hall.

Complementando lo señalado, el historiador del arte Ernst H. Gombrich (2002 [1960], p. 53) sostiene que el éxito de toda representación radica en la conformación de un “horizonte de expectativas” que ella misma logra desencadenar. Para Gombrich, las representaciones –nuestra capacidad de comprenderlas– están asociadas a una disposición mental que activa nuestra atención frente a los estímulos recibidos.³⁴ Así, tal como fue comentado a partir de las reflexiones de Bourdieu y Azúa, esta disposición mental forma parte de aquel contexto de credibilidad que autoriza, o no, a las representaciones en cuestión. En palabras del propio Gombrich (1998 [1951], p.9), no existe el “ojo inocente”, pues tal como señala la cita que abre este apartado, ver es conjeturar, construir un punto de vista sobre lo observado, asociado a su vez al desarrollo de hábitos y expectativas.³⁵

Precisamente, la frase citada expone una doble condición que consideramos esencial para pensar las derivaciones del término representación. Por un lado, la utilización del verbo “conjeturar” enfatiza el carácter propositivo de la representación, diferenciando su producción

³⁴ “La psicología denomina *disposición mental* a este ajuste de las percepciones, a esta forma de atención selectiva que el lenguaje cotidiano pone de manifiesto con la diferencia entre «mirar» y «ver», o entre «escuchar» y «oír». Sin un mecanismo de filtrado como éste, los estímulos del mundo exterior nos abrumarían” (Gombrich, 2002 [1960], p. XVIII).

³⁵ Gombrich nos enseña que tan o incluso más importante que las capacidades naturales de percepción, es la construcción de hábitos, de mecanismos de observación y percepción que son plasmados en la representación gráfica. Un caso que ejemplifica esta cuestión, ampliamente discutido por diversos autores, es la dificultad que supone para ciertas culturas no occidentales leer una vista perspectiva. Tal situación demuestra que la percepción implica un aprendizaje, el reconocimiento de un encuadre que hace factible la comprensión de aquello percibido.

de aquello que podemos denominar *realidad en sí misma*. Por otro lado, la indicación de lugar “ahí afuera” sugiere que por más abstracta que parezca una representación, ésta siempre compromete una negociación o vínculo con la realidad, con la exterioridad que la excede.³⁶ Por esta razón, el intento de clarificar el alcance del término representación, deberá ser complementado por aquellas interrogantes que preguntan ¿cómo se elabora una determinada representación?, ¿qué parámetros de producción y recepción son considerados en su elaboración?

Bajo estos términos, la comúnmente aceptada definición que describe a la representación como un sustituto que a través de la semejanza y el parecido reemplaza a aquello que está ausente, puede ser ampliada.³⁷ Si representar es hacer evidente, presentar algo ocupando su lugar, esta operación está sujeta a la construcción de un marco apreciativo que valida tal sustitución. Al respecto, un clásico ejemplo propuesto por Gombrich (1998 [1951]) es la conversión de un palo de escoba en caballo de juguete. En este caso, el sustituto utilizado no actúa por semejanza o imitación, sino más bien, asumiendo una función simbólica que le permite al niño re-crear la escena. En estricto rigor, el palo de escoba no se parece al caballo, sin embargo se produce una sustitución significativa, en la medida en que montar el palo de escoba tiene sentido para el niño y para el observador, permitiendo que la escena pueda ser reconocida como legítima. A través de esta secuencia, Gombrich (2002 [1960], p. 172) enfatiza la importancia del contexto de acción de las representaciones, su capacidad de activar la ilusión y credibilidad anteriormente descritas:

“Para el estudioso de la imagen visual, esas experiencias tienen importancia porque demuestran como el contexto de acción crea las condiciones para la ilusión. Cuando el caballo de juguete está apoyado en un rincón, no es más que un palo; En cuanto se cabalga, se convierte en el foco de la imaginación del niño y es un caballo”

En el ejemplo analizado por Gombrich, el palo de escoba es un sustituto convincente, capaz de cumplir una función de reemplazo culturalmente aceptada. Así, las expectativas de semejanza puestas sobre una representación, su grado de corrección, no dependen solamente de una cuestión de parecido, sino también de un encuadre o marco de referencia que convierte en verosímil a tal representación.³⁸

El uso de la palabra mimesis, la aceptación de la representación como expresión de la semejanza, constituye una idea predominante en la cultura occidental y ha dado paso incluso a

³⁶ Este asunto es abordado en profundidad en el texto *Sobre Gombrich y el arte contemporáneo* del filósofo Sergio Rojas (2009).

³⁷ Para dar cuenta de esta dualidad comúnmente asociada a la idea de representación, Roger Chartier (1999, p. 57) recupera la definición del término registrado por el *Dictionnaire universel* en el siglo XVIII. En tal diccionario, se asocia el vocablo ‘representación’ a dos familias de sentidos: por un lado a la sustitución de una falta (ausencia) y por otro lado a la exhibición o muestra de algo (presencia).

³⁸ En el texto *La presencia y la ausencia. Contribuciones a la teoría de las representaciones*, Henri Lefebvre (2006 [1980], p. 108) también valora a las representaciones más allá de su condición de doble o sustituto, señalando que no se trata de un “reflejo”, sino más bien de una instancia capaz de acentuar, que “vuelve intenso” aquello que exhibe.

la equivalencia conceptual entre ambos términos.³⁹ Sin embargo, es posible argumentar que aun aceptando la búsqueda de semejanza como objetivo prioritario de las representaciones, éstas siempre están asociadas a algún tipo de construcción o encuadre.

Más allá de la semejanza o similitud alcanzada por una representación respecto de la realidad entendida como original, resulta fundamental el grado de credibilidad, de aceptación que esta producción logra instalar. Tal como sugiere el título de una de las obras fundamentales de E. H. Gombrich, *Arte e ilusión* (2002 [1960]), la percepción establece un diálogo entre aquello que observamos y nuestras expectativas de comprensión, determinadas a su vez por el contexto cultural en el cual nos desenvolvemos. Por tal razón, para Gombrich todo arte es conceptual y difícilmente podemos caracterizar a una representación como verdadera o falsa.

A partir de lo señalado, podemos considerar al ejercicio de representar como una instancia activa, pues su producción no solo implica volver a exhibir (re-presentar) una existencia lejana, sino también, constituir una primera presencia (presentar) que nos permite dar forma al mundo. Así, la asignación de roles, la recurrente diferenciación entre presencia y ausencia, no logran abarcar del todo la extensión de la acción de representar, pues las representaciones tienen la capacidad de operar sin un cuerpo ausente, subrayando su capacidad constructiva.

³⁹ En el ámbito de la producción artística, fundamentalmente en la pintura y la escultura, el sentido del término mimesis está comúnmente asociado a la comprensión de la obra como una imitación de las formas de la naturaleza o el mundo exterior. De esta manera, se establece una suerte de relación causal que convierte a la realidad en fuente de las obras de arte. Sin embargo, más allá de esta tendencia a emparentar la idea de mimesis con la acción de imitar –convertida incluso en categoría estética–, es importante tener en cuenta que se trata de un término complejo, cuya definición no está exenta de matices. En su origen, la palabra mimesis proviene del verbo *mimeisthai* y el sustantivo *mímós*, utilizados para describir los cambios de personalidad sufridos por algún fiel en un ritual religioso (Bozal, 1987, p. 70). En este contexto, más que a la idea de copia, se hace referencia a la acción de encarnar o ser poseído por una fuerza que altera las conductas habituales de quién personifica su presencia. Es interesante considerar este origen ritual, pues plantea que el término mimesis conlleva una tensión no resuelta entre la mencionada idea de copia, instancia que podemos definir como pasiva, y la recreación propia del rito, instancia que podemos describir como eminentemente activa.

Para pensar en los alcances de la idea de mimesis en tanto imitación, son fundamentales las aportaciones de Platón y Aristóteles. Las referencias a la imitación que encontramos en ambos autores plantean una reflexión en torno a nuestra relación con la realidad, el acceso al conocimiento y el lugar que en este proceso ocupan las expresiones artísticas. En las observaciones de Platón reconocemos una condena a la imitación, pues ésta nos aleja de la verdad. La conocida reflexión en torno a una cama realizada en el Libro X de *La república* (2015 [siglo IV a.C]), sitúa a la imitación en el último eslabón del estatus ontológico. Para Platón, el primer lugar de este estatus es ocupado por la idea de cama que proviene de dios; el segundo lugar corresponde al objeto-cama fabricado por el carpintero; y en el último lugar se sitúa la imagen de la cama realizada por el pintor, es decir, la imitación de la imitación, incapaz de abarcar lo que sustancialmente es una cama. Así, esta mirada contrapone al mundo de las ideas con las imágenes producidas por el pintor, entendidas como pura apariencia. De acuerdo a la categorización planteada por Platón, las imágenes son expresiones que no alcanzan ni pueden alcanzar el grado de entidad de las cosas. Por su parte, las reflexiones de Aristóteles toman distancia de la postura tan claramente establecida por Platón, pues reconocen en la imitación un vehículo para acceder al conocimiento. En el texto *Poética* (2017 [siglo IV a.C]), Aristóteles entiende a la imitación como una capacidad propia y distintiva del hombre, reconociendo en la habilidad de imitar una forma de aprendizaje.



_Imagen 7. *One and Three Chairs*, Joseph Kosuth, 1965. Fotografía en blanco y negro y silla. Pieza derecha: 52 x 80 cm / Pieza izquierda: 110 x 60 cm / Pieza central: 81 x 40 x 51 cm. Fotografía instalación Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es>

Acentuando este carácter activo de las representaciones, el filósofo Nelson Goodman afirma que no podemos pensar en ellas como expresiones despojadas o neutrales, pues éstas responden a visiones de mundo, prejuicios apreciativos capaces de organizar, clasificar y nombrar a aquello que observamos.⁴⁰

En el texto *Maneras de hacer mundos* (2013 [1978]), Goodman plantea que no hay un único mundo posible, sino más bien, diversas versiones de éste, que a su vez son producto de la construcción de distintos marcos de referencia que guían nuestra interacción con la realidad. Por tanto –tal como señalaba Chartier–, difícilmente podremos diferenciar con claridad aquellos estímulos recibidos de la mediación que hace posible su recepción. La expresión “fabricación de los hechos” utilizada por Goodman (2013 [1978], p. 127) apunta en esta dirección: la realidad a la cual nos enfrentamos está asociada a nuestra propia capacidad de elaboración y recepción de aquello que acontece.⁴¹

Si solo pensamos en términos de semejanza y sustitución, acotamos nuestras posibilidades de comprender cómo se producen las representaciones y qué conlleva el acto de representar. La semejanza no constituye condición exclusiva ni suficiente para delimitar el área de acción de las representaciones, pues más allá de la manida cuestión de la imitación o el parecido, representar está asociado a la producción de sentidos, a la construcción de aquel horizonte de expectativas al que se refiere Gombrich.⁴²

Por esta razón, Nelson Goodman evita entender a las representaciones como simples reproducciones de una realidad preexistente. Para Goodman toda representación supone por definición un ejercicio activo de interpretación y pone en juego hábitos de lectura y percepción establecidos en una época o cultura específica. En este contexto, Goodman (2010 [1976], p. 24) reemplaza la palabra copia, por la idea de “consumación”, es decir, una convergencia activa de formas de hacer e interpretar lo realizado, sin las cuales las representaciones no tendrían sentido.

En el caso de las representaciones artísticas –y como veremos también en el de las arquitectónicas–, éstas nos permiten reflexionar explícitamente en torno al tipo de relación que se produce entre la realidad y nuestras posibilidades de percepción, acceso y comprensión del mundo. Para ejemplificar este punto, el también filósofo Pablo Oyarzún (2004) hace referencia a la obra *One and Three Chairs*, realizada por el artista Joseph Kosuth el año 1965 ([Imagen 7](#)),

⁴⁰ El trabajo de Goodman, al igual que ocurre en el caso de Ernst H. Gombrich, focaliza su análisis sobre la representación en el campo del arte y la producción cultural. Para Goodman (2013 [1978], pp. 141-142) las representaciones elaboradas en el mundo del arte son tan importantes como aquellas generadas por las ciencias exactas, pues forman parte de nuestra imagen de mundo.

⁴¹ Goodman (2013 [1978], pp. 130-131) sostiene que esta fabricación está asociada también a la conformación de un aparato crítico, tal como ocurre en el ámbito de la cultura y la producción artística. Así, la historia, la crítica del arte –por cierto también la de la arquitectura– pueden ser entendidas, en cierta medida, como un estudio comparativo de distintas versiones de mundo.

⁴² Dando cuenta de la mencionada correlación entre representaciones e interpretaciones, Goodman (2010 [1976], p. 33) señala: “(...) el aspecto de un objeto no sólo depende de su orientación, distancia y luz, sino de todo lo que sabemos de él y de nuestra educación, hábitos e intereses” y agrega que “Entender un término no sólo es una condición previa para aprender a utilizar dicho término y sus compuestos, sino que a menudo dicho entendimiento es el resultado de este aprendizaje” (2010 [1976], p. 37) .

una instalación altamente reflexiva, que permite preguntarnos por los alcances de la propia idea de representación.⁴³

Al disponer en una misma escena una silla, una definición escrita de silla y una fotografía de silla, la obra interpela al espectador: ¿qué es una silla?; ¿un objeto material?; ¿una idea o concepción?; ¿una imagen de..? Preguntas con reminiscencias platónicas que hacen evidente la dificultad de entender a las representaciones solo desde la perspectiva de la imitación, pues como sugiere el trabajo de Kosuth, se trata más bien de un diálogo permanente entre aquello que vemos y aquello que sabemos, entre los hechos y la construcción de sentidos que permiten interpretarlos.

* * * *

“La presencia y la ausencia. La representación alberga a los contrarios, los permuta, los encaja, sin que jamás quede abolido el hiato, sin que el otro se convierta en lo mismo, sin que el tráfico se detenga y se agote la transferencia”

(Enaudeau, 1999 [1995], p. 245)

En función de estas primeras aproximaciones a la idea de representación, podemos inferir que se trata de un término en tensión, fundado en una condición paradójica que vincula y superpone opuestos: mediaciones e inmediateces; presencia y ausencia; copia y original; revelación y ocultamiento. Las representaciones no son simples imitaciones ni tampoco expresiones puramente conceptuales, las representaciones son aquel espacio intermedio, incompleto, defectuoso pero igualmente necesario que nos vincula y separa de la realidad.

Por esta razón, tal como es propuesto por la filósofa Corinne Enaudeau, la representación constituye una suerte de escisión, una separación que al mismo tiempo puede convertirse en posibilidad.⁴⁴ Como veremos a continuación, esta distancia cristalizada en escisión y/o posibilidad, es fundamental para discutir los alcances de la representación arquitectónica. Si en toda representación subyace un intervalo, un hiato entre elementos contrapuestos, la manera en que esta distancia es abordada o entendida resultará crucial para definir el rol de las representaciones en el campo arquitectónico.

Así, siguiendo las reflexiones de Diana Agrest y Mario Gandelsonas (1980, pp. 35-36) desde el ámbito de la arquitectura propiamente tal, aproximarnos al problema de la representación nos

⁴³ Reconociendo las diferencias y particularidades de cada caso, la instalación de Kosuth puede ser inscrita en una línea de trabajo que da como resultado obras de arte altamente auto-reflexivas. *Las Meninas* (1656) de Velásquez, la serie de cuadros *La trahison des images* (1928-1929) de Magritte u otras obras del propio Kosuth, pueden ser leídas como trabajos que indagan en la noción de representación y sus límites, capaces de plantear y hacer evidente el juego de relaciones que subyace en ella.

⁴⁴ Para el filósofo Arthur Schopenhauer (2000 [1819]), tal escisión está asociada a la distinción entre objeto y sujeto. Una distinción que como veremos, resulta fundamental para entender la noción de representación que se establece en la modernidad. De acuerdo a Schopenhauer, representar (*vorstellung*) es darse una imagen mental de una cosa, acción que precisamente da cuenta de la separación entre sujeto y objeto.

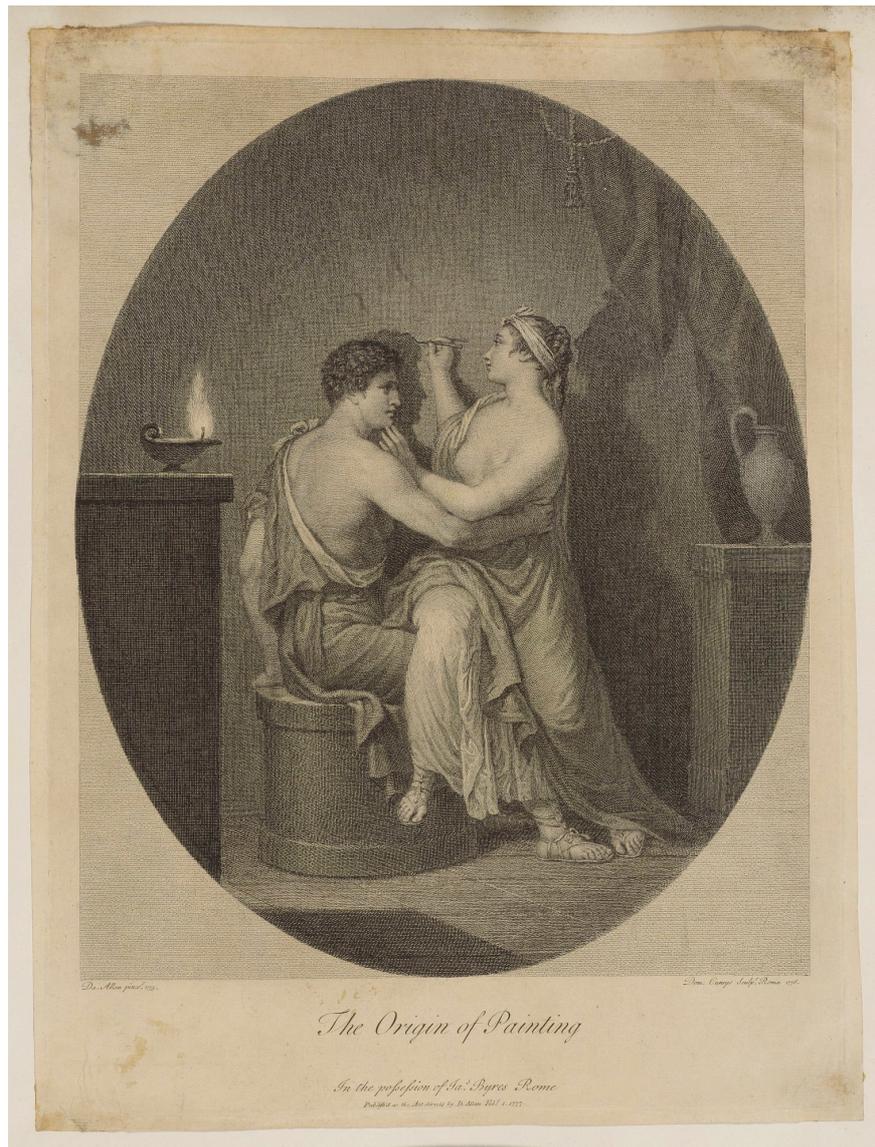
sitúa frente a un asunto relevante: la 'imposibilidad' del lenguaje para abarcar la realidad en toda su complejidad, al mismo tiempo que su 'inevitabilidad' para actuar en ella. Precisamente, en esta frontera de tensiones, contradicciones y posibilidades se desplazan las reflexiones de esta investigación.

Por tanto, no hay que perder de vista que si bien las representaciones suponen una puerta de acceso a la realidad, éstas siempre son una parcialidad incompleta, un punto de orden en medio de la inconmensurabilidad que supone la experiencia en el mundo.

Parte 2 | Marco Teórico

Capítulo 3

Representación arquitectónica. Un problema de distancia



_Imagen 8. *The Origin of Painting*, Domenico Cunego, 1776. Aguafuerte y grabado sobre papel, 36.8 x 26.7 cm. National Galleries of Scotland. RA Collection. Fuente: <https://www.royalacademy.org.uk>

Grabado realizado a partir del cuadro *The Origin of Painting* (*The Maid of Corinth*) de David Allan, 1775.

3.1. Representación arquitectónica. Ámbito de lo posible

“Drawing in architecture is not done after nature, but prior to construction; it is not so much produced by reflection on the reality outside the drawing, as productive of a reality that will end up outside the drawing. The logic of classical realism is stood on its head, and it is through this inversion that architectural drawing has obtained an enormous and largely unacknowledged generative power...”¹

(Evans, 1986, p. 7)

La noción de campo expuesta en el capítulo anterior, nos recuerda que cada ámbito específico del conocimiento posee y desarrolla su propio lenguaje común, su universo de sentidos y representaciones. Así como es posible identificar un proceso de institución general de la sociedad o cultura, también podemos reconocer en cada área del conocimiento un movimiento similar, tendiente a establecer procedimientos y medios de expresión válidos, tal como ocurre en el caso de la propia arquitectura.

Hasta aquí, hemos intentado elaborar una aproximación general al término representación, discutiendo su importancia en el campo de la cultura. Sin embargo, las particularidades de la arquitectura, sus operaciones y procedimientos, demandan un análisis específico en torno al rol de la representación gráfica al interior de la disciplina. Un rol que como intentaremos explicar a continuación, excede el papel habitualmente otorgado a las representaciones, cuestionando dos de sus presupuestos básicos: la semejanza y la sustitución.

En este contexto, resulta esclarecedor pensar en el origen del dibujo, punto de partida para el posterior desarrollo de expresiones artísticas tan importantes como la pintura y la escultura. Se trata de un origen marcado por una intensa relación entre ausencia y presencia, rasgo que define el sentido y lugar ocupado por el dibujo en tanto expresión representacional.

En la secuencia de origen del dibujo narrada por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*,² Dibutades, hija de un alfarero corintio, traza sobre una pared la sombra de un hombre que está por partir. En la escena descrita, se revelan dos condiciones que, como ya ha sido comentado,

¹ “El dibujo de arquitectura no se realiza a partir de la naturaleza, sino previamente a la construcción; no se produce tanto por la reflexión sobre la realidad fuera del dibujo sino como generadora de una realidad que acabará fuera del dibujo. Se invierte la lógica del realismo clásico, y es a través de esta inversión por la que el dibujo arquitectónico ha conseguido un poder enorme y generador en buena parte no reconocido...” (Evans, 2005 [1997], p. 180).

² Texto realizado el siglo I a.C., que aborda diferentes áreas del conocimiento y que salvando las distancias, podemos catalogar de enciclopédico. Dentro de esta *Historia Natural*, el libro 35 presta especial atención al arte. En el epígrafe 15 de este libro, Plinio discute el origen de la pintura asumiendo la falta de consenso al respecto, señalando dos orígenes posibles: uno asociado a la cultura egipcia y otro a la cultura griega (Torrego, 2001 [1988], p. 78). En relación a este origen griego, Plinio expone la escena en la que una mujer corintia, Dibutades, traza el contorno de la sombra de un hombre sobre una pared. Además, en el epígrafe 43 del mismo libro 35, Plinio completará la escena descrita expandiendo sus implicaciones al plano tridimensional. En este apartado se señala que Butades, alfarero corintio y padre de la mujer que traza las sombras, modela las líneas proyectadas sobre la pared, transformándolas en un cuerpo tridimensional (Torrego, 2001 [1988], pp. 124-125). De esta manera, la escena descrita por Plinio implica un doble origen: por un lado el de la representación bidimensional expresada a través del dibujo y la pintura; y por otro, el de la representación tridimensional asociada al modelamiento y la escultura.

resultan fundamentales para la comprensión habitual de la idea de representación: la sustitución de aquello que está ausente y la imitación de la realidad, es decir, su carácter mimético. Dibutades intenta retener representacionalmente la figura de aquel hombre que parte, sustituyendo su presencia por el trazado de su sombra, imitando la proyección de su cuerpo sobre la pared que actúa como soporte. Así, el dibujo realizado por Dibutades es portador de una ausencia que a su vez es sustituida por una representación mimética de la realidad.

En función del intento de captura expresado por el trazado de Dibutades, reconocemos en este origen del dibujo la mencionada tensión entre ausencia y presencia, que a su vez resulta constitutiva de las propias condiciones de posibilidad del dibujo. Es decir, las líneas inscritas por Dibutades sobre la pared cobran sentido en la medida en que intentan hacer presente una ausencia que determina y motiva su producción.

Al respecto, considerando la relación que se produce entre el trazado, la sombra y el cuerpo ausente retratado por Dibutades, el historiador del arte Victor I. Stoichita (2000 [1997], p. 9) sostiene que se trata de un origen en “negativo”, pues “La pintura nace bajo el signo de una ausencia/presencia (ausencia del cuerpo/presencia de su proyección)”.³

Ahora bien, las repercusiones de este origen pueden resultar conflictivas y no del todo homologables a la hora de analizar el ámbito específico de la representación en arquitectura. ¿Qué imita la representación arquitectónica?, ¿a qué presencia sustituye o intenta reemplazar?, ¿quién actúa como aquel cuerpo ausente que arroja sombras y es capturado a través de su representación? Al plantear estas interrogantes en el terreno de la arquitectura, nos enfrentamos a la dificultad de distinguir la asignación de roles tan claramente expuesta por la narración de Plinio. Tal condición se debe a un hecho fundamental: la representación en arquitectura tiene la capacidad de comunicar algo que no existe, que (todavía) no forma parte de la realidad. Por tanto, debido a que el objeto de la representación arquitectónica no forma parte de la realidad, difícilmente podemos caracterizar o distinguir su producción como mimética, en el sentido habitual otorgado a este calificativo. En el caso de la arquitectura –distanciándose del orden de ejecución descrito por Plinio–, el cuerpo ausente a representar no es anterior.

Precisamente, a partir de la dificultad de inscribir al dibujo arquitectónico bajo los parámetros habituales de la imitación, Stan Allen señala que su objeto de producción es “inmanente”. Es decir, es el propio dibujo de arquitectura el que permite la emergencia y aparición de sus referencias externas:

³ En esta dirección, el propio Victor I. Stoichita (2000 [1997], p. 10) sugiere una interesante relación entre el origen del dibujo descrito por Plinio y el mito de la caverna narrado por Platón en *La República*. Para Stoichita, se trata de dos relatos etiológicos, es decir, que establecen o plantean un origen. En el caso de Plinio, la acción de Dibutades puede ser leída como el punto de partida de la representación artística; por su parte, en la escena de la caverna de Platón podemos reconocer una reflexión en torno al origen del conocimiento. Especificando los puntos de contacto entre ambos relatos inaugurales, Stoichita reconoce en estas dos escenas una exposición ‘en negativo’, que pone en evidencia una carencia o falta, para así dar cuenta de los asuntos tratados. Tanto en la acción llevada a cabo por Dibutades como en la escenificación de la caverna de Platón, las sombras son la evidencia de una ausencia, fundamental en la construcción del relato.

“As in the legend of Diboutades, architectural drawings is marked by the sign of absence. But unlike classical theories of imitation, its object is not prior, but immanent; not something that once was and is no longer present, but something *not yet present*”⁴

(Allen, 2000, p. 6)

Más allá de su capacidad de archivar o documentar edificios preexistentes, la representación arquitectónica suele transitar en el ámbito de lo posible, constituyéndose en una manifestación del deseo de modificar o al menos intervenir la realidad. Hablamos de una cualidad que define a la disciplina, pues la arquitectura opera en un escenario que combina y superpone realidad con posibilidad, materialización con ideación. Por esta razón, resulta conflictivo analizar a la representación arquitectónica en términos miméticos, pues su presencia no obedece a la secuencia realidad-representación, ni al orden de aparición que esta causalidad establece. Los medios de representación utilizados en arquitectura tienen la facultad de comunicar e inducir una ‘nueva realidad’, por tanto –tal como fue comentado al analizar las aportaciones teóricas de Gombrich– expresan una primera presentación y no la copia o imitación de un objeto existente.⁵

En el texto *Translations from Drawing to Building*⁶ (1986), el historiador y teórico de la arquitectura Robin Evans analiza la secuencia que da origen al dibujo antes comentada, profundizando en las repercusiones que ésta tienen en el campo de la arquitectura.⁷ Para realizar este análisis, Evans compara dos cuadros que representan la escena descrita por Plinio. El primero de ellos fue realizado el año 1775 por el pintor escocés David Allan, mientras que la segunda obra corresponde a una versión del arquitecto y pintor alemán Karl Friedrich Schinkel, del año 1830.

⁴ “Como en la leyenda de Dibutades, el dibujo arquitectónico está marcado por el signo de la ausencia. Pero a diferencia de las teorías clásicas de la imitación, su objeto no es anterior, sino immanente; no es algo que una vez fue y ya no existe, sino algo aún no presente” [trad. propia].

⁵ Cuestionando el propio uso de la palabra ‘representación’, la arquitecta británica de origen iraní Farshid Moussavi (Stutzin, 2014, p. 8), sostiene: “Los dibujos construyen ideas para unir los innumerables elementos de los que están compuestos los edificios. Son construcciones de algo que no ha existido antes. Por lo tanto, son presentaciones, no representaciones”.

⁶ Si bien se consultó la versión original de este artículo, publicado en la revista *AA Files* N° 12 el año 1986, para efectos de su traducción se hará referencia a su publicación en el libro *Traducciones* (2005 [1997]), texto que recoge distintos escritos de Robin Evans editados en castellano.

⁷ Las aportaciones de Robin Evans a la discusión en torno al dibujo arquitectónico y al uso de diversas técnicas de representación, resultan fundamentales para este trabajo. Junto con el mencionado texto *Translations from Drawing to Building* (1986), cabe destacar el libro *The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries* (1995), probablemente la obra más importante realizada por Evans. Bajo la mirada de este autor, el problema de la representación constituye un asunto capital, pues su análisis implica una reflexión en torno a los procedimientos y operaciones llevadas a cabo por la arquitectura. Tal como es planteado por Rafael Moneo (2005, p. 14), la aproximación de Evans se construye *desde dentro*, pues éste “nos dice, claramente, que la teoría de la arquitectura se apoya en lo que ha sido el trabajo de pensadores y filósofos pero que siempre hay lugar para una teoría nacida en el corazón mismo de la disciplina. Y en el corazón de la disciplina está la geometría y, casi como necesario corolario, la representación”.



_Imagen 9. *The Origin of Painting (The Maid of Corinth)*, David Allan, 1775. Óleo sobre tablero, 38.7 cm × 31 cm. National Galleries of Scotland. Fuente: <https://www.nationalgalleries.org/>



_Imagen 10. *Die Erfindung der Zeichenkunst*, Karl Friedrich Schinkel, 1830. Aguada, 26 x 29 cm. Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Fuente: <https://theartstack.com>

En el caso de la pintura de Allan (Imagen 9), la acción se produce en un ambiente interior claramente constituido, contexto que le permite a Dibutades trazar la sombra proyectada sobre una pared lateral que delimita el espacio en el cual transcurre la escena. Esta versión expresa que de acuerdo al enfoque clásico de la imitación, el arte reproduce a la naturaleza: las representaciones pueden ser más o menos exactas, pero siempre remiten a la realidad exterior en tanto fuente preexistente.⁸ Bajo esta mirada, se enfatiza el carácter subsidiario de la representación, pues su existencia está condicionada a la captura de sombras de una anterior presencia original. Tal anterioridad refuerza la cualidad re-presentativa, en la medida en que el objeto a representar antecede al artificio de su representación.

Por su parte, la versión de Schinkel⁹ (Imagen 10), distanciándose de la narración original de Plinio, sitúa la historia en el exterior, en un contexto de acción que bien podríamos definir como pre-arquitectónico. A partir de esta diferencia contextual con respecto al cuadro de Allan, Robin Evans (1986, pp. 6-7) plantea que en la obra de Schinkel prevalece el carácter creativo y originario del dibujo, su papel como herramienta propositiva asociada al trabajo arquitectónico. La pintura de Schinkel carece de un espacio interior o edificado, pues para el arquitecto éste solo es posible después de la realización del dibujo que lo imagina y le da forma. Así, una vez más, la teoría clásica de la imitación queda en entredicho al ser trasladada al campo de la representación arquitectónica. Sin necesidad de una preexistencia a imitar, es el dibujo el que permite la *aparición* del espacio construido y no viceversa.¹⁰

El análisis comparativo en torno a las pinturas de Allan y Schinkel, le permite a Evans distinguir, proponer un rol para el dibujo en el quehacer del arquitecto. Una distinción que en función de las investigaciones posteriormente realizadas por el propio Evans, excede el ámbito específico del dibujo y bien puede ser extrapolada a la representación arquitectónica en

⁸ Es importante señalar que la caracterización de la pintura planteada por Evans (1986, p. 4), pretende distinguir las particularidades de la representación arquitectónica a través de su comparación con la representación pictórica. Ahora bien, evidentemente resulta conflictivo analizar toda la producción pictórica a partir de este principio de imitación. Las transformaciones iniciadas en el siglo XIX y consolidadas en la primera mitad del siglo XX, que abren paso a la abstracción, modifican radicalmente el carácter mimético que predomina en el arte hasta ese momento.

⁹ El trabajo de Schinkel se desarrolla en un período en el que el arte berlinés está decididamente comprometido con la instauración de un estado moderno. En este ambiente, el mundo clásico y especialmente Grecia, se convertirán en una referencia de los ideales a alcanzar, reconociendo su condición de punto de origen de la cultura occidental. Por esta razón, no es de extrañar que narraciones como la del origen del dibujo sean recuperadas y revalorizadas. Además, como es sabido, este interés de Schinkel por el mundo clásico también está presente en su arquitectura. Por otro lado, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, la escena de Dibutades se convertirá en un motivo recurrente de la literatura y la pintura, incluso su reproducción, tal como demuestra el grabado de Domenico Cunego que inicia este capítulo (Imagen 8). En cuanto a las versiones pictóricas, complementando las ya mencionadas de Allan y Schinkel, podemos señalar a modo de ejemplo los cuadros realizados por Johann Erdmann Hummel, Jean-Baptiste Regnault o Joseph Benoit Suvee, estos dos últimos inscritos en el neoclásico francés. Para profundizar en la relación existente entre el origen del dibujo y la recuperación de los ideales clásicos, véase el texto *What can local circulation explain. The case of Helmholtz's frog-drawing-machine in Berlin* de M. Norton Wise (2007).

¹⁰ Más allá del análisis estrictamente gráfico o bidimensional, la comprensión de las obras de arquitectura en clave mimética, tampoco puede ser homologada del todo con las implicaciones del origen del dibujo descrito por Plinio. Si pensamos por ejemplo en aquellas teorías que sugieren que la arquitectura imita a la naturaleza –tal como fue planteado a través de la utilización referencial de la cabaña primitiva durante el siglo XVIII por Marc-Antoine Laugier–, no podemos hablar de imitación sin antes distinguir un proceso de abstracción que media, que convierte cualquier origen natural en una forma arquitectónica dispuesta a ser materializada.

Para una discusión en el contexto contemporáneo sobre este asunto véase el texto *Arquitectura y mimesis: la modernidad superada* de Josep Maria Montaner (2011 [1997], pp. 13-26).

general.¹¹ Para Evans (1986, p. 4), el dibujo, las representaciones, constituyen una fuente generadora, cuyo objeto es la producción de algo –edificios, obras de arquitectura– que irremediamente terminará fuera de sus límites, fuera del plano estrictamente representacional. De esta manera, tal como sugiere la pintura de Schinkel, el dibujo en arquitectura supone un origen, el punto de partida de una realidad posible.

Además, no se trata solo de comunicar la novedad del futuro edificio, pues el dibujo, el ámbito de la representación, constituye un espacio de concepción y formulación, condición de posibilidad de aquella nueva realidad. Por esta razón, difícilmente podemos caracterizar a la representación arquitectónica como instrumental, pues además de portar información, la genera.¹²

Al menos en la tradición clásica, aquello que comúnmente definimos como el tema de la pintura o de la escultura, existe antes de que el artista realice la obra, pues su origen suele encontrarse en la naturaleza, en la realidad exterior.¹³ En el caso de la representación arquitectónica, si existe algo parecido a lo que llamamos ‘tema’, éste solo se define a partir del trazado que lo hace visible. Robin Evans define esta condición como proceso de direccionalidad inversa pues si normalmente es la presencia material del objeto o motivo lo que da paso a una determinada representación, en el caso de la arquitectura tal secuencia invierte su orden. La ausencia de un escenario arquitectónico en la pintura de Schinkel está a la espera del dibujo que permite su conformación. Evans (1986, p. 7) señala:

“In painting, until well into the twentieth century, the subject was always, as in the story of Diboutades, taken from nature. It may have suffered vast idealization, distortion or transmutation, but the subject, or something like it, is held to exist prior to its representation. This is not true of architecture, which is brought into existence through drawing. The subject matter (the building or space) will exist *after* the drawing, not before it. I could list various riders and qualifications to his principle, which may be called the principle of *reversed directionality* in drawing, to show that it may

¹¹ Si bien en este apartado se presta especial atención al artículo *Translations from Drawing to Building* (1986), en cuya argumentación se insiste en la utilización del término “dibujo”, otros textos de Evans profundizan y expanden la discusión a diversos medios de representación utilizados en la arquitectura. En esta dirección, resultan claves las aportaciones realizadas por Evans en el ya mencionado *The Projective Cast* (1995), obra en la que el autor vincula directamente a las técnicas de representación con la proyección geométrica.

¹² A partir de esta capacidad de dar origen, el historiador y teórico de la arquitectura Marco Frascari (2011, p. 11) define al dibujo como la primera experiencia arquitectónica, pues precede a la materialización de la obra, a su uso y a las posibles lecturas o reflexiones derivadas de ella. Siguiendo el concepto de *formatività* del filósofo italiano Luigi Pareyson, Frascari (2011, p. 15) hace hincapié en que el dibujo de arquitectura es proceso y al mismo tiempo resultado, una invención que se crea al mismo tiempo que se hace. Ahora bien, como se ha argumentado, la comprensión de las representaciones como pura invención debe ser matizada, pues siempre existe un diálogo con la realidad, que en el caso de la arquitectura es fundamental.

¹³ Para ponderar el alcance de esta afirmación, resulta oportuno hacer referencia al texto *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte* (1998 [1924]) de Erwin Panofsky. En este trabajo, a partir de distintas formulaciones en torno al término “idea”, el historiador del arte alemán expone la convivencia y tensión entre dos aproximaciones a la producción artística. Por un lado, aquella que enfatiza la elaboración de la obra como resultado de la observación de la realidad exterior y por otro lado, aquella que entiende a la obra como expresión de la creación mental del artista. ¿Los motivos y formas que dan origen al arte están ahí afuera o son producidos por el autor de la obra? Para dar respuesta a esta pregunta –coincidiendo con el análisis de Gombrich–, la mirada de Panofsky no elige entre naturaleza y creación. Por el contrario, a partir de lo que denomina “antinomía dialéctica”, Panofsky (1998 [1924], pp. 111-112) plantea que el desarrollo del arte está marcado por el encuentro y tensión entre ambas aproximaciones.

occasionally be complicated, but these would not alter the fact that, statistically speaking, if I may put it that way, it gives a good account”¹⁴

En este contexto y en sintonía con las observaciones de Gombrich que antes comentábamos, el prefijo ‘re’ de la palabra representación –entendido como signo que enfatiza un repetición– vuelve a quedar en cuestión. Si las representaciones elaboradas en la arquitectura transitan en el ámbito de lo posible, su exhibición equivale, principalmente, a la presentación de una realidad aún inexistente. En esta dirección, complementando el análisis efectuado por Evans, Stan Allen (1993, p. 4)¹⁵ sostiene que a diferencia de lo que ocurre en la historia narrada por Plinio, en la arquitectura no existe un cuerpo que arroje sombra, debido a que el dibujo de arquitectura tiende a no imitar a una existencia material previa, relevando su carácter eminentemente propositivo.

Ahora bien, pese a las diferencias expuestas, para entender el desarrollo de la representación arquitectónica también resulta fundamental el diálogo y tensión que se produce entre ausencia y presencia que observamos en el origen del dibujo descrito por Plinio. Si la escena protagonizada por Dibutades está marcada por una ausencia inminente, en el caso de la representación arquitectónica la comprensión de tal ausencia es distinta, pues no supone necesariamente una pérdida o una falta. En la representación arquitectónica, la obra –es decir su objeto–, se manifiesta a través de una ausencia que es al mismo tiempo una posibilidad, la expresión de una realidad que todavía no es.

¹⁴ “Hasta bien entrado el siglo XX, en pintura el tema siempre se tomaba de la naturaleza, como en la historia de Dibutades. Puede que haya sufrido una enorme idealización, distorsión o metamorfosis, pero se considera que el tema, o algo parecido, existe previamente a su representación. Esto no es cierto en arquitectura, donde el tema se crea mediante el dibujo. El tema-concepto (el edificio o espacio) existirá *después* del dibujo, y no antes. Podría enumerar varias condiciones y reservas a este principio –que puede llamarse el principio de la *direccionalidad inversa* en dibujo–, para mostrar que de vez en cuando puede ser complicado, pero no modificaría el hecho de que, estadísticamente hablando, si me permito decirlo así, daría lo mejor de sí” (Evans, 2005 [1997], pp. 179-180).

¹⁵ El interés por el problema de las representaciones en arquitectura desarrollado por Stan Allen, constituye otra fuente relevante para esta investigación. Al respecto, podemos destacar el libro *Practice: Architecture, Technique and Representation* publicado originalmente el año 2000 y reeditado el año 2009, en una versión extendida y no del todo similar a la primera. En ambos textos, las referencias y el diálogo con la obra de Robin Evans resultan evidentes, por tanto no es de extrañar que Allen recupere la discusión en torno al origen del dibujo narrado por Plinio y la comparación entre los cuadros de David Allan y Karl Friedrich Schinkel realizada inicialmente por Evans.

3.2. Traducciones. Diferencias y correspondencias

“No es un sistema de correspondencias, si no uno de diferencias, lo que hace posible las traslaciones entre dibujo y edificio. El contenido y la lógica del dibujo se oponen a los recursos de la construcción. Si los dibujos son índices inmateriales e incorpóreos de ausencia, la construcción parece estar caracterizada por la presencia y la rotundidad. Sin embargo el ejercicio de la arquitectura evita la fácil caracterización del dibujo como el ámbito de la ausencia y el edificio como el ámbito de la presencia.”

(Allen, 1993, pp. 6-7)

Como hemos visto, el carácter mimético habitualmente asociado a la idea de representación no se ajusta del todo al caso específico de la arquitectura. Considerando este *desajuste*, es posible distinguir una particularidad esencial del trabajo arquitectónico y sus técnicas de representación: en tanto acción propositiva, la arquitectura transita, opera, entre el ámbito de la ideación y el ámbito de la ejecución, situándose en el intervalo existente entre ambas instancias.

A partir del reconocimiento de esta condición disciplinar, podemos señalar –siguiendo a Robin Evans– que la representación arquitectónica posibilita el traspaso, la interacción entre idea y materialización. Para Evans (1986, p. 3), la desemejanza del dibujo arquitectónico respecto de aquello que representa, da cuenta de su capacidad generativa.¹⁶ Una capacidad que nos permite valorar a la representación arquitectónica como un proceso transitivo, en tanto ésta representa algo que a su vez genera otra cosa: el edificio, la obra de arquitectura, que excede los límites de aquel medio gráfico que comunica su definición inicial. Así, la representación en arquitectura constituye un espacio de invención que posibilita la aparición de la obra ideada por el arquitecto.

Bajo estos términos, podemos señalar otra cualidad que distingue a la representación arquitectónica. Al mencionado carácter no-mimético, podemos agregar que la representación en arquitectura no puede ser valorada –al menos no únicamente– como una producción en sí misma¹⁷ y debe ser considerada su capacidad de transferencia, su mencionada facultad

¹⁶ Tal como señala provocativamente Valeriano Bozal (1987, p. 42), el *problema* de la representación no es la semejanza, sino más bien la desemejanza, pues la ausencia de una referencia exterior precisa pone en evidencia su capacidad constitutiva y nos obliga a interpretar su funcionamiento. En el caso de la arquitectura, esta desemejanza se produce, tal como ha sido explicado, en tanto sus representaciones no siempre remiten a una presencia original o modélica. Sin embargo, como veremos más adelante y siguiendo el proceso de direccionalidad inversa propuesto por Evans (1986, p. 7), según se consolidan ciertos mecanismos de representación, por ejemplo la proyección ortogonal, el edificio construido podrá ser entendido como una ‘copia’ o imitación del diseño efectuado en el plano gráfico.

¹⁷ Como se puede observar en la reseña *Not to Be Used for Wrapping Purposes* (1985), que analiza la exposición de Peter Eisenman *Fin d’Ou T Hou S* realizada en la *Architectural Association*, Robin Evans será crítico con aquellos usos que entienden al dibujo de arquitectura como una expresión independiente y autónoma. Para Evans, el problema de estas aproximaciones es que convierten al dibujo, su expresión material y visual, en lo importante, desatendiendo las transformaciones que éste puede generar.

transitiva.¹⁸ Por esta razón, resulta restrictivo pensar en la representación arquitectónica como una expresión autónoma, pues ésta forma parte del proceso de generación de la obra de arquitectura.

En el ya citado artículo *Translations from Drawing to Building* (1986), Robin Evans comienza su argumentación emparentando al dibujo de arquitectura con el término *translate*. Para Evans, el uso de tal palabra no solo refiere a la traducción de una lengua a otra, sino también a su traslado, al movimiento de información de un lugar a otro. A partir de esta doble condición de traducción y traslado, el teórico británico enfatiza el carácter activo de la representación en arquitectura, pues la conversión (traducción) de una primera idea o diseño en forma arquitectónica, implica un movimiento (traslado) entre los dos extremos que configuran el quehacer del arquitecto: la abstracción y la materialización. Una traducción y traslado que por cierto no son neutrales, pues conllevan la construcción de un enfoque de aproximación, definido en buena medida por los mecanismos de representación utilizados.¹⁹

A su vez, este enfoque de aproximación permite delimitar aquello que el propio Evans define como campo de visibilidad del arquitecto, pues las técnicas de representación tienen la capacidad de establecer qué es transmitido y cómo; por tanto, en ningún caso se trata de una traducción pasiva de información. El proceso de mediación aquí comentado, se produce de una determinada manera, de acuerdo a las condiciones establecidas por la estrategia de representación empleada.²⁰ Robin Evans señala (1997 [1989], p. 199):

“In what follows it will be suggested that techniques of representation, far from being of permanent value, are subject to alterations of sense. Architectural drawing affects what might be called the architect’s field of visibility. It makes it possible to see some things more clearly by suppressing other things: somethings gained, something lost”²¹

Ahora bien, el procedimiento de traducción y traslado llevado a cabo por la representación arquitectónica, no puede ser pensado solamente como un encaje de correspondencias. Se trata de un espacio no exento de tensiones y desvíos, que de acuerdo a Evans (1986, p. 5) puede

¹⁸ Esta doble observación, que por un lado expone la dificultad de entender a la representación arquitectónica en términos de imitación y por otro lado evita su comprensión como fin en sí mismo, define en buena medida el enfoque de aproximación planteado por esta investigación.

¹⁹ Decimos que la representación en arquitectura no es neutral en la medida en que ésta constituye, en cualquiera de sus versiones o formas de expresión, un punto de vista, una manera de concebir y comunicar las ideas arquitectónicas. El historiador de la arquitectura James S. Ackerman (2002, p. 299) señala que el dibujo posee una facultad *retórica* (“rhetorical exposition”), es decir, la capacidad de enfatizar ciertos aspectos de la arquitectura y sus propuestas, e incluso ciertas maneras de entender a la propia disciplina y sus procedimientos. Para Ackerman (2002, p. 316), se trata de una suerte de extensión gráfica de la teoría de la arquitectura.

²⁰ Justamente, el interés del trabajo de Robin Evans reside en identificar cómo los distintos mecanismos de representación determinan este campo de visibilidad del arquitecto. Para Evans (1997 [1989], p. 199), “It is not a neutral vehicle transporting conceptions into objects, but a medium that carries and distributes information in a particular mode”. (“No se trata de un vehículo neutro que transporta ideas a los objetos, sino un medio que lleva y distribuye información de un modo particular”) (Evans, 2005 [1997], pp. 213).

²¹ “En lo que sigue se sugerirá que las técnicas de representación, lejos de tener un valor permanente, están sujetas a alteraciones de sentido. El dibujo arquitectónico afecta a lo que podría llamarse campo de visibilidad del arquitecto, que hace posible ver algunas cosas más claramente al ocultar otras: algo se gana, algo se pierde” (Evans, 2005 [1997], pp. 212).

incluso alcanzar un carácter enigmático. El reconocimiento de estas desviaciones nos permite entender que la mediación llevada a cabo por la representación es también una posibilidad y no supone necesariamente la constitución de un espacio uniforme de transferencia.²²

Al pensar en la relación entre dibujo y edificio, solemos caracterizar un encuentro entre expresiones diferentes e incluso contrapuestas. Si la naturaleza del dibujo se asocia a lo inmaterial e incorpóreo, el edificio es la manifestación afirmativa de una presencia. Sin embargo, en el caso de la representación arquitectónica resulta necesario complementar esta descripción de opuestos prestando atención a los puntos de contacto entre estas dos realidades distintas, pero a la vez complementarias.

Atendiendo a las palabras de Allen que inauguran esta sección, podemos señalar que la representación permite que las diferencias entre dibujo y edificio den paso a una suerte de correspondencia activa no exenta de tensión, un proceso de traslación de información que se produce entre una fuente (dibujo) y un punto de llegada (edificio) que se expresan a través de canales distintos. De esta manera, por un lado reconocemos una diferencia en las formas de expresión de cada ámbito específico, pero por otro lado un intento de correspondencia en cuanto a la información entregada, cuestión que le exige a esta última transformarse para pasar de un medio a otro. Así, buena parte de las posibilidades de acción de la disciplina se originan en el diálogo y encuentro entre la capacidad de abstracción del dibujo y la capacidad de modificar la realidad presente en la obra construida.

Si solo prestamos atención a la oposición entre dibujo y edificio, perdemos de vista aquello que es específico a la arquitectura: la constitución de un proceso de trabajo marcado por las correspondencias y diferencias entre abstracción y elementos tangibles. No podemos desatender las disparidades entre ambas instancias, pero tampoco analizar su interacción solo a partir de un diálogo de opuestos, pues esto implica dejar de lado la ya mencionada transitividad de la representación arquitectónica. La arquitectura opera, justamente, en un espacio que combina y superpone aspectos abstractos y aspectos materiales, ‘en’ ellos, ‘entre’ ellos.²³ Tal como señala Stan Allen, el trabajo arquitectónico y sus procedimientos, se desenvuelve en aquel espacio que vincula pensamiento y realidad, imaginación y realización, teoría y práctica:

“I propose instead to pay close attention to the *transactions* between the culture of drawing and discipline of building, and to suggest that, difficult as it may be, the architect must simultaneously inhabit both worlds. Instead of establishing fixed

²² En innumerables ocasiones el proceso de mediación presenta sobresaltos, incluso cuando se produce a partir de técnicas de representación habitualmente utilizadas. La derivación de la perspectiva en anamorfosis o el particular uso de la proyección ortogonal en el Barroco estudiados por Evans en *The Projective Cast* (1995), constituyen ejemplos de estas desviaciones. Para Evans será fundamental preguntarse ¿cómo se produce la traducción?, ¿de qué manera viaja la información?, ¿qué sucede o puede suceder en el camino?

²³ Por otro lado, al pensar en este intervalo y no en los extremos que lo conforman, nos distanciamos también de las dos aproximaciones que suelen predominar a la hora de analizar a la representación arquitectónica: su comprensión instrumental –al servicio de otras operaciones aparentemente más importantes– y su valoración como expresión autónoma e independiente.

categories, what seems important today is to recognize the interplay of thought *and* reality, imagination *and* realization, theory *and* practice”²⁴

(Allen, 2000, p. 6)

Como veremos a continuación, el trayecto que existe entre dibujo y edificio, entre la obra y su representación, nos permite definir a la arquitectura como un ejercicio indirecto, cualidad que particulariza sus procedimientos de producción respecto a otras manifestaciones culturales. Así, el carácter transitivo que aquí se ha asociado a la representación arquitectónica, la convierte en una instancia activa, propositiva y también indirecta. Se trata de una condición definitoria y al mismo tiempo paradójica de la arquitectura: una disciplina que intenta transformar la realidad, pero tomando distancia de ésta; que para plantear sus propuestas requiere de un cierto grado de abstracción que muchas veces la alejan de la realidad ‘concreta’.

²⁴ “En cambio, propongo prestar mucha atención a las *transacciones* entre la cultura del dibujo y la disciplina de la construcción y sugerir que, por difícil que sea, el arquitecto debe habitar simultáneamente ambos mundos. En lugar de establecer categorías fijas, lo que hoy parece importante es reconocer la interacción entre pensamiento y realidad, imaginación y realización, teoría y práctica” [trad. propia].



_Imagen 11. Esquema organización escena origen del dibujo de acuerdo a la versión de Schinkel. Fuente: Elaboración propia a partir *Die Erfindung der Zeichenkunst*, Karl Friedrich Schinkel, 1830. Aguada, 26 x 29 cm. Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Fuente: <https://theartstack.com>

3.3. Mediaciones e inmediaciones. Un problema de distancia

“Los arquitectos –al igual que los poetas, los ingenieros, los directores de cine o los compositores– sufren un desplazamiento respecto de la realidad material de su disciplina (...) En el caso particular de los arquitectos los dibujos son los medios de evasión, los subterfugios y trucos por medio de los cuales poder superar este vacío interpuesto”.

(Allen, 1993, p. 2)

En función de lo hasta aquí expuesto, es posible sostener que el problema de la representación arquitectónica es, esencialmente, un *problema de distancia*. Esto, en la medida en que tal producción está asociada a una condición que define a la disciplina: la modificación de la realidad –en tanto finalidad de la arquitectura– realizada de manera indirecta. Los arquitectos suelen trabajar a distancia respecto de la realidad que intentan intervenir, lejos del objeto material que ellos mismos proponen construir.

Como se puede observar a lo largo de la historia de la disciplina, el ejercicio arquitectónico requiere de instancias de mediación que le permitan comunicar y explicitar sus propuestas. Una mediación que, en buena medida, asumen las técnicas de representación y que tal como sostiene esta tesis, forma parte constitutiva de la arquitectura y sus procedimientos.

Así como Roger Chartier (1999) enfatiza la necesidad de prestar atención al conjunto de mediaciones que forman parte de una cultura, en el caso de la arquitectura esta observación es igualmente necesaria. En esta línea, reconociendo la dificultad que supone para el arquitecto enfrentarse directamente con la realidad a intervenir y no quedar abrumado en el intento, Stan Allen (2000, p. XXI) sostiene:

“Inasmuch as architects work at a distance from the material reality of their discipline, they necessarily work through the mediation of systems of representation. Architecture itself is marked by this promiscuous mixture of the real and abstract: at once a collection of activities characterized by a high degree of abstraction, and the same time directed toward the production of materials and products that are undeniably real”²⁵

Si volvemos a observar el cuadro de Schinkel sobre el origen del dibujo ([Imagen 11](#)), podemos reconocer que el modo de ejecución expuesto en la escena manifiesta la acción indirecta que prevalece en la arquitectura. Como es explicado por Robin Evans (1986, p. 6), en la versión de Schinkel un grupo de pastores ejecutan el dibujo guiados por las instrucciones de una mujer,

²⁵ “En la medida en que los arquitectos trabajan a distancia de la realidad material de su disciplina, necesariamente realizan su labor a través de la mediación de sistemas de representación. La propia arquitectura está marcada por esta mezcla promiscua de lo real y lo abstracto: una colección de actividades caracterizadas por un alto grado de abstracción y al mismo tiempo dirigidas hacia la producción de materiales y productos que son innegablemente reales” [trad. propia].

quien no participa materialmente en la acción.²⁶ Esta mujer, que bien podría ser definida como el arquitecto de la escena, dirige e instruye el trazado realizado por otros, poniendo en evidencia la labor a distancia que define a la arquitectura.

Para profundizar en los alcances de esta acción a distancia, resulta oportuno hacer referencia al trabajo del filósofo Nelson Goodman, de quién ya hemos comentamos su aproximación a las representaciones y a lo que él denomina fabricación de los hechos. En el citado texto *Los lenguajes del arte* (2010 [1976]), Goodman distingue entre dos tipos de producciones artísticas: las autográficas, que trabajan directamente con la obra que producen, y las alográficas que operan de manera indirecta, que para ejecutar sus obras e intervenciones requieren de mecanismos de mediación.²⁷

Si las obras autográficas establecen un contacto directo con su autor –tal como ocurre en el caso de la pintura y la escultura–, las obras alográficas pueden ser construidas o puestas en escena sin la presencia directa de éste.²⁸ Debido a esta separación entre autor y obra, las artes alográficas necesitan una instancia de mediación que permita transmitir sus características y así ser ejecutadas. De acuerdo a Goodman, a partir de esta condición podemos establecer una clara distinción entre las propiedades “constitutivas” y las propiedades “contingentes” de la obra, es decir, una diferenciación entre las propiedades que proporcionan un “método para fijar las características requeridas y los límites de variación permisibles en cada caso” (2010 [1976], p. 113).

Siguiendo el análisis efectuado por Goodman, la arquitectura se encuentra emparentada con las artes alográficas, pues tal como ocurre en el caso de la música o del teatro, se trata de un espacio de producción en el que no solo es relevante la ejecución de las obras o su materialización. En la música, en el teatro y por cierto también en el caso de la arquitectura, resulta fundamental el proceso de mediación que permite la aparición de la obra: la partitura o guión que habilita la *performance*, el documento gráfico que guía la construcción de edificios.

Así, estas mediaciones forman parte del proceso generativo de la obra, sin las cuales ésta no sería posible. Examinando esta cuestión, Nelson Goodman (2010 [1976], p. 183) señala que en el caso de las artes alográficas, la estructura de la obra como tal reside, justamente, en la mediación que precede a las formas tangibles.

²⁶ La presencia de esta mujer es otra de las modificaciones realizadas por Schinkel respecto a la narración de Plinio. Recapitulando las diferencias respecto a la secuencia original, podemos mencionar que la escena pintada por Schinkel transcurre en el exterior; es una acción colectiva y además invierte los roles de sus protagonistas, pues en este caso es un hombre quien traza la sombra proyectada por una mujer. Recordemos que en el caso de la historia de Plinio es Dibutades quien traza las sombras de su amante.

²⁷ Para ejemplificar este punto, Goodman (2010 [1976], p. 111) sostiene que “Una diferencia notable entre la pintura y la música es que, mientras que el compositor, una vez finalizada la partitura, ha completado su trabajo a pesar de que el resultado final sean las interpretaciones, el pintor ha de acabar él mismo el cuadro”.

²⁸ Un rasgo fundamental para definir a una obra como autográfica, es la evidencia de su autenticidad. La presencia inmediata de la mano del autor permite distinguir a la obra original de sus posibles copias o falsificaciones. Por su parte, al requerir una intermediación, las obras alográficas se alejan de la noción de autor como origen exclusivo. Como veremos, la cuestión de la autenticidad de la obra constituye un asunto relevante a la hora de pensar el desarrollo de la representación arquitectónica a partir del Renacimiento. En el siguiente capítulo retomaremos ese asunto a partir de la idea de copia idéntica (“the identical copy”) desarrollada por Mario Carpo (2011, p. X).

Sin embargo, más allá de esta cercanía con la partitura musical o el guión teatral, ¿podemos definir a la arquitectura y sus mecanismos de representación como un arte alográfico?, ¿reconocemos en la arquitectura todas y cada una de las cualidades que definen a estas expresiones? Al respecto, una diferencia fundamental entre la arquitectura y aquellas manifestaciones claramente alográficas analizadas por Goodman –como la música o el teatro–, es que su producto final no es efímero, sino más bien permanente.²⁹ Por esta razón, considerando su voluntad de permanecer en el tiempo, la arquitectura no puede ser definida del todo como un arte alográfico. Pero a su vez, la mencionada distancia entre autor y obra, evidente en el caso de la arquitectura, impide su clasificación como arte autográfico.

Frente a esta dificultad de definición, Goodman (2010 [1976] p. 202) sostiene que la arquitectura puede ser entendida como un “caso mixto”, pues presenta cualidades alográficas y también autográficas. Un carácter mixto que dificulta una caracterización general de la producción arquitectónica, exigiéndonos considerar las particularidades de cada obra y sus especificidades.

Asimismo, este carácter híbrido dificulta la catalogación del dibujo de arquitectura. Reconociendo el trabajo a distancia realizado por el arquitecto y la pretendida perdurabilidad de sus obras, Goodman (2010 [1976], p. 199) se refiere a los “papeles del arquitecto” como una “mezcla curiosa”, pues como ha sido mencionado, forman parte de un trabajo altamente abstracto que a su vez intenta modificar la realidad, a través de soluciones capaces de permanecer en el tiempo. Es decir, los ‘papeles’ del arquitecto cumplen una función mediadora, vinculada a la concepción de una obra que por definición intenta ocupar un lugar en el mundo, permanecer en él.³⁰ Observamos así una condición definitoria y al mismo tiempo paradójica, en la medida en que la arquitectura intenta transformar la realidad desde *otro* lugar, tomando distancia de ésta. Al respecto, Stan Allan (2000, p. 34) señala:

“This paradox –Godman’s ‘curious mixture’– is fundamental to any discussion of architectural representation: how to understand a system that is at once highly abstract and self-referential, and at the same time has as its goal instrumental transformation of existing reality”³¹

²⁹ En esta dirección, si algo puede ser definido como efímero en la arquitectura es aquello que podemos denominar la *performance* de su construcción, es decir, el proceso de edificación de la obra; un proceso que es guiado por la mediación de la representación arquitectónica.

³⁰ Tal como observa Stan Allen, esta condición establece una doble diferenciación de la arquitectura respecto de expresiones como la música y el teatro. Esto, debido a que por un lado la arquitectura no es efímera en el sentido en el que sí lo es la pieza musical o la obra de teatro, y por otro lado, está más sujeta a cambios que tales expresiones. Como plantea Allen (2000, p. 34), la obra de arquitectura se encuentra recurrentemente expuesta a modificaciones ambientales: “And as thing in the world, the meaning of a building is even more definitively disconnected from its author (and hence subject to the shifting contingencies of the real) than the work of a choreographer or musician”. (“Como cosa en el mundo, el significado de un edificio está aún más definitivamente desconectado de su autor (y por tanto sujeto a las contingencias cambiantes de lo real) que el trabajo de coreógrafo o el músico”) [trad. propia].

³¹ “Esta paradoja –‘curiosa mezcla’ señalada por Goodman– es fundamental para cualquier discusión sobre la representación arquitectónica: cómo entender un sistema sumamente abstracto y autoreferencial y que al mismo tiempo tiene como objetivo transformar instrumentalmente la realidad existente” [trad. propia].

Ahora bien, tal como fue comentado al exponer la transitividad de la representación arquitectónica, no basta con pensar esta distancia en términos de opuestos contraponiendo concepción y realidad material. No hay que perder de vista que el trabajo del arquitecto se define, en buena medida, a partir de esta condición de acción a distancia, incluyendo por ciertos sus rasgos contradictorios. Por tanto, la manera en que es entendida esta distancia condiciona las operaciones llevadas a cabo por la arquitectura. Así, el tipo de relación que se establece con la realidad, probablemente el asunto más conflictivo y más problemático de la representación, se torna especialmente explícito en el caso de la arquitectura.

En este contexto, cabe preguntarse si siempre la arquitectura ha operado a distancia, si siempre ha existido una distinción tan evidente entre abstracción y materialización. Al respecto, como intentaremos explicar a partir del vínculo entre representación y proyecto, esta tesis sostiene que la agudización de esta distancia se produce en el contexto de la modernidad y tienen como punto de inflexión al Renacimiento. La distinción entre diseño y obra que promueve la idea de proyecto, será clave para entender cómo la disciplina se hace cargo de esta distancia y qué rol cumplen en este proceso las estrategias de representación gráfica.

Parte 2 | Marco Teórico

Capítulo 4

Una distancia convertida en proyecto



Imagen 12. *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti en la edición de 1550, traducción de Cosimo Bartoli. Xilografías 35 cm. Fuente: <https://archive.org>

Título de la edición: *L' architettura di Leonbatista Alberti / Tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli Gentilhuomo & Accademico Fiorentino; Con la aggiunta de Disegni.* Pie de imprenta: *In Firenze. M.D.L. (1550) / Appresso Lorenzo Torrentino, Impressor Ducale.*

4.1_La arquitectura como ejercicio intelectual

“In order to legitimate its repetitive procedures, practice appeals to a *project*: an overarching theoretical construct, defined from someplace else, and expressed in a language other than practice’s everyday discourse. Situated at a distance from the operational sites of technique, theory stakes a claim on a world of concepts uncontaminated by real world contingencies. The appearance of the architectural treatise in the Renaissance, for example, where normative codes were for the first time in the postclassical era set down in written form, marked a shift from the ‘ambulant science’ of the medieval builder to the regulated culture of the ‘royal sciences’. A place for abstract thought about architecture, governed by the codes and conventions of discourse, was delineated apart from the building site”¹

(Allen, 2000, p. XIV)

A partir de las reflexiones realizadas por Nelson Goodman expuestas en el capítulo anterior, podemos caracterizar a la arquitectura como una acción indirecta, pues no trabaja de forma inmediata con aquel objeto material que produce o intenta producir. Siguiendo la terminología utilizada por el propio Goodman (2010 [1976], p. 111), difícilmente podemos pensar y definir a la arquitectura como una elaboración que se resuelve en “una sola etapa”, cuestión que pone en evidencia la distancia existente entre formulación y construcción. Una distancia entre las fases de producción de la arquitectura que también fue advertida por Robin Evans (1986, p. 4), para quien tal condición particulariza el rol y uso de la representación arquitectónica.

En este contexto, tal como ha sido comentado anteriormente, las estrategias de representación parecen operar en el ámbito de lo posible, en aquel espacio intermedio que vincula y al mismo tiempo separa a la concepción y materialización de la obra, en la extensión de aquella distancia convertida en condición de posibilidad de la propia arquitectura. Precisamente, la forma en que es abordada esta distancia resulta fundamental para entender las operaciones llevadas a cabo por la arquitectura, e incluso más, la manera en que ésta se entiende a sí misma.

Pues bien, en la constitución de aquella distancia de la que hemos venido hablando, el Renacimiento supondrá un momento crucial, un punto de inflexión en la conformación de la arquitectura como disciplina. Esto, en la medida en que a partir de este período se comienza a establecer una forma de entender a la arquitectura que le permitirá al arquitecto trabajar a

¹ “Para legitimar sus procedimientos repetitivos, la práctica recurre a un *proyecto*: una construcción teórica general, definida desde otro lugar, y expresada en un lenguaje distinto al discurso diario de la práctica. Situada a distancia de los sitios operativos de la técnica, la teoría apuesta por un mundo de conceptos no contaminados por las contingencias del mundo real. La aparición de los tratados de arquitectura en el Renacimiento, por ejemplo, donde los códigos normativos fueron por primera vez en la era postclásica establecidos en forma escrita, marcó un cambio desde la ‘ciencia ambulante’ del constructor medieval a la cultura regulada de las ‘ciencias reales’. Un lugar para el pensamiento abstracto sobre la arquitectura, gobernado por los códigos y convenciones del discurso, fue delineado separado del lugar de la obra” [trad. propia].

distancia, alejado de aquella realidad material que busca intervenir y modificar. Dicho de otra manera, a partir del Renacimiento se comienza a establecer, de forma consciente, una distancia que separa ideación y ejecución de las obras de arquitectura, al mismo tiempo que se pone en marcha un procedimiento o mecanismo que permite salvar tal distanciamiento. El procedimiento en cuestión responde a la noción de *proyecto*, e inauguraré una comprensión moderna en torno a la arquitectura y el trabajo del arquitecto.²

La idea de proyecto, la definición de la arquitectura como ejercicio proyectual, supone la activación de un paradigma disciplinar vigente hasta el día de hoy, más allá de los cambios formales o estilísticos y de las transformaciones en los sistemas de producción. Se trata de una forma de hacer que, como intentaremos explicar, está estrechamente vinculada con la consolidación de técnicas de representación que hacen posible su ejecución, que permiten su puesta en funcionamiento.

En este proceso, que da como resultado la instauración del carácter proyectual de la arquitectura, es fundamental la figura de Leon Battista Alberti, sus reflexiones recogidas en el texto *De re aedificatoria*, presentado al Papa Nicolás V el año 1452 y editado por primera vez en 1485. En sintonía con la tradición humanista a la que pertenece, para Alberti la arquitectura es un ejercicio intelectual que se piensa y luego se ejecuta, convirtiendo a toda obra en la manifestación material de las ideas del arquitecto. De esta manera, se establece una relación que podemos definir como causal y a la vez unidireccional, en la medida en que las inquietudes intelectuales del arquitecto guían y determinan la siempre posterior construcción de las obras.

La teoría de Alberti funda así un nuevo estatus para la arquitectura y también para el arquitecto, quien convertido en intelectual se diferencia de aquel constructor pre-moderno que solamente ejecuta, que por ejemplo construyó las catedrales góticas a base de ensayo, a prueba y error.³ La mirada de Alberti introduce una diferenciación fundamental entre ideación y construcción de la obra, que en términos más amplios puede ser pensada como la distinción entre teoría y práctica. Tal distinción convierte a la arquitectura en un ejercicio de traspaso, de traducción, desde la idea concebida en abstracto por el arquitecto hacia la materialización de la obra ejecutada por 'otros', cuestión que precisamente define a la arquitectura como una acción indirecta, como un

² Para Catherine Wilkinson (1984 [1977], p. 125) en *De re aedificatoria* se “(...) expresaba la visión moderna del arquitecto como diseñador total, capaz de plantear ciudades y de diseñar todo, desde los palacios e iglesias hasta una humilde granja”.

³ De acuerdo a Valeriano Bozal (1987, pp. 98-99), durante el Renacimiento se produce un debate que involucra no solo el estatus de la arquitectura, sino también el de las otras artes. En esta dirección, vale la pena recordar que a diferencia de la tradición medieval –más cercana al mundo del artesano– en el Renacimiento la arquitectura se sitúa próxima a las artes liberales, “(...) más dadas al intelecto que a la manualidad” (Bozal, 1987, p. 99). La fundación de *Accademia delle Arti del Disegno* en Florencia por parte de Giorgio Vasari en 1563 apunta en este sentido: independizar a los artistas del gremio de los artesanos y así distinguir el estatus de su labor. Respecto a este paso de la arquitectura a las artes liberales, Alberto Pérez-Gómez (1980, p. 41) señala que: “(...) por primera vez, durante los siglos XV y XVI, el hombre contempló la posibilidad de cambiarse a sí mismo y de modificar sus circunstancias. Como parte fundamental de esta transformación la arquitectura, tradicionalmente una de las ‘artes mecánicas’, descubrió su discurso teórico propio y se transformó en ‘arte liberal’”. Ahora bien, al distinguir las particularidades de la arquitectura a partir del Renacimiento, no se trata de plantear aquí una lectura evolutiva o en clave de ‘progreso’. Tal como señala el propio Pérez-Gómez (1980, p. 35) “Sería absurdo hacer menos a la arquitectura medieval por su falta de teoría especializada”.

trabajo realizado a distancia. En este punto, vale la pena recuperar la definición de arquitecto dada por el propio Alberti en *De re aedificatoria* (1991 [1485], p. 57):

“Yo por mi parte, voy a convenir que el arquitecto será aquel que con un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra que a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y el ensamblaje de los cuerpos, se adecue de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos. Para hacerlo posible, necesita de la intelección y el conocimiento de los temas más excelsos y adecuados y de tal índole será el arquitecto”⁴

En este contexto, a partir de lo enunciado por Alberti en el siglo XV, la arquitectura será entendida como proyecto, es decir, como una voluntad intelectual posteriormente materializada, como el diseño predictivo de formas, volúmenes y usos que intenta determinar –o al menos condicionar– el curso de las acciones en el espacio.⁵ Así, esta idea de proyecto plantea una manera de abordar la distancia antes mencionada entre idea y ejecución, estableciendo una forma de trabajo válida para el arquitecto, basada en la predicción, en la anticipación en abstracto de una realidad posible.⁶ Más aún, el proyecto actúa como tal en la medida en que precisamente existe esta distancia entre teoría y práctica.⁷

La labor predictiva del proyecto convierte al espacio, a su orden físico y también a las acciones que en él pueden ocurrir, en una configuración definida de manera apriorística. Al analizar esta condición proyectual, Stan Allen sostiene que la arquitectura tiende a elaborar narrativas que le permitan legitimar sus decisiones, resguardándolas, protegiéndolas de aquella realidad que

⁴ Citamos también la versión en latín: “Architectum ego hunc fore constituam, qui certa admirabilique ratione et via tum mente animoque deffinire tum et opere absolvere didicerit, quaecunque ex ponderum motu corporumque compactione et coagmentatione dignissimis hominum usibus bellissime commodentur. Quae ut possit, comprehensione et cognitione opus est rerum optimarum et dignissimarum” (Alberti, 1966 [1485], p. 7-9).

⁵ La relación secuencial aquí sugerida no es menor, pues bajo esta lógica primero está la idea y luego se procede a su materialización. En este sentido, vale la pena recordar el origen etimológico de la palabra proyecto: “echar adelante”, del latín *pro* (hacia adelante) y *jacere* (arrojar) (Coromines, 2008, p. 4); una voluntad que en el caso de la arquitectura permite recortar la distancia respecto a la realidad a partir de un gesto de anticipación. El proyecto establece así una definición precisa de sus objetivos, un camino que se dirige de manera unidireccional desde la concepción hacia la materialización. Por otra parte, esta idea de proyecto incluye también una dimensión temporal, pues compromete la especulación sobre el tiempo futuro, la planificación del tiempo por venir.

⁶ Tal como señala Hubert Damisch, ya en el título de *De re aedificatoria*, que literalmente se puede traducir como *El arte de edificar*, podemos reconocer una intención, pues revela que Alberti está planteando una manera de hacer, un procedimiento de trabajo para el arquitecto. Damisch (2016, p. 61) señala: “The systematic and rationalizing effort of *De re aedificatoria* is thereby all the more significant: educated as he was in the linguistic disciplines, Alberti conceived of a logical procedure that would govern any handling of forms in accordance with their *definition*...”

(“El esfuerzo sistemático y racionalizador de *De re aedificatoria* es tanto más significativo: educado como estaba en las disciplinas lingüísticas, Alberti concibió un procedimiento lógico que gobernaría cualquier manejo de formas de acuerdo con su *definición*...”) [trad. propia].

⁷ La arquitectura entendida como ejercicio de proyección también es abordada por Robin Evans en su ya comentado análisis sobre el cuadro de Karl Friedrich Schinkel que retrata el origen del dibujo narrado por Plinio. Como observa Evans (1986, p. 6), en la escena se reproduce una estructura de trabajo diferenciada, que distingue entre aquella mujer que ordena y aquellos que ejecutan las instrucciones recibidas. En un símil de la vocación proyectual que estamos exponiendo, para Schinkel el dibujo es una labor dividida, diferenciada en al menos dos actos: pensamiento y ejecución manual. El hombre que traza el dibujo está al servicio de la mujer que concibe y guía, es decir, al igual que ocurre con el proyecto, quien instruye (teoría) no es quien realiza la acción (práctica).

procura intervenir. Tal como señala el propio Allen en la cita que inicia este capítulo, para validar sus decisiones y guiar sus procedimientos, la arquitectura llama a un proyecto, es decir, a una teoría capaz de subordinar a la práctica, definida desde otro lugar, diferente al de la construcción de la obra,⁸ y a través de un lenguaje distinto al propiamente arquitectónico: el lenguaje de la representación.

De esta manera, la idea de proyecto puede ser entendida como aquella exploración de lo posible a la que nos referimos al caracterizar a la representación arquitectónica; una representación transformada ahora en espacio de proyección, es decir, capaz de proyectar la modificación de la realidad a distancia. Así, el proyecto convierte a la arquitectura en un ejercicio eminentemente intelectual,⁹ que requiere para su funcionamiento mecanismos y estrategias de representación.¹⁰

⁸ El propio Alberti en *De re aedificatoria* sostiene: “Y será posible proyectar en mente y espíritu las formas en su totalidad dejando a un lado todo el material”(1991 [1485], p. 61). (Et licebit integras formas praescribere animo et mente seclusa omni materia) (Alberti, 1966 [1485], p. 21).

⁹ Catherine Wilkinson (1984 [1977], p. 126) sostiene: “Para Alberti, el arquitecto era un artista y un intelectual cuya actividad no tenía nada que ve con la del artesano (...) era el primer relato moderno del artista-intelectual”.

¹⁰ En esta dirección, Robin Evans (1986; 1995) utiliza distintas derivaciones del término proyecto –*project*, *projections*, *projective*–, enfatizando que tal palabra conlleva una acción, una práctica o forma de trabajo que determina el quehacer del arquitecto, incluyendo por cierto todos aquellos medios que permiten proyectar.

4.2_ Un lugar para la representación arquitectónica

“«Diseñar» es al mismo tiempo proyectar y trazar las líneas del proyecto sobre el papel. Este acto presupone, por consiguiente, una voluntad; el gesto sanciona una anticipación del futuro que se fija en una estructura visual que no es la cosa misma –destinada a permanecer ausente– y sin embargo la representa. Todo diseño es una imagen; y toda imagen presupone un diseño”

(Vitta, 2003 [1999], p. 29)

Tal como es planteado por el filósofo italiano Maurizio Vitta, el proyecto está asociado a la acción de fijar representacionalmente una obra a través de un medio que por definición no es el objeto a producir, pero sin el cual tal elaboración difícilmente sería posible.

Siguiendo este argumento, podemos señalar que la forma de entender a la arquitectura enunciada tempranamente por Alberti, asigna un rol a la representación arquitectónica, pues se convierte en aquel medio que hace efectivo el traspaso entre ideación y ejecución, entre teoría y práctica. Bajo estos términos, es posible advertir un doble proceso definitorio que compromete a la representación y también a la propia arquitectura. Esto, en la medida en que por un lado se determina el lugar que debe ocupar la representación, encargada de traducir la información desde su formulación en abstracto hacia el proceso de construcción de la obra; y por otro lado, se establece una manera de hacer, una forma de operar para la arquitectura, basada como se ha dicho en el proyecto.¹¹

La noción de proyecto que hemos venido comentando, da paso a un modo de producción directamente relacionada con el papel asumido por la representación. La mencionada separación entre ideación y ejecución trae como consecuencia que la manera de representar se convierta en un aspecto fundamental en el proceso de elaboración de la obra, en lugar de articulación, punto de contacto entre la teoría y la práctica arquitectónica. Si la arquitectura es entendida como un proceso de traspaso, requerirá de la constitución de un cuerpo

¹¹ Enfatizando esta relación entre representación y proyecto, Paolo Belardi (2014, p. 10) hace referencia a la palabra inglesa *design*: “The tight connections between ‘drawing’ and ‘project’ are exemplified in Anglo-Saxon culture by the use of the word ‘design’, which, like the Italian *disegno*, has its etymological roots in the Latin word *designare*. This verb’s most archaic meaning is to ‘represent’, in the simple verb *signare*, meaning ‘to mark’, ‘to trace’, ‘to establish’, ‘to express’, and –most importantly of all– with the prefix *de*, an intensifier of ‘an action to take place, a high level of something’. Therefore, the meaning of ‘designer’ originally coincides with that of ‘designator’, in other words ‘he who chooses after having given meaning to things’”.

(“Las estrechas conexiones entre ‘dibujo’ y ‘proyecto’ se ejemplifican en la cultura anglosajona mediante el uso de la palabra ‘design’, que, como el *disegno* italiano, tiene sus raíces etimológicas en la palabra latina *designare*. El significado más arcaico de este verbo es ‘representar’, en el simple verbo *signare*, que significa ‘marcar’, ‘rastrear’, ‘establecer’, ‘expresar’, y –lo más importante de todo– con el prefijo *de*, un intensificador de ‘una acción que tiene lugar, un alto nivel de algo’. Por lo tanto, el significado de ‘diseñador’ originalmente coincide con el de ‘designador’, en otras palabras, ‘el que elige después de haber dado sentido a las cosas’”) [trad. propia].

representacional que le permita llevar a cabo su propósito, transformando a la representación en espacio de transmisión.¹² Atendiendo a este asunto, Diana Agrest (2000, p. 168) señala:

“The moment of separation between the field of construction and that of drawing (as a tool) that occurs during the Renaissance is crucial. This separation allowed abstract thought to guide the process of design as separate from the process of construction. It is at this juncture that the mode of representation, while developing its own discourse, becomes a part of the process of production of architecture and that the development of the techniques of drawing and design have an impact as important, if not more, as building techniques themselves”¹³

En el propio texto *De re aedificatoria* hay reservado un lugar importante para el dibujo y la inscripción gráfica. Esto, en la medida en que la proyección de formas en la mente a la que se refiere Alberti (1991 [1485], p. 61), requiere de la representación para ser posible. En esta lectura, es fundamental atender al término *lineamenti*, que da título al primer libro de *De re aedificatoria*. En tal palabra, cuya traducción desde el latín no ha estado exenta de discusiones y debates,¹⁴ reconocemos la capacidad de dar forma, de concebir al edificio de manera independiente a su posterior construcción.¹⁵ Lo que resulta relevante para nuestra argumentación es que bajo esta lógica se pone en marcha un proceso que requerirá de medios de expresión capaces de comunicar lo ideado,¹⁶ dentro del cual podemos inscribir a la representación bidimensional, referida por Alberti a través de la palabra *perscriptio*.¹⁷ Ahora

¹² En términos más amplios, en este espacio de transmisión podemos inscribir al conjunto de medios de expresión que constituyen aquel “saber arquitectónico” al que nos referíamos anteriormente a través de las palabras de Mario Carpo (2003 [1998], p. 53). Al respecto, no es casualidad que a partir del Renacimiento circulen, de manera creciente, tratados de arquitectura; producción favorecida por la irrupción de la imprenta. En un contexto en el que la teoría busca condicionar las acciones de la práctica, el desarrollo de estos documentos establece códigos normativos expresados de forma escrita y visual. Así, podemos señalar que los tratados son parte del proceso de modificación disciplinar iniciado por Alberti, que distingue al arquitecto moderno del constructor.

¹³ “El momento de separación entre el campo de la construcción y el del dibujo (como herramienta) que ocurre durante el Renacimiento es crucial. Esta separación permitió que el pensamiento abstracto guíe el proceso de diseño como algo separado del proceso de construcción. Es en esta coyuntura que el modo de representación, mientras desarrolla su propio discurso, se convierte en parte del proceso de producción de la arquitectura y que el desarrollo de las técnicas de dibujo y diseño tienen un impacto tan importante, si no más, que la propia técnica de construcción” [trad. propia].

¹⁴ En la versión italiana de *De re aedificatoria* la palabra utilizada para traducir *lineamenti* es *disegno*; traducción que determina también a la versión inglesa, que usa el vocablo *design*. Por su parte, en la versión española de Javier Fresnillo, la palabra escogida es *trazado*. Para contextualizar la discusión en torno a las interpretaciones del sentido de la palabra *lineamenti*, véase lo señalado por Marco Frascari (2011, pp. 96-99) en el texto *Eleven exercises in the art of architectural drawing: slow food for the architect's imagination* y por Branko Mitrović en *Serene Greed of the Eye: Leon Battista Alberti and the Philosophical Foundation of Renaissance Architectural Theory* (2005, pp. 29-62).

¹⁵ Alberti 1991 [1485], p. 61) señala: “El arte de la construcción en su totalidad se compone del trazado y su materialización. Toda acción y lógica del trazado tiene como objetivo el lograr el medio correcto y solvente de ajustar y unir líneas y ángulos, con que podamos delimitar y precisar el aspecto de un edificio”. (“Tota res aedificatoria lineamentis et structura constituta est. Lineamentorum omnis vis et ratio consumitur, ut recta absolutaque habeatur via coaptandi iungendique lineas et angulos, quibus aedificii facies comprehendantur atque concludatur”) (Alberti, 1966 [1485], p. 19).

¹⁶ Al respecto, Branko Mitrović (2005, p. 35) señala que este *lineamenti* permite “(...)define those properties which can be imagined visually and described in a drawing” (“definir aquellas propiedades que se pueden imaginar visualmente y describir en un dibujo”) [trad. propia].

¹⁷ Seguimos aquí, nuevamente, la interpretación de Branko Mitrović (2005, pp. 182-183) sobre el papel que cumple en la teoría de Alberti la palabra *perscriptio*, presente en el segundo libro de *De re aedificatoria* (1966 [1485], pp. 97-99).

bien, esta valoración de la representación radica, precisamente, en su capacidad de comunicar la invención del arquitecto.¹⁸

En este marco, difícilmente se puede caracterizar a la representación como un asunto meramente accesorio o instrumental, pues forma parte de una manera de entender a la arquitectura y sus procedimientos. Lo señalado hasta aquí, evidencia aquel carácter ontológico de la representación al que nos referíamos al iniciar esta investigación, pues la concepción moderna de la arquitectura, basada en la acción a distancia, requiere de estrategias de representación para cumplir su propósito, convirtiéndolas entonces en condición de posibilidad.

En términos generales y siguiendo a Victor I. Stoichita (2000 [1997], p. 44), podemos señalar que a partir del Renacimiento transitamos desde aquella representación que imita sombras hacia una representación que, de forma creciente, comienza a mirarse a sí misma. Desde el Renacimiento, prevalecerá una aproximación a las artes entendidas como espacio de reflexión, en el que incluso la naturaleza, fuente recurrente de las obras, es valorada en términos de ideal. No es casualidad que durante el Renacimiento el dibujo alcance un alto grado de valoración, pues como hemos venido comentando, éste es apreciado como expresión de los pensamientos del artista. La palabra *disegno* utilizada en el Renacimiento nos entrega luces sobre esta valoración, pues está asociada a la ideación y también a la acción de dibujar, a la representación de aquello que es ideado. El término fue utilizado en la *Accademia delle Arti del Disegno*, fundada como se ha señalado por Giorgio Vasari en 1563, quien entiende al *disegno* como padre de las tres artes: arquitectura, pintura y escultura (2011 [1568], p. 32). Para Vasari, el *disegno* permite hacer visible aquello que está en el intelecto, dar forma a un juicio mental; por su parte, Federico Zuccaro (1607), fundador de la *Accademia di San Luca* en Roma el año 1593, también abordará esta noción de *disegno*, estableciendo una distinción entre *disegno interno* y *disegno esterno*, es decir, entre idea y ejecución.

De esta manera, en ningún caso se trata de una transmisión pasiva, pues es en el *disegno* donde la idea es definida como tal, convirtiéndose en principio generador expresado gráficamente.¹⁹ Al respecto, el historiador del arte Valeriano Bozal (1987, pp. 127-128) afirma que este término hace referencia precisamente a una concepción general (idea) y a aquellos medios que permiten su expresión; en este contexto y coincidiendo con Stoichita, Bozal señala que a partir del Renacimiento las representaciones se vuelven sobre sí mismas.

¹⁸ En esta dirección, enfatizando el cambio impulsado por Alberti y su importancia en el rol asumido por el dibujo, por las representaciones, Mario Carpo (2013, p. 279) señala: “Unlike the medieval master builder, the albertian architect does not make buildings; he just makes *drawings* of buildings...” (“A diferencia del maestro constructor medieval, el arquitecto albertiano no construye edificios, él solo hace dibujos de edificios...”) [trad. propia].

¹⁹ En este sentido, podemos pensar que la señalada separación entre idea y materia planteada por Alberti, está emparentada con esta noción de *disegno*. De acuerdo a Erwin Panofsky (1998 [1924], p. 59), en este *disegno*, la idea se convierte en punto de origen, “(...) mediante la actividad de la mente que elige lo único de entre lo múltiple y sintetiza en una nueva totalidad las unidades que ha elegido”.

Por su parte, Paolo Belardi (2014, p. 11) vincula directamente este *disegno* con la idea de proyecto aquí expuesta: “At this point, the relationship between ‘design’ and ‘project’ seems to be an affinity, which becomes an identity at the moment we realize that the term ‘design’ –*disegno* in Italian – means a purpose, a specific program, a ‘project’”.

(“En este punto, la relación entre ‘diseño’ y ‘proyecto’ parece ser una afinidad, que se convierte en una identidad en el momento en el que nos damos cuenta de que el término ‘diseño’–*disegno* en italiano– significa un propósito, un ‘proyecto’”) [trad. propia].

A diferencia de lo que ocurre con la escena narrada por Plinio, en la que el trazado del dibujo se produce en relación a lo 'otro', a partir del Renacimiento comienza a prevalecer una representación que dialoga con sus propias y particulares condiciones de producción. En el caso específico de la arquitectura, el 'sentido' de la representación –pensando en los términos que lo haría Stuart Hall– está directamente relacionado con la puesta en marcha de la noción de proyecto, que al actuar a partir de la predicción, también tiende a cerrarse sobre sí mismo.

4.3_La obra como copia idéntica de su representación

Para profundizar en el rol asignado a la representación arquitectónica a partir del Renacimiento, resulta oportuno atender a las observaciones desarrolladas por Mario Carpo en el texto *The Alphabet and the Algorithm* (2011).²⁰ De acuerdo a Carpo, la inflexión disciplinar que supone la teorización de Alberti, trae como consecuencia la conversión del edificio, de la obra de arquitectura, en una copia idéntica –“the identical copy” (2011, p. X)– de su representación; observación que se emparenta con aquel proceso de direccionalidad inversa descrito por Evans al que nos referíamos en páginas anteriores.²¹

Para Mario Carpo, la distinción planteada por Alberti entre idea y materialización se convierte en paradigma, en la medida en que determina un procedimiento, una forma de hacer arquitectura basada en la traducción desde el diseño del arquitecto, elaborado en abstracto, hacia la obra construida.

Carpo utiliza explícitamente la palabra ‘paradigma’ para subrayar que esta noción de copia idéntica se ha consolidado como una práctica arquitectónica, como una forma de trabajo vigente hasta el día de hoy, pues a partir de la teoría de Alberti se instala la costumbre moderna de operar a través de un proyecto definido en el espacio de la representación. El propio Mario Carpo (2013, p. 279) describe así el paradigma fundado por Alberti y lo actualiza:

“Alberti’s novel way of making is in many ways a foundational paradigm of modernity: unlike the medieval craftsman, who was a maker and thinker in one, the modern thinker is not allowed to make, and the modern makers are not allowed to think. Design, not making, carries all the intellectual added value in the modern world: thus a car is an act of design, and it is owned, intellectually, by designers who invented it, not by the workers, and increasingly by the robots, that manufacture it”²²

A partir de este momento, el ejercicio arquitectónico se define en función de la identificación visual entre la idea del arquitecto y la obra edificada, correspondencia que es posible a través de

²⁰ Si bien en *The Alphabet and the Algorithm* Carpo formula los aspectos centrales de su análisis sobre el desarrollo de la representación arquitectónica a partir del Renacimiento y su relación con la teoría de Alberti, esta argumentación también se expone en otros textos, entre los que destacan: *Perspective, projections and design: Technologies of architectural representation* (2008); *Craftsman to draftsman. The Albertian paradigm and the modern invention of construction drawings* (2013) o el reciente *The second digital turn: design beyond intelligence* (2017).

²¹ En una dirección similar a la de Carpo, Marco Frascari (2011, p. 110) plantea que bajo estos términos se pone en funcionamiento una mimesis legitimadora –“legitimizing mimesis”–, que prescribe como debe ser el edificio, dando paso a un acuerdo de verosimilitud entre éste y el dibujo que le da origen. Esta mimesis legitimadora establece que el artefacto construido deberá ser como su representación, convertida así en fuente de instrucciones.

²² “La nueva forma de hacer de Alberti es un paradigma fundamental de la modernidad: a diferencia del artesano medieval, que fue creador y pensador en uno, el pensador moderno no puede hacer, y los fabricantes modernos no pueden pensar. Diseñar, no hacer, conlleva todo el valor añadido intelectual en el mundo moderno: así un automóvil es un acto de diseño, y es propiedad, intelectualmente, de los diseñadores que lo inventaron, no de los trabajadores, y cada vez más de los robots, que lo fabrican” [trad. propia].

las representaciones.²³ Así, esta lógica de la copia idéntica permite una doble emancipación, por un lado, de la formulación de la obra respecto a la construcción y por otro lado de la proyección del edificio –realizada en el ámbito de la representación– respecto de aquel lugar en el que finalmente será erigido.

Profundizando en este asunto, Carpo (2013, p. 278) sostiene que la lógica de la copia idéntica originada en Alberti es propia de la cultura moderna y sus métodos de producción, basados en la distinción entre diseño y fabricación, entre diseñadores y fabricantes.²⁴ Se trata de una condición que además establece la definición moderna del arquitecto como autor, alejado de la materialización del edificio, de las labores del constructor; un autor que como nos recuerda Goodman, no tiene contacto directo, de primera mano, con aquella obra que concibe. Convertido en intelectual, el arquitecto moderno no construye edificios, más bien idea y representa lo ideado.²⁵

¿Qué hace posible esta comprensión del edificio como copia idéntica?, la representación; ¿dónde son idénticos diseño y edificio?, ‘en’ la representación, pues ésta subordina y guía la construcción de la obra siguiendo el mandato intelectual del arquitecto. En este contexto, aquella distancia que separa a las ideas del arquitecto de la realidad de la construcción es ‘resuelta’ a partir de la comprensión del edificio como huella idéntica de una matriz conceptual. Hablamos de una huella que se imprime, que se fija y expresa en el ámbito de la representación, estableciendo una suerte de igualación entre diseño y construcción.

A partir de la separación entre idea y materialización planteada por Alberti, a la representación arquitectónica se le asigna la misión de comunicar –con máxima precisión– la creación del arquitecto;²⁶ así, la construcción del edificio debe realizarse, imperativamente, a imagen y semejanza de su representación.

²³ Antes del Renacimiento, la comunicación de conocimientos relativos a la construcción de la obra se produce principalmente de forma oral. Para Carpo (2003 [1998], p. 74), se trata de la transmisión de modelos visuales que no son visualizados. Sin embargo, esta manera de operar cambia en el Renacimiento, pues a partir de este momento se instaura, paulatinamente, una forma de trabajo basada en la identificación visual. Es decir, el arquitecto genera una imagen visible en el plano de la representación de aquello a construir. Complementando este punto, Alberto Pérez-Gómez (2005, p. 219) señala que antes del Renacimiento, pese a la existencia de numerosos dibujos de arquitectura, no existe una concepción representacional general del edificio, como demuestra la ausencia de la noción de escala. En este sentido, la arquitectura gótica, por ejemplo, puede ser entendida como una práctica esencialmente constructiva, conformada por reglas y tradiciones transmitidas de manera principalmente oral, aplicadas *in situ*.

²⁴ Concretamente, Carpo (2013, p. 278) utiliza la palabra alemana *kulturtechnik* (técnica de la cultura), haciendo hincapié en que esta relación entre diseñadores y fabricantes está estrechamente vinculada con los mecanismos técnicos de los que se dispone para poder llevar a cabo el traspaso de información.

²⁵ Para Carpo, de la teoría de Alberti se desprende que la autoría está asociada al diseño de la obra, más allá de que ésta sea materialmente construida por otros. Al respecto, no es casualidad que a partir del Renacimiento identifiquemos una mayor cantidad de nombres propios (autores) asociados a edificios específicos. En esta dirección, siguiendo la descripción realizada por Nelson Goodman y asumiendo la dificultad reconocida por el propio autor para establecer correspondencias del todo precisas, podemos pensar que hasta la Edad Media la arquitectura está más cerca de las artes ‘autográficas’, condición que cambia a partir del Renacimiento, pues la identificación visual entre dibujo y edificio acerca a la arquitectura a las facultades que definen a las artes como ‘alográficas’.

²⁶ Carpo (2013, p. 279) señala: “As a corollary to this principle, the architect's drawings must be complete and exhaustive, and must contain nothing more and nothing less than the physical building in its entirety”. (“Como corolario de este principio, los dibujos del arquitecto deben ser completos y exhaustivos, y no deben contener nada más y nada menos que el edificio físico en su totalidad”) [trad. propia].

En este marco de acción, la noción de copia idéntica abre camino hacia una suerte de estandarización visual (Carpo, 2003 [1998], p. 16) que determina las posibilidades de producción de la arquitectura, pues bajo esta lógica solo se puede construir aquello que se puede representar.²⁷ Atendiendo a esta cuestión, de acuerdo a Alberto Pérez-Gómez (2005, p. 217) en la modernidad occidental temprana se tiende hacia una representación arquitectónica inequívoca, que evita las interpretaciones y busca asegurar una transmisión precisa de la información.

La representación en arquitectura debe evitar la pérdida de información, asegurando la conservación de ésta en el trayecto que vincula a la idea del arquitecto con la construcción de la obra. En función de lo señalado, a partir del Renacimiento reconocemos la creciente necesidad de contar con sistemas gráficos precisos de proyección, para de esta manera comunicar y transmitir la voluntad –a distancia– del arquitecto. Para Stan Allen (2000, pp. 58-59), coincidiendo con nuestra argumentación, la representación arquitectónica está marcada –y marca– la señalada distancia entre la concepción y la materialización de las obras de arquitectura:

“The codification of the operations of architectural drawing coincides with the separation of design and construction in the early Renaissance. The need for accurate systems of projection arise out of the requirement for a legible code to transmit the desire of the architect form a distance. The drawing mark that distance, and are marked by it”²⁸

El propio Leon Battista Alberti en *De re aedificatoria* sugiere una caracterización del tipo de representación adecuada para el trabajo del arquitecto, capaz de comunicar de forma objetiva todas y cada una de las características definidas para la obra a construir. Por esta razón, en el *Libro II* de *De re aedificatoria*, Alberti (1991 [1485], pp. 94-95) desaconseja el uso de la perspectiva por parte de los arquitectos, pues ésta es ‘ilusoria’, deforma proporciones y medidas, fundamentales para comunicar las cualidades del edificio.²⁹ A diferencia de lo que ocurre en la

²⁷ En este contexto, Carpo (2003 [1998], p. 25) plantea un sugerente juego de palabras al señalar que a partir del Renacimiento la arquitectura no es prefabricada, sino más bien ‘predibujada’. Para ejemplificar este punto, Mario Carpo hace referencia a los cinco órdenes descritos por Sebastiano Serlio en su tratado de arquitectura, *I Sette libri dell'architettura*, publicado entre 1537 y 1551. Estos cinco órdenes desarrollan justamente una arquitectura que podemos definir como ‘predibujada’, una catalogación de componentes gráficos reproducibles, transformada en cuadro normativo. Como sostiene el propio Carpo (2003 [1998]), la noción de copia idéntica favorece la conformación de una cultura visual, constituida por prácticas, formas de hacer y medios de expresión.

²⁸ “La codificación de las operaciones del dibujo arquitectónico coincide con la separación del diseño y la construcción en el Renacimiento temprano. La necesidad de un sistema preciso de proyección surge del requerimiento de un código legible para transmitir el deseo del arquitecto a distancia. Los dibujos marcan esta distancia y están marcados por ella” [trad. propia].

²⁹ En la comparación realizada entre las dos versiones que retratan el origen del dibujo, Robin Evans (1986, p. 6) también distingue el tipo de proyección geométrica utilizada. Para Evans, en el cuadro de David Allan el trazado de la hija de Butades sigue la proyección de rayos oblicuos cercanos a la perspectiva, que provienen de la luz de la lámpara que da origen a la sombra; mientras que en el caso de la obra Schinkel, la luz exterior da paso a una proyección que bien puede ser definida como ortogonal. De esta manera, Evans sugiere la distinción entre la representación habitualmente utilizada por el pintor (perspectiva) y aquella representación propia del arquitecto (proyección ortogonal), enunciada tempranamente por la teoría de Alberti. Ahora bien, más allá de esta diferencia entre el trabajo de pintores y arquitectos, el problema de la representación del espacio constituye un asunto fundamental en el Renacimiento. Tanto la perspectiva como la proyección ortogonal pueden ser leídas como un intento de traducir el espacio en imágenes, llevar sus cualidades al ámbito de la representación, al plano bidimensional.

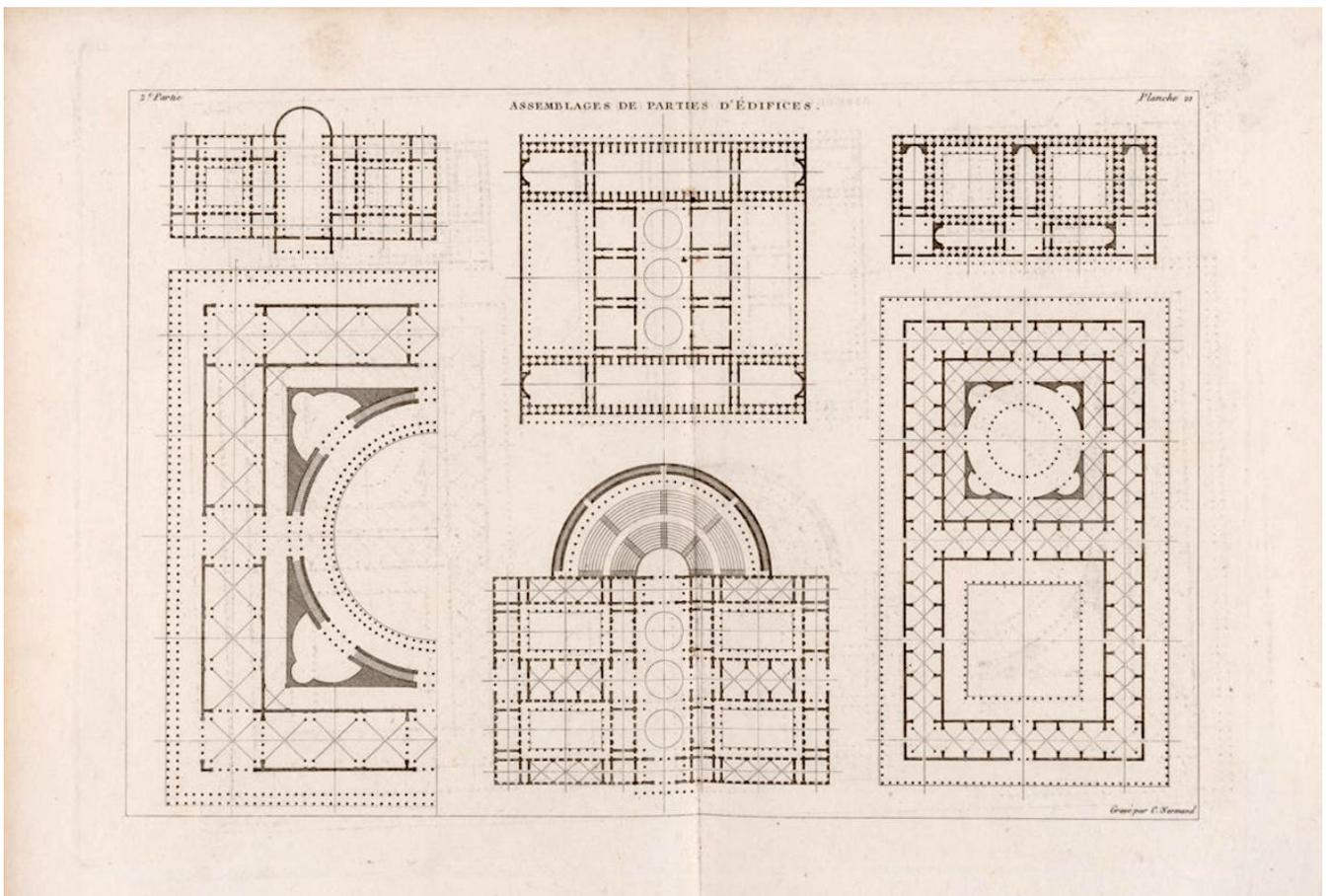
pintura, el dibujo de arquitectura debe representar al edificio tal como es, no tal como se ve. En este sentido, la aproximación de Alberti es más cercana a lo que posteriormente se conocerá como proyección ortogonal, pues esta técnica de representación permite informar con exactitud la definición de la propuesta.³⁰

En su análisis sobre el origen del dibujo narrado por Plinio, Stan Allen (2000, p. 59) señala que el uso de la proyección ortogonal consiste, precisamente, en trazar los contornos de un cuerpo ausente, que como hemos visto en el caso de la arquitectura, es todavía inexistente.

En este sentido, Allen repara en la finalidad regulatoria que adquiere la representación arquitectónica, en la medida en que busca dar consistencia al conjunto de componentes que forman parte de la futura obra o intervención. Un objetivo que de acuerdo al propio Stan Allen (2000, p. 59) podemos reconocer en la noción de *lineamenti* de Alberti y también en los trazados reguladores (*les tracés régulateurs*) impulsados por Le Corbusier, que convierten a la representación arquitectónica en un andamio idealizado (“idealized scaffold”) que guía el proceso de construcción y que desaparece cuando la obra es finalmente construida.

³⁰ La proyección ortogonal se comenzará a consolidar como estrategia de representación arquitectónica a partir del siglo XVI, un siglo después de que Alberti escribiera su tratado. En este proceso, será fundamental la famosa carta enviada al Papa León X el año 1519 por Rafael Sanzio, convertido por ese entonces en el arquitecto principal de la *Fábrica de San Pedro* (Ackerman, 2002, p. 50). En este documento Rafael sugiere el uso de las tres vistas que conforman la proyección ortogonal: planta, sección y alzado. El llamamiento efectuado por Rafael es fundamental, pues pese a lo señalado por Alberti en *De re aedificatoria* y debido a la recurrente formación también como pintores, los arquitectos utilizaban habitualmente la perspectiva como medio de representación. Es interesante señalar que en este proceso llevado a cabo por Rafael, Catherine Wilkinson (1984 [1977], p. 144) distingue la aplicación de aquella noción de *disegno* a la que nos referíamos anteriormente.

De acuerdo a Wolfgang Lotz (1985 [1977], p. 30), en la segunda década del siglo XVI será Antonio da Sangallo el Joven, sucesor de Rafael en las obras de San Pedro, el primer arquitecto que utiliza correctamente la proyección ortogonal, siguiendo las recomendaciones de Alberti. Probablemente, su formación como artesano y no como pintor le permitirá a Antonio da Sangallo el Joven reconocer en la proyección ortogonal un método apropiado para comunicar su trabajo y así guiar la construcción de edificios.



_Imagen 13. Página interior de *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique*, J. N. L. Durand, 1802-1805. ETH-Bibliothek Zürich. Fuente: <https://www.e-rara.ch/>

* * * *

En función de lo hasta aquí señalado, distinguimos un origen en la teoría de Alberti, un punto de inflexión en el contexto del Renacimiento que se dirige hacia una concepción ‘moderna’ de la arquitectura, asumiendo que tal catalogación no es para nada sencilla y no está exenta de debate. Siguiendo a los autores analizados en esta investigación, si Mario Carpo y Stan Allen reconocen en Alberti la gestación de un paradigma disciplinar basado en la diferencia entre diseño y fabricación, entre teoría y práctica; Alberto Pérez-Gómez (1980; 1997) y también el teórico e historiador de la arquitectura Dalibor Vesely (2004), complementan tal observación señalando la importancia de la revolución epistemológica que se produce a partir del siglo XVII, los efectos que tiene sobre la arquitectura el dominio de la ciencia y, fundamentalmente, de la geometría.³¹ Para Vesely y Pérez-Gómez, a partir del siglo XVII se enfatiza la separación entre teoría y práctica presente tempranamente en la argumentación de Leon Battista Alberti.

Al respecto, Alberto Pérez-Gómez (1980, p. 253) sostiene que paulatinamente la teoría arquitectónica se convierte en “un programa para la práctica”. Bajo estas condiciones se agudiza la distancia, la brecha entre las concepciones del arquitecto y aquella realidad sobre la cual actúa, o mejor dicho, ‘proyecta’.

En esta dirección, asumiendo que se trata de un proceso complejo y no del todo inmediato, podemos sostener que la instauración de la ciencia moderna agudiza la diferenciación entre la teoría y la práctica, no solo en la arquitectura, sino también en las distintas áreas del saber.³² El predominio del conocimiento científico, poco a poco, convierte a la realidad en ‘verdad’ irrefutable; favoreciendo la expresión de un mundo ‘medible’ y por eso mismo simplificado, una disponibilidad al alcance del sujeto.³³ No es casualidad que en este contexto se desarrolle la geometría descriptiva, que permite precisamente una reducción sistemática de los objetos tridimensionales que forman parte del mundo en el plano bidimensional de la representación.³⁴

³¹ Hablamos aquí de un proceso de transformación importante, en el que podemos inscribir, preliminarmente, al trabajo de Galileo y su comprensión del universo como entidad exacta; la homogeneización del espacio, su conversión en infinito, enunciada por Newton; y, en el ámbito de la filosofía, la crucial distinción entre sujeto y objeto planteada por Descartes. Para una comprensión en profundidad de las repercusiones de este cambio epistemológico y sus implicaciones en el ámbito de la arquitectura –aquí simplemente enunciadas–, véase los trabajos *La Génesis y superación del funcionalismo en arquitectura* (1980) de Alberto Pérez-Gómez; *Architecture in the age of divided representation: the question of creativity in the shadow of production* (2004) de Dalibor Vesely; y el texto *Decir el lugar: Topología* (2014) de Pau Pedragosa.

³² Más profundamente, para Alberto Pérez-Gómez (1980, p. 68) se trata de una separación entre lo conceptual y lo perceptual: “El pensamiento de Galileo y Descartes postula, por vez primera, una división entre las esferas perceptual y conceptual. A partir de este momento, la ciencia, y la filosofía occidentales centrarán su atención sobre la ‘verdad’, no sobre la ‘realidad’, el valor de los ‘sistemas’ dependerá de la claridad y la evidencia de las ideas y sus relaciones”.

³³ Tal como señala el propio Pérez-Gómez, a partir del XVII asistimos a una revolución epistemológica en función de la cual se acentúa aquella conversión del mundo en algo inteligible que hemos comentado anteriormente. Alberto Pérez-Gómez (1980, p. 66) señala: “La ‘nueva ciencia’ pretende sustituir la realidad del mundo vivido con su infinita diversidad, su movimiento y sus características esencialmente cualitativas, por un mundo inteligible, discernible únicamente en relación a sus propiedades cuantitativas y geométricas”.

³⁴ La sistematización de la geometría descriptiva llevada a cabo por Gaspard Monge hacia finales del siglo XVIII es parte de este proceso, permitiendo la ‘reducción’ de los objetos tridimensionales al plano bidimensional. Por otro lado, tal como es explicado profusamente por Pérez-Gómez y Pelletier (1997), la perspectiva desarrollada a partir del Renacimiento constituirá una estrategia de representación fundamental en el cambio de mirada enunciado, pues expresa claramente la separación entre sujeto y objeto, la conversión del espacio en una disponibilidad representable.

Es decir, una vez más, el mundo está al alcance del sujeto en la medida en que éste se aleja, toma distancia de él, favoreciendo el control ‘ideal’ por sobre la confrontación con las contingencias de la realidad.

Si el proceso de distinción entre concepción y materialización, iniciado por Alberti en *De re aedificatoria*, da paso a una forma de entender a la disciplina y sus medios de visualización, para Alberto Pérez-Gómez la representación arquitectónica alcanzará un carácter decididamente prescriptivo a partir del siglo XIX, tal como podemos observar, por ejemplo, en el trabajo de Jean-Nicolas-Louis Durand (Imagen 13) y sus estrategias de composición. Al respecto, Alberto Pérez-Gómez (2005, pp. 217-218) señala:

“Durand’s *Mécanisme de la composition* was the first design method to be thoroughly dependent on the predictive capacity of these projections. For him, descriptive geometry was the *modus operandi* of the architect. Although descriptive geometry promoted simplistic objectification, this projective tool is a product of a philosophical tradition and technological world-view that defines the European nineteenth century and leads to our own ‘world order’”³⁵

De esta manera, en la labor de Jean-Nicolas-Louis Durand podemos reconocer un intento consciente de autolegitimación por parte de la arquitectura, en la medida en que las decisiones tomadas, las estrategias de proyecto y composición, se basan en su propio lenguaje formal y representacional.³⁶ Así, en la posición asumida por Durand, la arquitectura se convierte en un juego de combinaciones formales, tomando cada vez más distancia respecto al espacio concreto, abriendo un camino disciplinar que ha demostrado ser de difícil retorno, “(...) totalmente escindido de la realidad, obedeciendo exclusivamente las reglas dictadas por la razón matemática y no por la lógica de la vida cotidiana, por la ‘razón vital’” (Pérez-Gómez, 1980, p. 436).

³⁵ “El *Mécanisme de la composition* de Durand fue el primer método de diseño que dependió completamente de la capacidad predictiva de las proyecciones. Para él la geometría descriptiva era el *modus operandi* del arquitecto. Aunque la geometría descriptiva promovió la objetivación simplista, esta herramienta proyectiva es producto de una tradición filosófica y una visión tecnológica del mundo que define el siglo XIX europeo y conduce a nuestro propio ‘orden mundial’” [trad. propia].

³⁶ “No había necesidad de buscar explicaciones fuera del campo de la nueva teoría de la arquitectura que él postulaba, por primera vez con pretensiones de ser autónoma y autosuficiente, verdaderamente especializada y construida exclusivamente por verdades evidentes a la razón matemática” Alberto Pérez-Gómez (1980, p. 431). Por su parte, para Dalibor Vesely el trabajo de Durand obedece a un tipo de representación destinada a tareas eminentemente productivas, que evita e incluso sanciona cualquier signo de relatividad. Vesely señala que la propuesta de Durand se emparenta con los estudios taxonómicos impulsados por la ciencia moderna (Vesely, 1985, p. 22)

4.4_Las zonas grises de lo indecible

“(…) if all aspects of a building can and must be inscribed in a set of construction drawing, then, when the drawings are sealed and sent, the game should be over. Yet as we all know, that game is never over. Construction drawings are testimony to this paradox and conflict, and their opacities and ambiguities are the living proof of the original sin, so to speak, of the Albertian project, and of its indelible legacy: we make drawings to design things we know no drawing can and will ever control”³⁷

(Carpo, 2013, p. 280)

Siguiendo las reflexiones de Mario Carpo, su lectura sobre un proceso de definición disciplinar iniciado en la teoría de Alberti, hemos intentando exponer el alcance de la lógica de la copia idéntica, su conversión en forma de trabajo paradigmática para la arquitectura en el contexto de la cultura moderna. Sin embargo, llegados a este punto es posible plantear que esta noción de copia idéntica esconde una ficción o al menos una paradoja, reconocida por el propio Carpo (2013, p. 279): la imposibilidad de predecir del todo aquellos aspectos que formarán parte del objeto a construir, la dificultad de recoger en las representaciones todas y cada una de las variables contingentes capaces de alterar el estado inicial de un determinado edificio, incluso las modificaciones derivadas de su propio proceso de construcción. Por esta razón, podemos sostener o al menos plantear, que el intento de salvar la distancia entre las propuestas arquitectónicas y la realidad, entre teoría y práctica iniciado en el Renacimiento, se ‘resuelve’ a través de un procedimiento por definición incompleto. Así, el lugar ocupado por la representación arquitectónica en el contexto de la modernidad es conflictivo, pues se se funda en una imposibilidad: la imposibilidad de control y predicción total.

Las representaciones en arquitectura nunca pueden contener al edificio en su totalidad, a las acciones y transformaciones que en él tienen lugar, ni siquiera a su definición material o formal, susceptible a cambios en aquel proceso de traducción que va desde la idea hacia la construcción. A partir de este reconocimiento, Mario Carpo plantea la existencia de una suerte de zona gris inevitable, una brecha ontológica profunda entre diseño y construcción.³⁸ La respuesta dada por

³⁷ “(…) si todos los aspectos de un edificio pueden y deben estar inscritos en un conjunto de planos de construcción, entonces, cuando los dibujos se sellan y se envían, el juego debería haber terminado. Sin embargo, como todos sabemos, ese juego nunca termina. El dibujo de construcción es testimonio de esta paradoja y conflicto, y sus opacidades y ambigüedades son la prueba viviente del pecado original, por así decirlo, del proyecto Albertiano y de su legado indeleble: hacemos dibujos para diseñar cosas que sabemos que ningún dibujo puede y ni podrá controlar” [trad. propia].

³⁸ “In short, the ontological gap between design intentions, their notation through construction drawings, and their material implementation leaves an inevitable grey area of undecidability, argument, frustration, litigation, and liability where all kinds of ad-hoc personal interventions, approximations, improvisation, bullying, persuasion, implorations, machinations, and subterfuge take the place of construction drawings and specifications, and haggling the design instrument of choice” (Carpo, 2013, p. 279).

(“En resumen, la brecha ontológica entre las intenciones de diseño, su notación a través de dibujos de construcción y su implementación material deja un área gris inevitable de indecidibilidad, argumento, frustración, litigio y responsabilidad en donde todo tipo de intervenciones personales ad-hoc, aproximaciones, improvisación, intimidación, persuasión, implicaciones, maquinaciones y subterfugios reemplazan a los planos y especificaciones de construcción, y regatean el instrumento de diseño elegido”) [trad. propia].

el proyecto, su intento de suprimir la distancia respecto a la realidad a través de la anticipación, termina por propiciar una separación profunda entre la teoría y la práctica de la arquitectura, agudizada como se ha mencionado a partir de la consolidación de la ciencia moderna.

Llegados a este punto, vale la pena recordar el análisis realizado por Martin Heidegger en *La época de la imagen del mundo* (2012 [1938]). Tal texto nos ayuda a caracterizar –en términos profundos– a la Edad Moderna, distinguiendo aquellas condiciones fundamentales que definen su constitución y puesta en funcionamiento. Pero además, en la reflexión de Heidegger la atención a las representaciones nos permite ahondar en los alcances de la zona gris, de aquella brecha ontológica enunciada por Mario Carpo.

De acuerdo a Heidegger (2012 [1938], p. 72), la Edad Moderna está marcada por aquel dominio de la ciencia al que nos referíamos anteriormente, que establece una forma de acceder al conocimiento, una manera de vincularnos con la realidad. Tal dominio se basa en un “proceder anticipador” (Heidegger, 2012 [1938], p. 65), en la capacidad de establecer una relación *de antemano* con el mundo, cuestión que se vincula con la noción de proyecto que hemos venido exponiendo en el ámbito de la arquitectura. Esta posición pone en marcha un proceso de ‘fijación’ del mundo –de las cosas y hechos que lo conforman– en el que resultan fundamentales las representaciones. Esto, en la medida en que de acuerdo a lo señalado por Heidegger, representar está asociado a la facultad de anticipación que define al contexto moderno. De esta manera, representar se convierte en condición definitoria de la Edad Moderna, pues permite aprehender al mundo, que precisamente se convierte –también reduce– en aquello que puede ser representado.

Así, una vez más, podemos pensar que se trata de un problema de distancia, pues esta captura del mundo supone una distinción entre las cosas y su manifestación, convirtiendo a la realidad en aquello que puede ser representado. En el contexto de la Edad Moderna analizado por Heidegger, representar permite capturar al mundo, convertido así en una ‘disponibilidad’, al tiempo que se establece una brecha cada vez mayor con la profundidad de las cosas y los acontecimientos.

Siguiendo esta argumentación, la Edad Moderna se vuelve sobre sí misma, transformando al mundo en objeto de un sujeto en el que reside toda capacidad de definición.³⁹ En esta dirección, Heidegger plantea que aquello que distingue a la Edad Moderna es la conversión del mundo en una imagen; como señala el propio autor, no se trata de una imagen ‘del’ mundo, más bien de un entendimiento, de una comprensión del mundo ‘como’ imagen.⁴⁰ Es decir, un mundo, una

³⁹ El punto de partida de esta distinción entre sujeto y objeto es situado por Heidegger en los postulados de René Descartes. Para Heidegger (2012 [1938], p. 72), Descartes se convierte en un punto de inflexión de la metafísica occidental, a partir de cuyos postulados la realidad se establece en función de la capacidad de definición presente en el propio sujeto. En este contexto Heidegger (2012 [1938], p. 73) señala: “Pero si el hombre se convierte en el primer y auténtico subjectum, esto significa que se convierte en aquel ente sobre el que se fundamenta todo ente en lo tocante a su modo de ser y su verdad. El hombre se convierte en centro de referencia de lo ente como tal”.

⁴⁰ “Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen. Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce” Heidegger (2012 [1938], p. 74).

realidad al alcance, que para estarlo convierte a la representación en un traer ante sí, referida siempre a sí misma.⁴¹

Pues bien, en este ámbito de discusión, hacia el final de *La época de la imagen del mundo*, Martin Heidegger (2012 [1938], p. 78) hace referencia a lo “incalculable”, a aquella “sombra invisible” que no alcanza a ser capturada por el dominio de la ciencia moderna, por tanto tampoco por sus representaciones.⁴² Lo incalculable puede ser pensado como eso ‘otro’ que está ahí, capaz de exceder a la imagen del mundo en tanto captura y simplificación de la realidad impulsada en el contexto de la modernidad. Por esta razón, lo incalculable puede ser también emparentado con aquella zona gris de la representación arquitectónica a la que se refiere Mario Carpo; un área que explicita la imposibilidad de predicción y fijación total y que por eso mismo permite la acción crítica; un espacio incalculable que nos obliga a preguntarnos, una y otra vez, por el sentido profundo de operaciones e intervenciones puestas en marcha por la arquitectura. Por otro lado, tal como intentaremos exponer a través de nuestro estudio de casos, lo incalculable puede ser emparentado, en el ámbito de la arquitectura, con aquellas acciones imprevisibles, no advertidas por la anticipación del proyecto; aquellos acontecimientos no programables. Hablamos de espacios donde ocurre lo ‘otro’, no lo mismo, interrumpiendo, excediendo la secuencia de proyección que convierte al espacio en una copia idéntica de su representación.

Las prácticas representacionales críticas que a continuación analizaremos, *Urban Re-Identification Grid* de Alison y Peter Smithson y *The Manhattan Transcripts* de Bernard Tschumi, parecen operar precisamente en aquellas zonas grises identificadas por Carpo. Más aún, podemos decir que gran parte de la capacidad crítica de estos trabajos reside en no ocultar, en hacer evidentes tales espacios de indeterminación, de inestabilidad, evitando correspondencias forzadas. Al ser conscientes de la condición paradójica que se esconde en ella, estas prácticas representacionales rehuyen de la noción de copia idéntica, de sus intentos de fijación y correspondencia, permitiéndonos discutir sobre la idea de proyecto y sobre el lugar asignado a la representación arquitectónica en este debate.

Nos referimos así a un intento de correspondencia entre representación y edificio que esconde una ficción, pues siempre hay pérdida de información en el camino que convierte al proyecto del arquitecto en edificio construido. Valoramos aquí precisamente aquellas zonas de inestabilidad, de no coincidencia entre proyecto, representación y obra construida. Zonas abiertas, que diversifican el *modus operandi* de la arquitectura, tal como intentaremos exponer a través del análisis en profundidad de *Urban Re-Identification Grid* y *The Manhattan Transcripts*.

⁴¹ “En este caso, representar quiere decir traer ante sí eso que está ahí delante en tanto algo situado frente a nosotros, referirlo a sí mismo, al que se lo representa y, en esta relación consigo, obligarlo a retornar a sí como ámbito que impone las normas” (Heidegger, 2012 [1938], p. 75).

⁴² Heidegger (2012 [1938], p. 78) señala: “Pero en cuanto lo gigantesco de la planificación, el cálculo, la disposición y el seguimiento, dan un salto desde lo cuantitativo a una cualidad propia, lo gigantesco y aquello que aparentemente siempre se puede calcular por completo, se convierten precisamente por eso en lo incalculable. Lo incalculable pasa a ser la sombra invisible proyectada siempre alrededor de todas las cosas cuando el hombre se ha convertido en subjectum y el mundo en imagen”.

Parte 3 | Estudio de casos

Capítulo 5

Urban Re-Identification Grid

El espacio cotidiano y los excesos de la práctica



_Imagen 14. Alison y Peter Smithson junto a una fotografía de su obra *Hunstanton School*, 1954. Fotografía de Sam Lambert. RIBA Collections. Fuente: <https://www.architecture.com/image-library/>

5.1_ Alison y Peter Smithson. Antecedentes y contextos de acción

5.1.1 La arquitectura y las contingencias de la realidad

Atendiendo a aquella brecha ontológica a la que se refiere Mario Carpo (2013, p. 279) comentada al finalizar el capítulo anterior, iniciaremos una indagación detallada en torno a dos trabajos específicos que nos permiten repensar la distancia que existe entre proyecto y realidad, el lugar ocupado por la representación en el campo arquitectónico.

El primer caso que analizaremos detenidamente será *Urban Re-Identification Grid*, panel gráfico presentado por Alison y Peter Smithson en el CIAM IX, celebrado en el verano europeo de 1953 en la ciudad francesa de Aix-en-Provence. Un trabajo que más allá del espacio temporal en el que tuvo lugar su primera exhibición, ha llegado a trascender adquiriendo una creciente importancia, convirtiéndose en imagen de ruptura –o al menos de cambio– respecto al discurso arquitectónico y urbanístico consolidado durante la primera mitad del siglo XX.¹

Urban Re-Identification Grid aparece y forma parte de un momento del campo arquitectónico en el que se cuestionarán abiertamente premisas y formas de operación impulsadas por el Movimiento Moderno, legitimadas bajo el alero del CIAM y su institucionalidad. La medianía del siglo supondrá así una suerte de bisagra para la producción arquitectónica, que comenzará a abrir y reformular estrategias de acción previamente consolidadas. En el ámbito de la representación gráfica, en este período también podemos reconocer un umbral, una puerta de entrada hacia representaciones conscientemente reflexivas. En este contexto, *Urban Re-Identification Grid* constituye un manifiesto visual que abre camino hacia derivas críticas de la representación arquitectónica, en un espacio tan significativo como lo fue el CIAM.

Antes de realizar un análisis en profundidad sobre *Urban Re-Identification Grid*, parece oportuno tener en cuenta algunas consideraciones generales sobre la obra y sus autores, pues éstas facilitan la lectura e interpretación de sus aportaciones. Al respecto, partiremos señalando que el trabajo en cuestión se desarrolla en una fase todavía inicial en la extensa trayectoria recorrida por Alison y Peter Smithson.² La década de los cincuenta constituye un momento definitorio e iniciático en el trabajo de estos arquitectos, pues en este período esbozarán ideas y actitudes que –con matices y acentuaciones diferentes– desarrollarán a lo largo de toda su carrera. Utilizamos el adjetivo ‘definitorio’ y no ‘definitivo’, pues como demuestran sus propios

¹ Esta importancia alcanzada por *Urban Re-Identification Grid* no solo se aprecia en el campo estrictamente arquitectónico, como demuestra su inclusión en la exposición de arte contemporáneo *documenta X* del año 1997, dirigida por Catherine David.

² Alison Margaret Gil (1928-1993) y Peter Denham Smithson (1923-2003) se conocieron en la década del cuarenta en Durham University, lugar donde ambos estudiaban arquitectura. A partir de ese momento desarrollarán una entusiasta labor conjunta, solo interrumpida por la muerte de Alison el año 1991. Si bien los Smithson no cuentan con una gran cantidad de obras construidas, éstas, en compañía de publicaciones, textos, propuestas gráficas y exposiciones, constituyen un cuerpo de trabajo de alta repercusión en el campo arquitectónico durante la segunda mitad del siglo XX, alcanzando una importancia que como intenta demostrar esta tesis a partir del análisis de *Urban Re-Identification Grid*, continúa siendo vigente a día de hoy.

textos, el pensamiento de los Smithson es inquieto, difícil de atrapar o clasificar en compartimentos estancos.

En este sentido, la propuesta de *Urban Re-Identification Grid* constituye un trabajo fundamental para entender la dirección de los primeros pasos dados por los Smithson, sus posicionamientos en el contexto arquitectónico y sus debates. Específicamente, esta obra expondrá una cuestión central en la mirada de estos arquitectos británicos: la búsqueda de una relación más dialogante entre procedimientos, operaciones disciplinares y aquel tejido físico y fundamentalmente social, sobre el cual la arquitectura interviene. Un tejido del que irremediabilmente toda propuesta arquitectónica o urbana formará parte.

La mirada enunciada intenta prestar especial atención a las comunidades y sus modos de habitar, a los lugares y sus configuraciones previas, a la dinámica relación entre el espacio y las personas, considerando las formas de uso desarrolladas por los habitantes.

Los Smithson promoverán una relación intensa entre arquitectura –sus ideas, estrategias y operaciones– y las contingencias de la realidad, más precisamente, con aquello que podemos denominar espacio cotidiano, espacio ordinario. En esta concepción arquitectónica el habitante y sus prácticas ocupan un lugar preponderante, reconociendo la capacidad de apropiación y modificación del orden del espacio presente en tales prácticas. Se trata de una sensibilidad que de una u otra manera y por cierto no exenta de contradicciones, se hará visible en obras y proyectos elaborados por Alison y Peter Smithson.

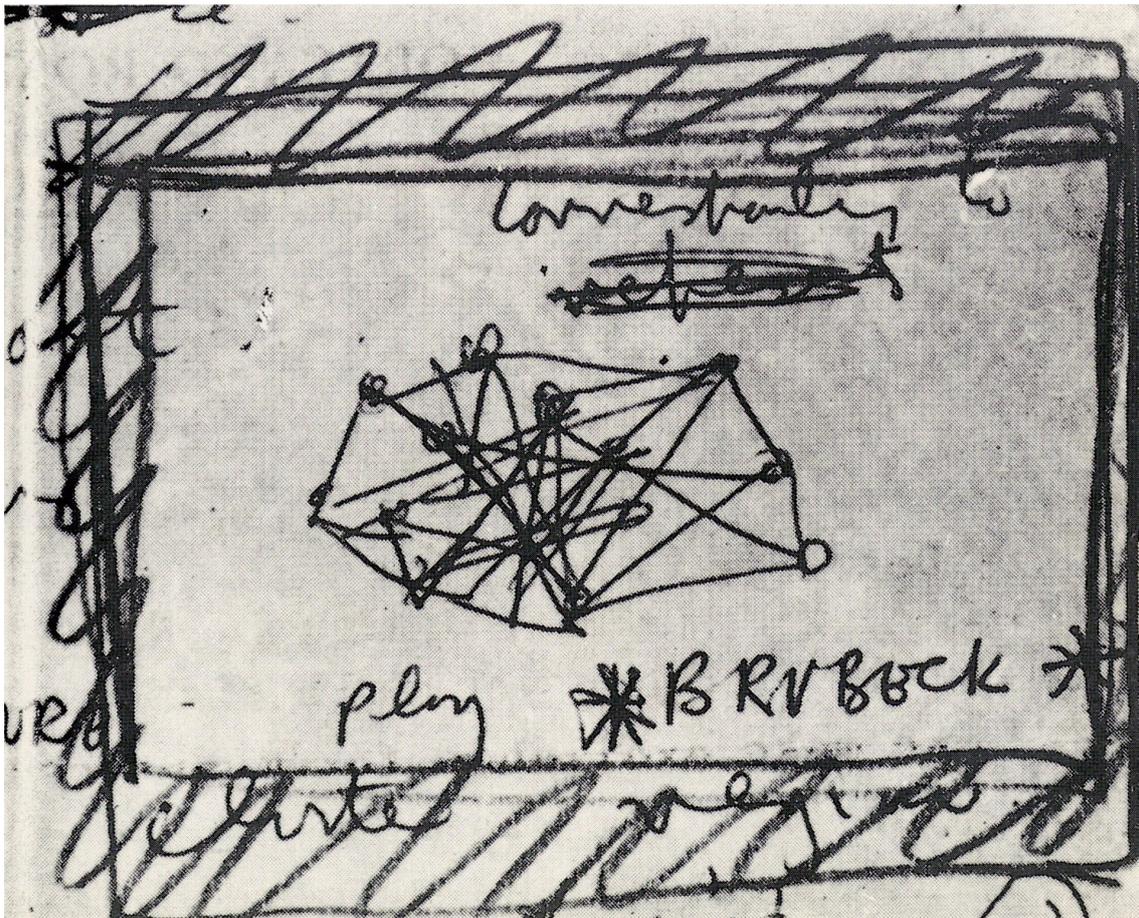
Buena parte de las exploraciones llevadas a cabo por los Smithson ponen de manifiesto un decidido interés por los espacios comunitarios, entendidos como una posibilidad de encuentro que favorece la identificación entre las personas y el lugar que habitan. La importancia otorgada a las circulaciones, a los espacios de reunión y asociación, las estrategias de vinculación entre el objeto arquitectónico y el tejido urbano, son características que podemos reconocer en proyectos tan emblemáticos como *Golden Lane* (1952); *The Economist Building* (1959-1964) o *Robin Hood Gardens* (1962-1972), aun asumiendo que la realidad, el uso y el paso del tiempo no siempre coinciden con los postulados iniciales.

Precisamente, para introducir y manifestar esta sensibilidad hacia la realidad y sus contingencias, será fundamental el uso dado a los medios de representación, proponiendo formas alternativas de mirar y registrar el espacio. Tal como se puede apreciar en la propia composición de *Urban Re-Identification Grid*, sin abandonar sistemas de representación habituales (proyección ortogonal, axonometría, vistas perspectivas, etc.), los Smithson dan cabida a otras formas de expresión, a la vez que usan creativamente las ya conocidas. De esta manera, se amplía aquel ‘campo de visibilidad’ del arquitecto descrito por Robin Evans (1997 [1989], p. 198) al que hacíamos referencia en páginas anteriores, prestando atención no solo a la configuración morfológica del espacio, sino también a sus interacciones, a la capacidad de apropiación puesta en marcha por sus habitantes.

Reconociendo su trayectoria, sus matices y también cambios de rumbo, *Urban Re-Identification Grid* constituye una pieza clave para entender el trabajo de Alison y Peter Smithson.³ Hablamos de una obra que compromete un universo significativo de ideas y posicionamientos que exigen ser debidamente contextualizados y entendidos. En este afán se concentrarán los esfuerzos.

Tal contextualización permite valorar las aportaciones e innovaciones efectuadas por *Urban Re-Identification Grid* al ámbito de la representación arquitectónica. Así, se intentará exponer cómo la propuesta de los Smithson logra expandir las posibilidades de la representación, incorporando nuevas estrategias de visualización y registro de la arquitectura, la ciudad y, fundamentalmente, de las acciones de los habitantes en el espacio. Como veremos, *Urban Re-Identification Grid* materializa la conversión de la representación arquitectónica en herramienta crítica, cuestionando premisas esenciales del discurso arquitectónico moderno.

³ Para una comprensión global y general de la obra de los Smithson, resulta útil revisar las publicaciones *The Charged Void: Architecture* (2001), dedicada a sus obras de arquitectura; *The Charged Void: Urbanism* (2005), que recoge sus propuestas urbanas; y *The Space between* (2017), que reúne parte de sus textos teóricos. Estos tres libros forman parte de un mismo proyecto editorial en el que participaron directamente los Smithson. Complementando esta mirada interna, auto-reflexiva, podemos mencionar también la labor de destacados investigadores que han convertido a la obra de los Smithson en un objeto de estudio recurrente, entre los que podemos destacar a Marco Vidotto, Dirk van den Heuvel, Max Risselada o M. Christine Boyer. Precisamente, estos dos últimos investigadores son autores –por separado– de publicaciones relativamente recientes sobre los Smithson, abordando proyectos y reflexiones teóricas: *Alison and Peter Smithson: A Critical Anthology* (2011) editado por Risselada y *Not Quite Architecture: writing around Alison and Peter Smithson* (2017) por la profesora Boyer.



_Imagen 15. *Play Brubeck Diagram*, Peter Smithson, 1962. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 326)

Play Brubeck debe su título al músico de jazz Dave Brubeck y través de él, Peter Smithson expresa lo que denomina “non-obvious structure” (estructura no obvia) (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 326), que estimula las relaciones humanas, entendidas como un entramado heterogéneo de interacciones posibles. El diagrama fue realizado como respuesta al programa planteado por Reyner Banham para la exposición *Extensions of Man*, el año 1962.

5.1.2 Conciencia de campo y elaboración de discursos

Desde su encuentro en Durham University en la década de los cuarenta, aún en años formativos, Alison y Peter Smithson comenzaron a desarrollar un intenso trabajo colaborativo, constituyendo un espacio compartido de complicidades, de acción y exploración. En esta dirección, junto con las obras diseñadas o construidas, los Smithson pusieron en marcha una permanente labor reflexiva que les permitió pensar a la arquitectura y sus procedimientos, introducir nuevas ideas y puntos de vista, más allá de su dispar desarrollo o resultado. Al respecto, el arquitecto italiano Giancarlo De Carlo, quien compartió debates con ellos primero en el contexto del Team X y posteriormente en el ámbito del ILAUD,⁴ definió a los Smithson como grandes hacedores de ideas, valorando su capacidad de conceptualización incluso por sobre su competencia para materializar tales postulados (Tuscano 2005a, p. 317).

‘Conglomerate ordering’, ‘human association’, ‘cluster’, ‘charged void’, ‘mat-building’ o ‘re-identification’, son ejemplos de algunas de las ideas fuerza puestas en circulación por los Smithson. Conceptos no siempre del todo claros o aclarados, en ocasiones incluso un tanto crípticos, pero que en ausencia de una gran cantidad de edificios construidos otorgan visibilidad a sus puntos de vista, situando a Alison y Peter Smithson en el campo arquitectónico de la segunda mitad del siglo XX.

Es llamativo que pese a no contar con un número importante de obras construidas, los Smithson se posicionen tan rápidamente en el centro de la discusión arquitectónica. Su mencionada capacidad de conceptualización, la introducción de una nueva terminología disciplinar, favorece sin duda su activa participación en los debates de la época. Alison y Peter Smithson despliegan un conjunto de ideas y reflexiones que, como fue mencionado, se encauzan en la búsqueda de una dimensión colectiva de la arquitectura y la planificación urbana, especialmente atenta con la realidad cotidiana.

Tal como ocurre con *Urban Re-Identification Grid*, estas ideas también serán expresadas gráficamente, a través de imágenes o esquemas que enfatizan sus principios y facilitan su difusión; el conocido diagrama *Play Brubeck* (Imagen 15) es un ejemplo en esta dirección.

El ejercicio de formalización gráfica llevado a cabo por los Smithson pone en evidencia la estrecha relación entre teoría y práctica en su trabajo, pues si bien hablamos de dos arquitectos extremadamente reflexivos, se trata de una reflexión que bien podemos definir como ‘práctica’. Es decir, los Smithson ponen en marcha un hacer reflexivo que evita la elaboración de una teoría excesivamente abstracta, alejada de la realidad y sus contingencias.

⁴ International Laboratory of Architecture and Urban Design, fundado por el propio Giancarlo De Carlo en 1976. Las actividades desarrolladas en este ámbito incluían una reunión anual, en la que se constituían talleres de trabajo y discusión que congregaban a docentes y estudiantes de distintas partes del mundo. Pese a estar de alguna manera vinculado con el trabajo del Team X y sus posiciones, el ILAUD apostó por la diversidad y confrontación de posiciones heterogéneas. Por otro lado, en cada reunión se promovía el desarrollo de ideas y propuestas a partir de lugares específicos, evitando discusiones excesivamente abstractas.

De acuerdo a lo señalado, es importante considerar una cuestión fundamental para entender el aporte de *Urban Re-Identification Grid*. Las obras construidas, los edificios proyectados, las ideas escritas y expresadas gráficamente, su participación activa en debates e intercambios de opinión, su labor docente,⁵ nos permiten pensar que el trabajo de Alison y Peter Smithson posee una alta ‘conciencia de campo’. Es decir, los Smithson conocen el campo arquitectónico en el que actúan, sus límites y formas de expresión, se sitúan en él y a partir de este conocimiento promueven cambios y desplazamientos, introducen nuevos planteamientos y acentúan la visibilidad de aquellos temas de su interés.⁶

Así, el trabajo de los Smithson, constituido como se ha dicho por distintas formas de expresión –edificios, publicaciones, exposiciones, conferencias– es también un ejercicio de auto-reflexión, capaz de pensar sus propias acciones en relación al campo disciplinar y sus discursos. Cada obra, cada texto, son debidamente situados, inscritos en el panorama no solo arquitectónico sino también cultural, de época, lo que revela una manifiesta voluntad de autoconstrucción. Por esta razón, el análisis y valoración de sus planteamientos debe ser consciente de cierto voluntarismo por parte de los Smithson, interesados en instalar sus aportaciones en una u otra posición o línea discursiva.

A lo largo de su trayectoria, los Smithson no escatimarán esfuerzos en construir un discurso sobre su quehacer, adscribiendo y distinguiendo cada una de las decisiones tomadas. Al respecto y a diferencia de lo que ocurre en el caso de otros arquitectos, no es casualidad que el análisis o las investigaciones sobre los Smithson nos conduzca hacia dos tipos de fuentes posibles. Por un lado, al abundante material escrito ‘sobre’ los Smithson y por otro lado al no menos abundante cuerpo de textos elaborados por ellos mismos en relación a su propia obra, comúnmente publicados en medios de alto impacto para el campo arquitectónico.⁷

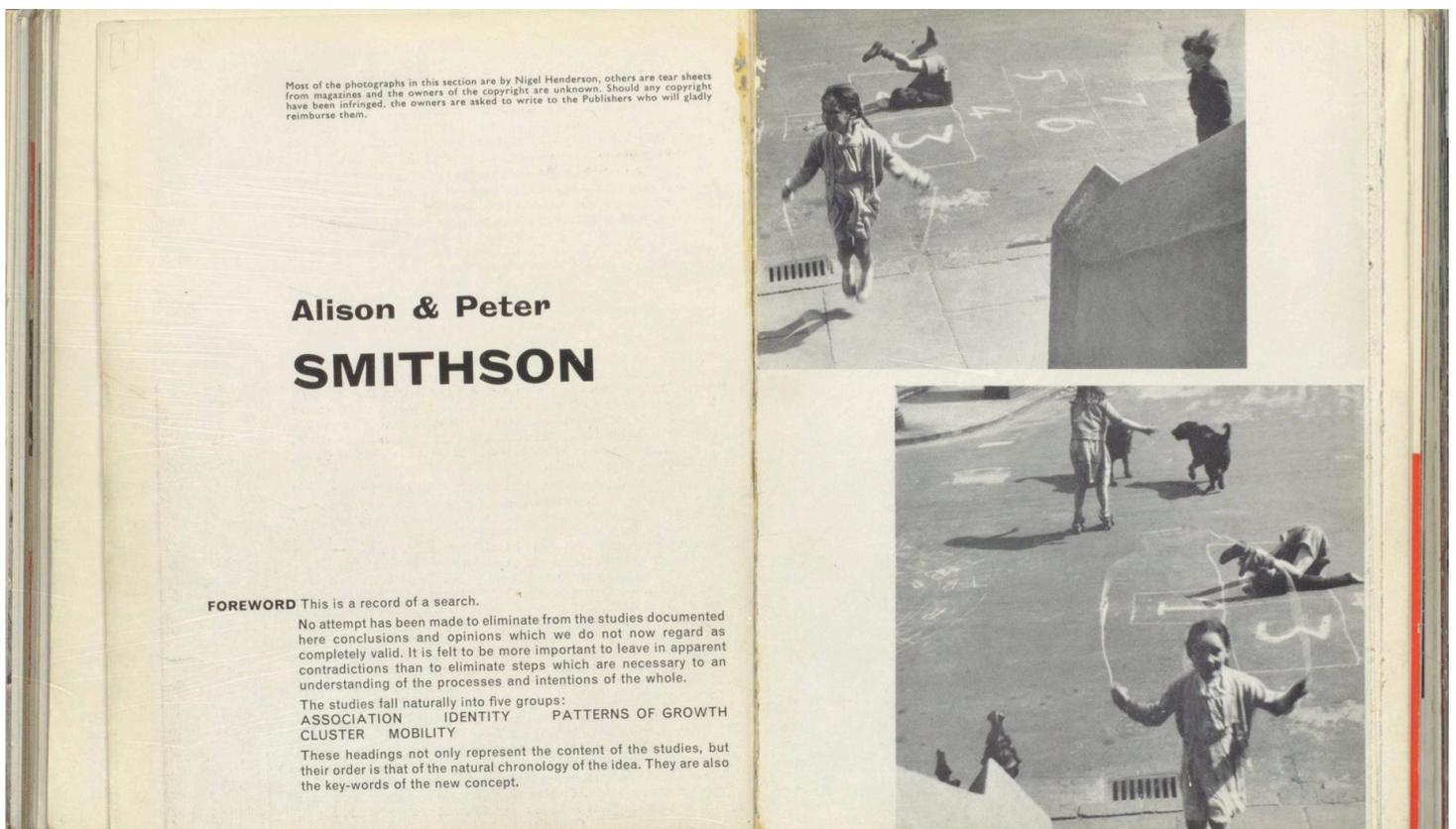
⁵ Un ámbito en el que participan activamente los Smithson es la docencia. Architectural Association, The Bartlett, Delft o la Escuela de Arquitectura de Barcelona son algunos de los lugares donde enseñaron o dictaron conferencias.

⁶ En este sentido, podemos decir que los Smithson son activos constructores de discursos, en el sentido que Michel Foucault da al término, cuestión que muchas veces los ubica en un terreno de disputa con otros autores o posiciones, pues también reconsideran las líneas discursivas preexistentes.

Para Foucault (2015 [1971], p. 64) el discurso establece un orden, una forma de interpretar la realidad que guía conductas y comportamientos, cuestión que también ocurre en el ámbito específico de cada disciplina, incluyendo por cierto a los discursos arquitectónicos.

⁷ En esta dirección, es fundamental el trabajo editorial realizado especialmente por Alison Smithson, quien por ejemplo se encarga de publicar y difundir las discusiones sostenidas entre los integrantes del Team X. Al respecto, podemos mencionar la estrecha relación que establecen los Smithson con Monica Pidgeon, editora de *Architectural Design* entre los años 1946 y 1975 y también con Theo Crosby, colaborador habitual de la publicación. En esta revista, Alison y Peter Smithson publicarán numerosos artículos, convirtiéndose en un canal de expresión recurrente de sus obras y reflexiones teóricas.

Resulta revelador que los Smithson participen tan activamente en la revista *Architectural Design*, nos entrega luces sobre su posicionamiento en el contexto de la arquitectura británica de posguerra. En este período existe una marcada tensión editorial entre la mencionada *Architectural Design* y la revista *The Architectural Review*. Mientras *The Architectural Review* declaraba en 1947 el fin de la fase revolucionaria de la arquitectura moderna y reclamaba la recuperación del vernáculo inglés, *Architectural Design* mostraba abiertamente su rechazo a este llamado, planteando una mirada más cercana a la realidad contemporánea y los nuevos medios de comunicación. En esta dirección, no es de extrañar que *Architectural Design* establezca contactos con la cultura pop y el Independent Group, movimiento artístico e intelectual en el que participarán activamente los Smithson y que también frecuentó el propio Theo Crosby. Para ahondar en esta relación entre los Smithson y *Architectural Design*, véase el texto *Architectural Design and the writings of Alison and Peter Smithson (1953-75)* (Boyer, 2005a, pp. 198-199).



_Imagen 16. Páginas interiores (sin numerar) publicación *Uppercase* N° 3, dedicada a Alison y Peter Smithson, bajo la edición de Theo Crosby, 1960. The RIBA Library Collection. Fuente: reproducción digital a partir de ejemplar original

En esta doble página se pueden apreciar dos fotografías de Nigel Henderson, autor que como veremos es fundamental para los planteamientos de los Smithson y, concretamente, para la formulación de *Urban Re-Identification Grid*.

Estas publicaciones de su autoría les permiten a los Smithson cuestionar principios previamente instalados e introducir en el debate sus personales aportaciones. La edición monográfica de la revista *Uppercase* (1960) (Imagen 16); *Urban Structuring* (1967); *Ordinariness and Light* (1970); *Without Rhetoric* (1973); *Italian Thoughts* (1993) o la citada publicación de carácter antológico *The Charged Void: Architecture* (2001); *The Charged Void: Urbanism* (2005) y *The Space between* (2017), dan cuenta de un interés de difusión sostenido a lo largo de toda su carrera.

En este contexto, considerando esta consciencia de campo, podemos pensar la relación entre los Smithson y el Movimiento Moderno. Una relación de inscripción y también de desplazamiento, pues sin dejar de reconocer la influencia de los grandes maestros –fundamentalmente de Le Corbusier y Mies van der Rohe– los Smithson se entienden a sí mismos como parte de una nueva etapa que cuestiona principios instaurados en la primera mitad del siglo XX.

El período de posguerra planteó nuevas preguntas y demandó otras soluciones a los arquitectos. En este escenario, Alison y Peter Smithson llevan a cabo una doble operación: por un lado reconocen el círculo de la arquitectura moderna, sus discusiones y debates; pero por otro lado toman una distancia crítica respecto a sus postulados. Parafraseando a Pierre Bourdieu (2005 [1992], p. 239), los Smithson –en compañía de otros arquitectos de su generación– intentan “hacer época”, instalar una nueva sensibilidad en los límites de un campo que conocen y en el que participan activamente. Se trata de una apertura o extensión de campo que busca promover nuevas ideas con la misma fuerza y arraigo con el que se consolidaron los discursos anteriores.

En el texto retrospectivo *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*, publicado en 1973, los Smithson manifiestan abiertamente esta voluntad de ‘hacer época’, de asentar sus observaciones al mismo nivel de aquellos discursos que anteceden su trabajo. Esta publicación comienza precisamente emparentando su contenido con trabajos anteriores de Le Corbusier y Viollet-le-Duc, construyendo una línea de continuidad con tales referencias.⁸ Por otra parte, prevalece también en *Without Rhetoric* un intento de establecer conexiones con la realidad contemporánea y ubicar su trabajo en tal contexto.

Así, los Smithson se inscriben en una tradición y al mismo tiempo sugieren su actualización, promoviendo un cambio que distingue las particularidades de sus propias decisiones.

⁸ *Without Rhetoric* (1973, p. 1) comienza de la siguiente manera: “When Le Corbusier assembled *Vers une Architecture*, he gave to young architects everywhere a way of looking at the emergent machine-served society, and from that, a way of looking at antiquity and rationale to support his personal aesthetic. Viollet-le-Duc performed the same service to architects before Le Corbusier: the role they played is traditional to the development of architecture. In this essay, based on material written between 1955 and 1972, we try to do the same as these architects before us. We write to make ourselves see what we have got in the inescapable present...to give another interpretation of the same ruins...to show a glimpse of another aesthetic”.

(“Cuando Le Corbusier reunió *Vers une Architecture*, le dio a los jóvenes arquitectos de todo el mundo una forma de ver a la emergente sociedad atendida por máquinas y, a partir de eso, una forma de ver la antigüedad y la lógica para respaldar su estética personal. Viollet-le-Duc realizó el mismo servicio a los arquitectos antes de Le Corbusier: el papel que desempeñaron es tradicional en el desarrollo de la arquitectura. En este ensayo, basado en material escrito entre 1955 y 1972, intentamos hacer lo mismo que estos arquitectos antes que nosotros. Escribimos para hacernos ver lo que tenemos en el presente ineludible...para dar otra interpretación de las mismas ruinas...para mostrar un atisbo de otra estética”) [trad. propia].

En relación a este ejercicio de inscripción, podemos mencionar otros dos ejemplos concretos: el texto *How to recognize and read Mat-Building* (1974) y la conferencia *Three Generations* dictada inicialmente el año 1980.⁹ En ambos casos se elabora un relato sobre tradiciones arquitectónicas –próximas o remotas– para luego situar a la propia obra y enfatizar el cambio de posición, el desplazamiento que supone la propuesta de los Smithson respecto a las tradiciones analizadas.

Probablemente, el caso en el que más claramente se puede advertir este ejercicio de inscripción sea la conferencia –también editada como texto– *Three Generations* (1999 [1980]). En este trabajo, realizado por Peter Smithson en el contexto del ILAUD, se elabora una genealogía que permite establecer una suerte de paralelo entre el Renacimiento y la arquitectura de la primera mitad del siglo XX. Concretamente, Peter Smithson sugiere que en el Renacimiento se pueden identificar tres generaciones de arquitectos, aquella encabezada por Filippo Brunelleschi; la segunda asociada a la figura de Leon Battista Alberti; y la tercera vinculada con el trabajo de Francesco di Giorgio. En esta genealogía de arquitectos del Renacimiento, Peter Smithson prestará particular atención a Francesco di Giorgio, con cuya obra se siente especialmente identificado; para él (1999 [1980], p. 89), sin renunciar a los ideales renacentistas, di Giorgio desarrolla una gran capacidad de adaptación respecto a la realidad que interviene, operación análoga a la que los Smithson pretenden realizar respecto a los principios del Movimiento Moderno.

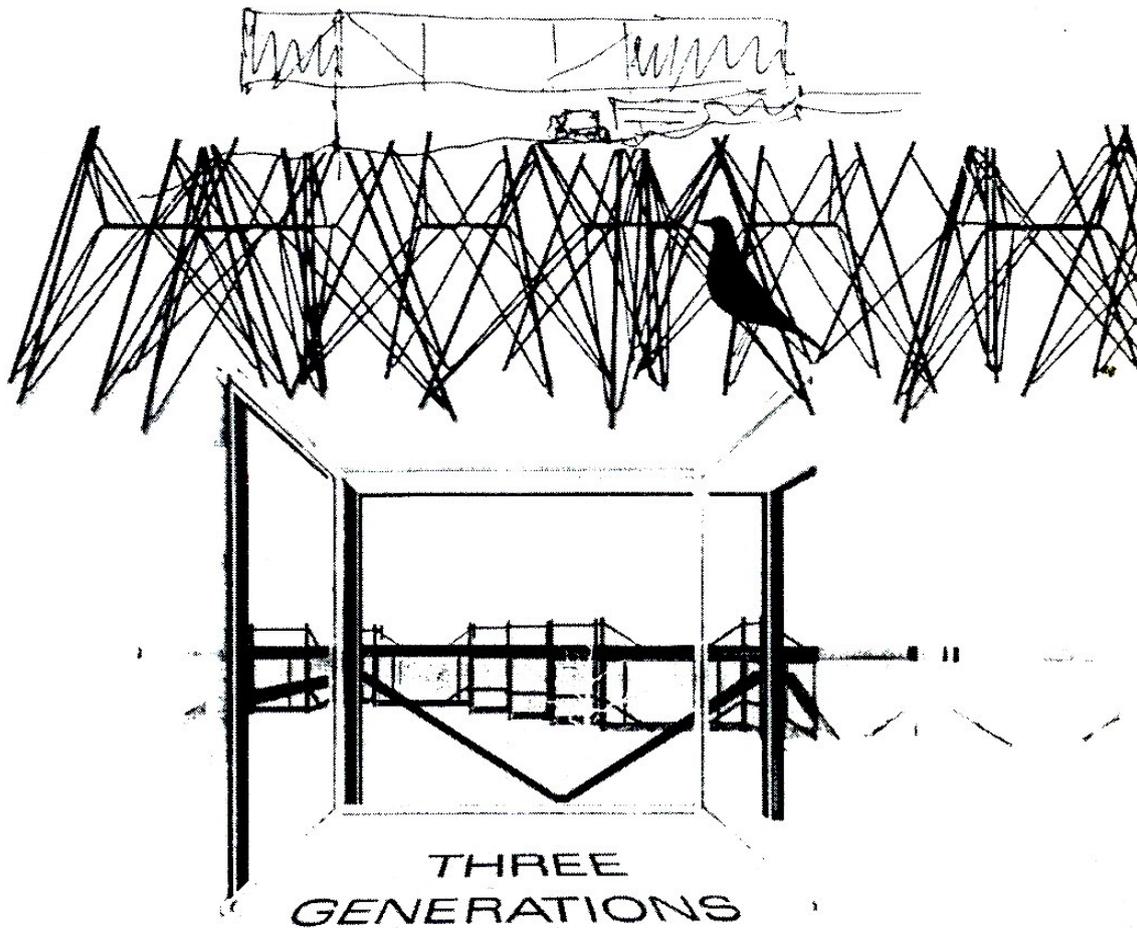
Después de este viaje hacia el pasado, *Three Generations* plantea una lectura similar respecto a la arquitectura de la primera mitad del siglo XX, distinguiendo otras tres generaciones, la primera asociada a Walter Gropius, Mies van Der Rohe y Le Corbusier; la segunda a Jean Prouvé y los Eames; y finalmente la tercera generación en la que los propios Smithson se sitúan como protagonistas de una época de cambio y también continuidad.¹⁰ Ahora bien, respecto a las tres generaciones formuladas para la primera mitad del siglo XX, Peter Smithson especifica todavía más la genealogía, estableciendo una línea de sucesión directa entre Mies van Der Rohe, los Eames y los Smithson (1999 [1980], p. 88).¹¹

A través de este planteamiento, Peter Smithson ‘elige’ a sus referentes, se posiciona junto a ellos y construye un puente de conexión respecto a su trabajo. Además, a través de un afiche especialmente diseñado para enfatizar las posiciones asumidas, se incorpora una narración gráfica al relato, compuesto por distintos elementos o recursos arquitectónicos de obras de los autores citados, enfatizando la inscripción propuesta.

⁹ Si bien originalmente esta conferencia fue dictada en 1980, en los primeros años de tal década su contenido se irá precisando y se volverá a exponer, como ocurre por ejemplo en la presentación de Peter Smithson en Harvard, el año 1981 (Muro, 2011, p. 44).

¹⁰ En el texto *Three Generations* (1999 [1980], p. 87), Peter Smithson también incluirá en esta tercera generación a George Candilis y Shadrach Woods. De hecho, en este caso se plantea una influencia inversa, de menor a mayor en términos generacionales, sugiriendo la repercusión de la obra de Candilis y Woods sobre el proyecto del Hospital de Venecia de Le Corbusier (1999 [1980], p. 88).

¹¹ Esta valoración del trabajo Mies van Der Rohe y los Eames por parte de los Smithson se puede apreciar también en el texto *Changing the Art of Inhabitation: Mies' pieces, Eames' dreams, The Smithsons* (1994).



brunelleschi alberti francesco di giorgio
mies van de rohe charles eames a en p smithson
g rietveld ja brinkman lo van de vlucht a van eyck
m van tijen ha maaskant

_Imagen 17. *Three Generations diagram*, Peter Smithson, 1983. Diagrama y collage. Fuente: *Team 10 1953-1981. In Search of A Utopia of the Present* (Risselada & Heuvel, 2005, p. 337)

En una de las versiones de este afiche (Imagen 17), de arriba hacia abajo se puede apreciar un croquis para una casa de vidrio en una colina de Mies van der Rohe (*Glass House on a Hillside*), del año 1934; una imagen de la *Wire Chair* de Charles y Ray Eames, diseñada en 1951; y una perspectiva de la propuesta de los Smithson *Lucas Headquarters*, sede empresarial realizada entre 1973 y 1974.¹² En conjunto, estas obras articulan gráficamente un paisaje posible de referencias y formas de trabajo en el que Alison y Peter Smithson sitúan su labor.¹³

A través de los ejemplos citados, podemos reconocer que la voluntad de extender, de ampliar el campo arquitectónico, forma parte del trabajo de los Smithson, de su forma de operar. Alison y Peter Smithson conocen las reglas de este campo, construyen sus propios y particulares relatos en torno a él, inscriben sus obras y fundamentos al interior de sus límites.¹⁴ A partir de este reconocimiento promueven transformaciones, introducen matices y acentuaciones, cambios de rumbo que como veremos a continuación también se manifiestan en el ámbito de la representación.

¹² Tal como es explicado por Carles Muro (2011), el afiche en cuestión tuvo distintas versiones, desde una que incluía la planta de la iglesia *Santa Maria delle Grazie al Calcinaio* de Francesco di Giorgio, otra que reemplazaba el nombre de Brunelleschi por el de Bramante, hasta distintas modificaciones sobre aquella conformada por imágenes de Mies van der Rohe, los Eames y los Smithson; modificaciones realizadas tanto por Alison como por Peter Smithson. Estas distintas versiones, exponen el trabajo de 'edición' de obras y discursos del campo arquitectónico realizado por los Smithson, para de esta manera poder posicionarse en él.

¹³ Además, en este caso puntual se incorporan otros nombres que forman parte de la genealogía propuesta: Gerrit Rietveld, Johannes A. Brinkman, Leendert C. van der Vlugt, Aldo van Eyck, Willem van Tijen, Huig Aart Maaskant. No es casualidad que en esta versión del afiche gráfico se incluya el nombre de estos arquitectos holandeses, pues fue preparada para la conferencia que debía dictar Peter Smithson en la TU Delft, el 2 de marzo de 1983 (Muro, 2011, p. 43). Esta inclusión de figuras 'locales' nos habla, una vez más, del ejercicio de inscripción y posicionamiento llevado a cabo constantemente por los Smithson, con el fin de situar sus construcciones discursivas.

¹⁴ Otro empeño importante que demuestra la mencionada consciencia de campo desarrollada por parte de los Smithson, es su activa participación en la construcción del discurso del Team X. En este caso, se trata de una operación no exenta de tensiones, pues desata desacuerdos con otros miembros del grupo, que acusan a los Smithson de cierta parcialidad, de apropiarse indebidamente de un discurso colectivo e instrumentalizarlo a su favor. El caso más evidente de estos desacuerdos son las marcadas diferencias entre los Smithson y el arquitecto holandés Aldo van Eyck, quien será especialmente crítico con la publicación *Team 10 Meetings 1953-1984* (1991), editada por Alison Smithson. Para van Eyck, resulta impropia la difusión de reuniones que se desarrollaron de forma privada, acusando una manipulación de los contenidos en favor de los postulados de los Smithson. Sin embargo, otros miembros del Team X valorarán las aportaciones de los Smithson, especialmente de Alison, en la difusión de su ideario. Al respecto George Candilis señala que: "It was she who pushed things. who took notes, who expressed our work; (...) She was the true historian of the the movement , the most fanatical. Alison Smithson deserves all the credit for having understood the importance of our movement while the rest of us were preoccupied with our work" (Tuscano, 2005b, p. 321). ("Fue ella quien impulsó las cosas. Tomó notas, expresó nuestro trabajo; (...) Fue la verdadera historiadora del movimiento, la más fanática. Alison Smithson merece todo el mérito por haber comprendido la importancia de nuestro movimiento. mientras que el resto de nosotros estábamos preocupados con nuestro trabajo") [trad. propia]. Más allá de las polémicas, Alison Smithson realiza una labor fundamental de edición y difusión del trabajo del Team X, que puede ser asemejado al realizado por Sigfried Giedion y Jaqueline Tyrwhitt en torno al CIAM y la arquitectura moderna.

5.1.3 Apertura de campo. Aproximaciones al espacio ordinario

“Varias circunstancias obligaron a los Smithson a centrar su atención en lo ordinario. En primer lugar, su experiencia en tiempos de guerra acerca de la súbita y completa insostenibilidad de lo ordinario y lo cotidiano, que parecía tan evidente. En segundo lugar, el enfoque modernista y tecnocrático de la posguerra, dirigido a perfeccionar el estado de bienestar nacional, que ignoró por completo –según Alison y Peter Smithson– todo aquello que pudiera hacer de la sociedad una comunidad. Para los Smithson, la habitación y sus pautas de uso y apropiación son parte de un todo más amplio, pero la arquitectura de la maquinaria de la reconstrucción de posguerra no era sensible a esto; lo que es peor, obstruía las pautas ordinarias típicas del «habitar» humano”

(Heuvel & Risselada, 2007 [2004], p. 12)

La mencionada conciencia de campo que reconocemos en la obra de los Smithson, les permitirá cuestionar los límites de la arquitectura, sus discursos, operaciones y estrategias de acción. A partir de este cuestionamiento serán capaces de impulsar cambios, de expandir las fronteras del campo arquitectónico, introduciendo nuevas escalas de valoración, nuevas variables de análisis. Concretamente, en esta apertura es fundamental –sobre todo en los primeros años de trabajo de los Smithson– el acercamiento al espacio ordinario, al espacio de las acciones cotidianas. La propuesta de *Urban Re-Identification Grid* difícilmente puede ser comprendida sin considerar esta mirada hacia el espacio cotidiano, un espacio tradicionalmente olvidado por los grandes discursos arquitectónicos, especialmente ausente en los debates de la arquitectura moderna durante la primera mitad del siglo XX, que tendió a ensimismarse en sus propios principios de legitimación.

Esta sensibilidad de los Smithson hacia lo cotidiano está marcada por su participación en el Independent Group y vale la pena detenerse un momento en esta experiencia colaborativa. La toma de contacto con el trabajo de artistas que cultivan diversas disciplinas supone en sí misma una ampliación que repercute en la mirada de los Smithson, que se manifestará en sus primeras obras, en los debates llevados a cabo al interior de Team X. La libertad observada en el mundo del arte, ajena a ciertas restricciones que guían a la arquitectura, parecen traducirse en una mayor flexibilidad a la hora de encarar la labor propiamente arquitectónica.

El Independent Group fue un conglomerado de artistas, críticos y arquitectos que trabajaron intensa y colaborativamente durante los primeros años de la década de los cincuenta alrededor del ICA, Institute of Contemporary Arts de Londres.¹⁵ Si bien no existía una membresía o

¹⁵ El Institute of Contemporary Arts fue fundado en 1946, inspirado en el MoMA de Nueva York. Inicialmente conocidos como ‘Young Group’, el Independent Group nace precisamente como una alternativa crítica a la oficialidad del ICA, pese a contar con el apoyo de su directora Dorothy Morland. Para una mirada global sobre el trabajo del Independent Group, sus exposiciones y las visiones particulares de cada uno de los participantes, véase el libro *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty* (1990), editado por David Robbins.

afiliación oficial, podemos reconocer nombres propios que forman parte del grupo, entre los que destacan el crítico y curador Lawrence Alloway (1926-1990), el pintor Richard Hamilton (1922-2011), el escultor Eduardo Paolozzi (1924-2005), el fotógrafo Nigel Henderson (1917-1985), el crítico Peter Reyner Banham (1922-1988) y los arquitectos Alison y Peter Smithson.¹⁶

Desde una perspectiva contextual, el Independent Group emerge en un momento de cambio para el arte y la arquitectura británica. Un período marcado por el interés de renovación y el cruce de distintas expresiones que logran actualizar las fuentes y áreas de acción de las obras, en sintonía con las transformaciones experimentadas por la sociedad de posguerra y el creciente acceso a nuevos medios de comunicación.¹⁷ Las propuestas realizadas por Independent Group se caracterizan por una aproximación múltiple a los fenómenos de la vida cotidiana, equiparando la importancia de los objetos ordinarios con la de aquellas obras pertenecientes al ‘arte elevado’, razón por la cual en muchas ocasiones es emparentado con el Pop art. Así y en términos generales, prevalece en el Independent Group un empeño en acercar, en poner en contacto al arte con la vida cotidiana y de esta manera ampliar sus fuentes de trabajo, sus escalas de valoración.¹⁸

Ejemplo de este interés por lo ordinario es la muestra *Parallel of Life and Art*, realizada por Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Ronald Jenkins, Alison y Peter Smithson en 1953¹⁹ –el mismo año en que fue presentado *Urban Re-Identification Grid*– y que precisamente exhibe imágenes de diversa procedencia, articulando un universo de relaciones cruzadas.

La exposición se instala en el atrio del ICA, saturando el espacio con una acumulación de fotografías en blanco y negro colgadas, incluso superpuestas, sin muchas explicaciones o descripciones, evitando las jerarquías. Tal como ocurre en la experiencia diaria de una época que vive la rápida consolidación de la cultura de masas, el espectador se enfrenta a un paisaje

¹⁶ El propio Peter Smithson (Spellman & Unglaub, 2004, p. 41) confirma el carácter poco institucional del Independent Group. Para él, se trataba de una asociación informal basada en afinidades complementarias. En este marco de asociaciones, especial relación cultivarán los Smithson con Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi, constituyendo una especie de subgrupo al interior del Independent Group. Juntos realizarán trabajos para las exposiciones *Parallel of Life and Art* del año 1953 y *This is Tomorrow* de 1956, en la que exhibirán la propuesta *Pation and Pavillion*. Peter Smithson, Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi se conocieron en Central School of Arts and Crafts de Londres, donde los tres impartieron clases entre los años 1949 y 1951.

Otros artistas que participaron en el Independent Group, quizás menos conocidos o renombrados, son los artistas John McHale (1922-1978), Toni del Renzio (1915-2007), William Turnbull (1922-2012) o Magda Codell (1921-2008).

¹⁷ En esta dirección, en el mencionado texto *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty* (1990, p. 6), se define al Independent Group como una generación de jóvenes artistas, arquitectos y críticos que planteó una mirada que se alejó de los discursos dominantes, del modernismo, cuya tarea básica era “to developed a new aesthetic that fully belonged to contemporary life” (“desarrollar una nueva estética que perteneciera completamente a la vida contemporánea”)[trad. propia]. Como señala Graham Whitham (1990, p. 36), las reuniones ‘formales’ del grupo se mantuvieron hasta 1956, sin embargo el debate entre algunos participantes continuó en aquellos lugares y círculos que frecuentaban.

¹⁸ Respecto a este punto, vale la pena recordar que tal acercamiento al espacio cotidiano se puede reconocer anteriormente en el trabajo de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX, por ejemplo en las exploraciones de la Bauhaus, por tanto no es exclusivo a la aproximación del Independent Group o de los Smithson. Sin embargo, como veremos a continuación, lo que sí resulta particular, es la incorporación de la actitud *as found* como punto de partida de las exploraciones artísticas y también arquitectónicas.

¹⁹ Concretamente, la exposición se pudo visitar entre el 10 de septiembre y el 18 de octubre de 1953.

discontinuo de interconexiones visuales. Biología, deportes, fotografías aéreas, geología, arte del pasado y arte moderno, son algunos de los temas que forman parte del enjambre de imágenes que de piso a cielo cubrieron el espacio de exposición.

De esta manera, *Parallel of Life and Art* reúne un cúmulo de imágenes ocasionales tramadas por la casualidad²⁰ (Imagen 18). Este aumento de temas de interés, reconoce y valora la fuerza expresiva presente en elementos tradicionalmente descritos como menores, sin importancia para el mundo del arte. La operación llevada a cabo por *Parallel of Life and Art* consiste en reunir fragmentos de orígenes diversos, trazando conexiones aparentemente inexistentes. Se trata también de una interpelación al espectador, pues él mismo puede construir relaciones, dotar de sentido a la superposición de imágenes observadas. Por otro lado, la reunión de estas imágenes también considera su manipulación, específicamente a través de la ampliación de sus dimensiones. Una ampliación que puede ser leída como una metáfora de la propuesta: amplificar el campo de visión, volver a mirar con mayor detención aquello comúnmente observado, reparando en detalles o particularidades inicialmente no advertidas.²¹

De acuerdo a la académica e investigadora Catherine Spencer (2012), existe en el trabajo del Independent Group una importante influencia de la antropología, disciplina en pleno desarrollo por ese entonces en el Reino Unido. La organización Mass Observation, creada en 1937 y activa hasta la década de los sesenta, es un claro ejemplo de la extensión alcanzada por el trabajo antropológico. El llamamiento efectuado por esta organización a través del lema “anthropology of ourselves” (“antropología de nosotros mismos”) –enunciado por Charles Madge y Tom Harrisson en 1937– nos permite entender algunas de las búsquedas y exploraciones emprendidas por el Independent Group.

En el contexto británico de posguerra la antropología ejercerá una gran influencia sobre las humanidades. Esta disciplina se impartirá en la universidad y las investigaciones antropológicas serán realizadas por instituciones del Estado. No se trata de un estudio sobre las culturas lejanas o exóticas, sino de realizar una aproximación antropológica en torno a la propia sociedad británica; así, se pone en marcha una invitación a realizar una antropología puertas adentro. Esta deriva se traducirá en un redescubrimiento del significado potencial de imágenes y objetos corrientes, tal como ocurre en el caso de *Parallel of Life and Art*; de este modo, se promueve una suerte de inmersión cultural, una observación situada de hábitos y conductas, considerando por cierto sus distintas formas de expresión.

²⁰ En un escrito realizado en torno a la exhibición, publicado en *The Architectural Review*, Reyner Banham (1953) emparenta *Parallel of Life and Art* con *Le Musée Imaginaire* de André Malraux, texto publicado en 1947 en el que el autor francés reflexiona sobre la difusión de las imágenes artísticas a partir de las nuevas posibilidades de reproducción y como este proceso modifica la valoración y relación con las obras, con el museo como ‘lugar’ del arte.

²¹ Para Diane Kirkpatrick (1990, p. 209) esta ampliación contribuye a generar una nueva conciencia en torno a la realidad contemporánea, la realidad de los años cincuenta: “*Parallel of Life and Art* was inspired by the recognition that images from disparate sources and different points of view, often transformed by different scales of magnification, could stimulate a new kind of awareness of the contemporary world”.

(“*Parallel of Life and Art* se inspiraba en el reconocimiento de que las imágenes de fuentes dispares y diferentes puntos de vista, a menudo transformadas por diferentes escalas de aumento, podrían estimular un nuevo tipo de conciencia del mundo contemporáneo”) [trad. propia].



_Imagen 18. Fotografía instalación *Parallel of Life and Art exhibition*, Nigel Henderson, 1953. Negativo blanco y negro, 15,5 cm × 20,5 cm. Tate Archive collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>

Es interesante la mirada propuesta por Catherine Spencer, pues diversifica la común asociación del Independent Group con el New Brutalism²² y el Pop art. Para Spencer, lo que caracteriza y particulariza al Independent Group es precisamente su afinidad antropológica, pues permite una aproximación a la cultura valorando la diversidad, abriendo el abanico de recursos posibles para el trabajo artístico.²³ Bajo esta perspectiva, la cultura es también la vida urbana, los espacios en que se desenvuelve la cotidianidad, conformados por un conjunto de interacciones en permanente movimiento. Aquí reside, precisamente, la actitud antropológica del Independent Group, en la capacidad de observar, distinguir e incluso apropiarse de objetos encontrados, presentes en el mundo de lo cotidiano. Para Spencer (2012, p. 316):

“ (...) the anthropological analogy as enabling and encapsulating the IG’s obsession with defining ‘culture’ as the sum of myriad interconnections, an understanding that undermines categorical distinctions between new brutalism and pop. It argues that the anthropological affinity was central to IG practice, informing their dual sensitivity to the material and psychological affects of an image or object, and their resulting conception of how these affects shape the relationship between individual, environment, and social group”.²⁴

Siguiendo a Spencer, esta actitud también puede ser leída como una oposición a las estrategias de consumo, pues se trata de un uso, de una recuperación sensible de aquellas imágenes que proliferan y circulan en el espacio cotidiano. La recolección de imágenes efectuada por el Independent Group tiene un afán liberador, pues pretende abrir las fuentes aceptadas como válidas para el mundo del arte, promoviendo asociaciones entre elementos diversos, otorgándoles un nuevo sentido. De esta manera, se da paso a una sensibilidad que considera elementos aparentemente sin valor para el campo artístico: cómics, ciencia ficción, la calle, etc. Si bien el Independent Group coinciden con el pop en el cuestionamiento a las jerarquías culturales y su conservadurismo, su interés radica fundamentalmente en las formas de organización presentes en la cultura, sus límites y medios de expresión. El trabajo del Independent Group ‘se deja afectar’ por objetos, imágenes y signos de diversa procedencia, ofreciendo un espacio de interconexión para ellos. Así, reconociendo aquel campo de sentido enunciado por Pierre Bourdieu o Stuart Hall, el Independent Group plantea una apertura en él, diversificando las fuentes de recursos utilizados para producir sus obras.

²² Este término da título al texto *The New Brutalism*, publicado por Reyner Banham en el año 1955 en la revista *The Architectural Review*. En este escrito, Banham conceptualiza lo que considera una nueva ética y estética, ejemplificando sus características a través de la arquitectura de los Smithson o las fotografías de Nigel Henderson. La expresión *new brutalism* fue inicialmente utilizada por Alison Smithson, para referirse a la intervención sobre una casa del Soho londinense, que dejaba expuesta parte de su estructura, de su materialidad. Por otro lado, también existe en el término referencias al Art Brut, desarrollado fundamentalmente por el artista francés Jean Dubuffet.

²³ Este contacto con la antropología se hará manifiesto en el texto *Anthropology and Art Criticism* (1971) de Lawrence Alloway. Para Spencer (2012, pp. 315-316), el texto de Alloway es fundamental para valorar la importancia de esta vertiente antropológica en el campo del arte.

²⁴ “(...) la analogía antropológica habilita y encapsula la obsesión del IG por definir ‘cultura’ como la suma de innumerables interconexiones, un entendimiento que socava las distinciones categóricas entre el new brutalism y el pop. Se argumenta que la afinidad antropológica era fundamental para la práctica de la IG, informando su doble sensibilidad a los efectos materiales y psicológicos de una imagen u objeto, y su concepción resultante de cómo estos efectos dan forma a la relación entre el individuo, el entorno y el grupo social” [trad. propia].

5.1.4 *As found*. Espacios encontrados

“In architecture, the ‘as found’ aesthetic was something we thought we named in the early 1950s when we first knew Nigel Henderson and saw in his photographs a perceptive recognition of the actuality around his house in Bethnal Green: children’s pavement play-graphics; repetition of ‘kind’ in doors used as site hoardings; the items in the detritus on bombed sites, such as the old boot, heaps of nails, fragments of sack or mesh and so on”²⁵

(Smithson, A. & Smithson, P., 1990, p. 201)

El ejercicio llevado a cabo por *Parallel of Life and Art*, realizado como se ha dicho a partir de la recolección de imágenes o situaciones existentes, desacraliza el valor de lo nuevo, de la creación *ex novo* como único origen posible de las obras de arte.²⁶ Aparece así una idea fundamental para entender las operaciones del Independent Group y especialmente la aproximación de los Smithson a la arquitectura y la vida en la ciudad: la expresión *as found*. Esta frase, que puede ser traducida literalmente como ‘así hallado’ o ‘tal como se encuentra’, caracteriza el interés, la forma de acceder al espacio cotidiano desarrollada por Alison y Peter Smithson.

El término es acuñado por el Independent Group en los primeros años de la década de los cincuenta, período de posguerra, marcado por la escasez y precariedad que solo comenzarán a abandonar Inglaterra una década más tarde.²⁷ En este contexto, el aprovechamiento de los recursos existentes resulta prioritario y estimula la creatividad, pues señala la posibilidad de poner en marcha cualquier idea o iniciativa a partir de aquello que está disponible, a partir de ‘lo que hay’.

En el caso del arte y la arquitectura, este *as found* permite reconocer aquello que forma parte de la realidad y que puede convertirse en origen de trabajo o exploración, tal como ejemplifica la mencionada exhibición *Parallel of Life and Art*. Se trata también de una lectura consciente

²⁵ “En arquitectura, la estética ‘as found’ fue algo que pensamos que nombramos a principios de la década de 1950 cuando conocimos a Nigel Henderson y vimos en sus fotografías un reconocimiento perceptivo de la realidad alrededor de su casa en Bethnal Green: juegos para niños en el pavimento; repetición de ‘kind’ en puertas utilizadas como vallas de sitios; los elementos en los escombros en sitios bombardeados, como la bota vieja, montones de clavos, fragmentos de saco o mallas, etc.” [trad. propia].

²⁶ De acuerdo a Thomas Schregenberger (2001, p. 31) la forma de trabajo experimentada en *Parallel of Life and Art* repercute directamente en la aproximación a la arquitectura de Alison y Peter Smithson: “For the Smithsons what was innovative about *Parallel of Life and Art* was its As Found quality: the statement that art results more from the act of selection than from the act of design”. (“Para los Smithsons, lo innovador de *Parallel of Life and Art* fue esta cualidad As Found: la declaración de que el arte resulta más del acto de selección que del acto de diseño”) [trad. propia].

²⁷ Al respecto, Graham Whitham (1990, p. 13), nos ayuda a entender el panorama de esos años: “For the five years after the end of World War II, until it lost its working majority in Parliament and eventually the election in 1951, the Labour government strove to maintain full employment. Although it was largely successful in this enterprise, the price was continued rationing, high taxation, and a general climate of austerity. For many people it was as if the war had never ended”.

(“Durante los cinco años posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial, y hasta que perdiera su mayoría en el Parlamento y finalmente las elecciones en 1951, el gobierno Laborista se esforzó por mantener el pleno empleo. Aunque esta iniciativa fue en gran parte exitosa, el precio fue un continuo racionamiento, impuestos altos y un clima general de austeridad. Para mucha gente fue como si la guerra no hubiese terminado”) [trad. propia].

sobre los lugares y sus particularidades, atendiendo a los distintos elementos que los conforman, sus aspectos materiales e inmateriales. En este sentido, la mirada sobre lo encontrado intenta revelar el espesor, la superposición de huellas, marcas y capas de significación que se acumulan en el espacio que habita la vida cotidiana.

Por otro lado, *as found* plantea un cambio en las escalas de apreciación para de esta manera considerar objetos o situaciones que aparentemente carecen de valor; así, se produce una valoración de lo encontrado en las condiciones en que se encuentra, distinguiendo sus propias leyes y orden. La estética *as found* plantea una nueva manera de observar lo cotidiano, dando cabida a aquello que habitualmente no tiene importancia: objetos o escenas prosaicas; consideración que es en sí misma una apertura, pues amplía la fuente de recursos habitualmente utilizada por las obras e intervenciones artísticas.²⁸

A su vez, esta voluntad de descubrir cualidades en objetos existentes y usarlos en beneficio de las obras o propuestas artísticas, evita la comprensión del arte como el resultado de una idealización creada desde cero. Al contrario, *as found* es una actitud de aceptación,²⁹ de compromiso con lo existente, que precisamente a través de las obras puede alcanzar una nueva significación, un nuevo sentido. Lo ‘encontrado’ se convierte así en detonante, en un estímulo de activación para las obras.

Al respecto Claude Lichtenstein y Thomas Schreggenberger (2001, p. 10) sostienen que esta noción *as found* atraviesa el límite de la pasividad para convertir aquello observado en el punto de partida para la generación de otra cosa, marcada siempre por los signos de su situación inicial. De esta manera, el objeto simplemente encontrado abre camino hacia la invención, cuestión que permite redescubrir las cualidades de aquello que aparentemente no tiene importancia.

Concretamente, esta actitud *as found* se manifiesta en el trabajo de recolección de objetos o imágenes que por ejemplo podemos observar en *Parallel of Life and Art*. En esta dirección, no es casualidad que una de las formas de expresión habitualmente utilizadas por el Independent Group sea el *collage*, una técnica que puede ser pensada como una especie de símil de las operaciones llevadas a cabo por este movimiento, pues al reunir y poner en relación a elementos de procedencia diversa en un espacio común, propone un nuevo campo de sentido para ellos.

²⁸ Esta recuperación de lo existente asociada a la estética *as found* puede ser emparentada con el trabajo anteriormente realizado por otros movimientos o artistas. El *objet trouvé* del Surrealismo o el *ready-made* de Marcel Duchamp también pueden ser pensados como un ‘arte encontrado’, como operaciones que buscan dotar de valor artístico a objetos o situaciones que aparentemente no lo tienen. Al respecto, el conocimiento e interés por el trabajo de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX por parte de integrantes del Independent Group está documentado. La madre del fotógrafo Nigel Henderson, Wyn Henderson, dirigió la galería londinense de Peggy Guggenheim, lugar que se convirtió en una puerta de acceso al arte de vanguardia. También, son conocidos los contactos de primera mano con el Art Brut de Jean Dubuffet, a quien Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi visitaron en París.

²⁹ Precisamente como una ‘actitud’ definen a este *as found* Claude Lichtenstein y Thomas Schreggenberger (2001, p. 8): “As Found is not an object that can be touched; it is a metaphor. If it characterizes an attitude, then it stands for an interest and an ‘approach’. Even if this interest is very much concerned with physical things, it is not easy to define”. (“As Found, no es un objeto que pueda tocarse; Es una metáfora. Caracteriza una actitud, entonces posiciona un interés y un ‘enfoque’. Incluso si este interés está muy relacionado con las cosas físicas, no es fácil de definir”) [trad. propia].

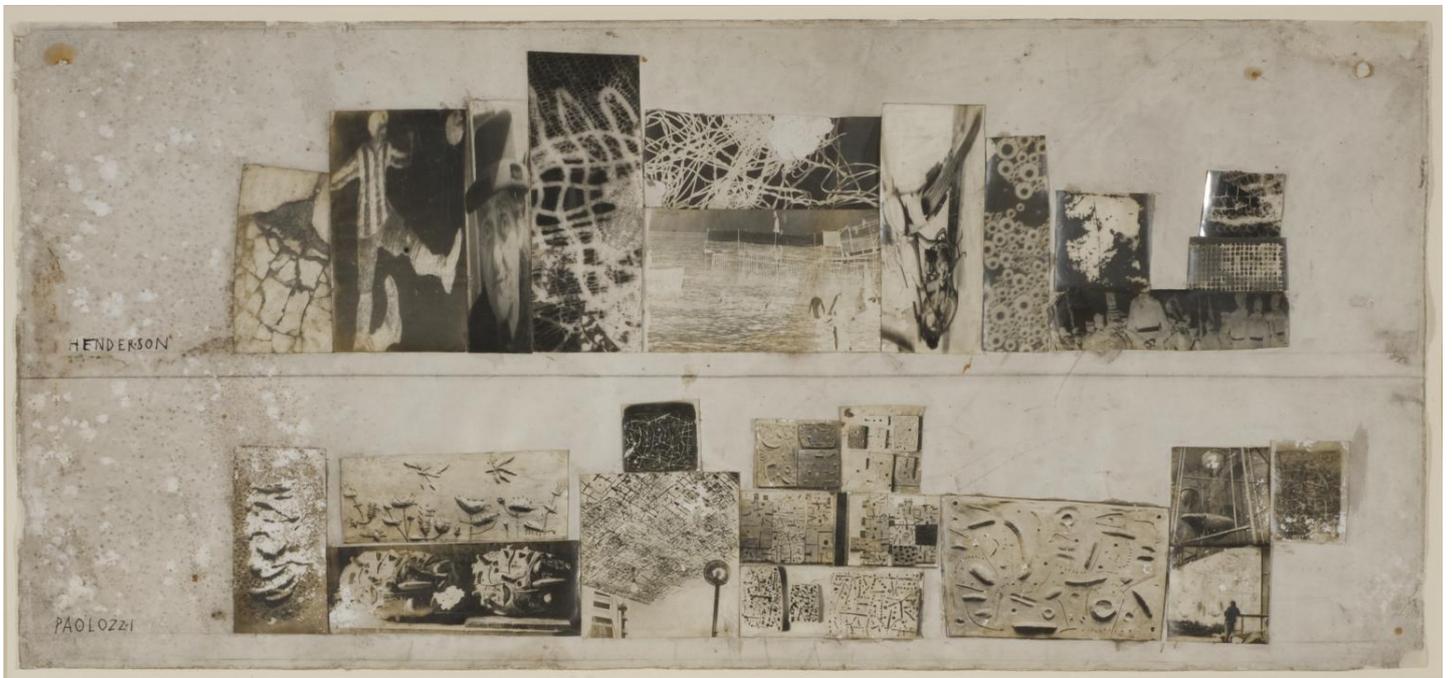


Imagen 19. Sin título (estudio para *Parallel of Life and Art*), Nigel Henderson & Eduardo Paolozzi 1952. Fotografías blanco y negro, lápiz y grafito sobre papel, 35,8 cm × 77,9 cm. Tate Archive collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>

Este trabajo de recolección es especialmente visible en la obra de Eduardo Paolozzi y de Nigel Henderson, intensamente inmiscuidos en la tarea de cortar, trasladar y pegar objetos encontrados (Imagen 19); una forma de trabajo que como veremos tendrán una influencia directa sobre *Urban Re-identification Grid* y su composición.³⁰

En este contexto de acción *as found*, especial influencia ejercerá sobre los Smithson el trabajo de Nigel Henderson, sus fotografías, obras y *collages*. De acuerdo a los propios arquitectos, es Nigel Henderson quien los introduce a esta estética *as found* en los primeros años de la década de los cincuenta, momento en el que mantienen una intensa relación colaborativa.

En tal período se produce una estrecha vinculación entre los Smithson y Nigel Henderson, quien incluso fotografió el proceso de construcción de *Hunstanton Secondary Modern School* (1949-1954) (Imagen 20 y 21), primera obra importante de estos arquitectos. Es interesante constatar que no se trata del registro al uso de un edificio de arquitectura, pues prevalecen en las fotografías el espíritu *as found* que define el trabajo del Independent Group. Lejos de los volúmenes puros que predominan en las fotografías de obras de arquitectura, huellas, marcas y reflejos forman parte de un registro inusual, convertido en una experiencia alternativa de aproximación a la espacialidad del edificio.

Nigel Henderson puede ser pensado como una figura iniciática para los Smithson, de alto impacto sobre ellos, pues literalmente los ‘arroja’ al espacio ordinario, al mundo de lo cotidiano. Henderson ‘saca de paseo’ a los Smithson y a Eduardo Paolozzi por los barrios de la zona este de Londres (The East End), área fuertemente castigada por la guerra. A través de los recorridos propuestos por Henderson, Alison y Peter Smithson experimentarán una ampliación de su campo de visión, pues tendrán acceso a una realidad no siempre considerada por la arquitectura, permitiéndoles aproximarse a otras fuentes de observación –por ejemplo las condiciones de vida de Bethnal Green, barrio londinense habitado por familias de clase trabajadora e inmigrantes–, a otras maneras posibles de registrar e interpretar la realidad. Como señalan Dirk van Hevel y Max Risselada (2007 [2004], p. 26): “Con sus fotografías sobre la vida en Bethnal Green, sus *collages* y los paseos que daban juntos, Henderson enseñó a los Smithson a mirar las cosas que había a su alrededor de un modo nuevo”.

³⁰ Refiriéndose al uso del *collage* por parte de Eduardo Paolozzi, David Robbins (1990, p. 94) señala: “His point is anthropological as well as aesthetic: reality is many-sided, interpretation is active, and all cultures are ‘read’ as simultaneous, through use-worn objects and images whose juxtaposition produces surprising tensions between wonder and familiarity. ‘Things’ are transformed into ‘presences’”.

(“Su posición es tanto antropológica como estética: la realidad es multifacética, la interpretación es activa y todas las culturas se ‘leen’ como simultáneas, a través de objetos desgastados por el uso e imágenes cuya yuxtaposición produce tensiones sorprendentes entre lo maravilloso y la familiaridad. Las ‘cosas’ se transforman en ‘presencias’”) [trad. propia].



_Imagen 20 y 21. Fotografías proceso de construcción *Hunstanton Secondary Modern School*, Norfolk, Nigel Henderson, 1953. Negativo blanco y negro, 5,5 cm × 5,5 (c/u) cm. Tate Archive collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>

El trabajo fotográfico de Nigel Henderson centra su atención en áreas de la ciudad precarizadas y a la vez vitales, registrando la sumatoria de fragmentos materiales presentes en estas zonas; las marcas sobre el espacio realizadas por la comunidad, por ejemplo los dibujos e inscripciones de los niños sobre las paredes (Imagen 22). Esta mirada expone la intensidad de un espacio apropiado, en el que convergen y se movilizan distintos signos de ocupación: niños jugando, rayados sobre puertas, botas viejas, anuncios etc.; los motivos de las fotografías de Henderson retratan un espacio en deterioro pero igualmente vivo, marcado por la acumulación y el movimiento continuo, tal como podemos observar en un quiosco o tienda atestado de información (Imagen 23).

Las acciones desarrolladas por el Independent Group, la mencionada actitud *as found* y, fundamentalmente, la influencia ejercida por el trabajo de Nigel Henderson activará en los Smithson una sensibilidad distinta hacia la ciudad. Una sensibilidad interesada en la recuperación y el fortalecimiento de la idea de comunidad, del espacio cotidiano como escenario en el que tienen lugar las relaciones e interacciones sociales. Esta recuperación distingue al trabajo de los Smithson, pone en evidencia su intento de ensanchar el foco de atención y acción de la arquitectura, pues la comunidad había sido muchas veces olvidada por el proyecto moderno y su estricta separación entre teoría y práctica, entre la planificación y aquello que ocurre en el espacio con independencia de ella. Más aún, podemos plantear que esta voluntad de encontrar y encontrarse con lo existente, contradice a la planificación que intenta imponerse de forma unilateral sobre el espacio o la ciudad, pues incorpora activamente a aquello existente.

Al igual que las fotografías de Henderson, Alison y Peter Smithson se interesan especialmente por los procesos de apropiación llevados a cabo por la comunidad sobre los espacios que habitan, por las acciones que favorecen el vínculo, los lazos entre las personas y los lugares. Por otro lado, al prestar atención a las relaciones entre comunidad y ciudad, se expresa también un cuestionamiento al proceso de reconstrucción de posguerra, a su falta de consideración respecto a las relaciones sociales previamente consolidadas en los lugares intervenidos, obstruyendo su continuidad y mantención en el tiempo. Así, la valoración de las relaciones comunitarias ‘así halladas’ en el espacio, lleva a los Smithson a criticar aquellas operaciones arquitectónicas o urbanas que limitan las posibilidades de interacción entre habitantes.

De acuerdo a lo señalado, nos interesa exponer que el planteamiento *as found* también puede ser aplicado en el caso de la arquitectura y la ciudad, dando paso a aquello que podemos denominar ‘espacios encontrados’. Este es el espacio que les interesa a los Smithson recuperar y observar con atención, el espacio ordinario, de uso cotidiano. Un espacio que al igual que aquellos objetos encontrados, esconde tras su aparente ausencia de valor un importante potencial de significación, pues tiene la capacidad de plantear –de manera espontánea– un escenario alternativo al previsto para él por la planificación y sus estrategias de diseño, trascendiendo la norma de comportamiento que intenta establecer el proyecto.



_Imagen 22. Fotografía de un grupo de niños rayando una pared, Nigel Henderson, c.1949–c.1956. Negativo blanco y negro, 5,5 cm × 5,5 cm. Tate Archive collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>



_Imagen 23. Fotografía tienda S. Lavner desde el exterior, Nigel Henderson, c.1949–c.1956. Negativo blanco y negro, 5,5 cm x 5,5 cm. Tate Archive collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>

Desde el punto de vista arquitectónico o urbano, lo ‘así hallado’ puede sumar a la recolección de objetos materiales la identificación de acciones que diariamente tienen lugar en la ciudad. Acciones espontáneas que están ahí afuera, que anteceden o se superponen a cualquier atisbo de intervención u orden externo. Precisamente, este ejercicio de reconocimiento a situaciones que no necesariamente obedecen a una lógica establecida, plantea una mirada alternativa a la del proyecto entendido como ejercicio de predicción, de anticipación.

Bajo la perspectiva *as found*, tan importante como la invención es el hallazgo, la capacidad de establecer un diálogo profundo con lo existente. La activación de este diálogo –sobre todo en sus primeros años de trabajo– será la forma de aproximarse a la arquitectura y a la ciudad elegida por los Smithson.

La actitud *as found* será decisiva en la deriva tomada por el trabajo arquitectónico de Alison y Peter Smithson, pues tal como ocurre con las fotografías de Nigel Henderson, les permitirá reconocer e incorporar aquellas marcas recurrentes que forman parte de los lugares antes de que cualquier intervención, elaborada desde el ámbito estrictamente disciplinar, se ponga en marcha.³¹ De esta manera, se activa un ejercicio de permanente contraste con la realidad, que evita –o al menos matiza– la imposición de ideas abstractas.³² Para los Smithson, la arquitectura no opera sobre un espacio neutro, sino más bien sobre espacios siempre ‘cargados’³³ por un conjunto de señas que los constituyen. Como los propios Smithson (1990, p. 201) señalan, esta atención a lo existente revitaliza su propia capacidad inventiva:

“Thus the ‘as found’ was a new seeing of the ordinary, an openness as to how prosaic ‘things’ could re-energise our inventive activity. A confronting recognition of what the postwar world actually was like. In a society that had nothing”³⁴

Al respecto, la arquitecta Louisa Hutton (2005, p. 56), quien trabajó con ellos, señala que en la trayectoria de los Smithson podemos identificar un doble escrutinio: por un lado, una reflexión sobre su propio trabajo –la mencionada conciencia de campo– y por otro lado, un análisis sobre los distintos elementos que forman parte de la realidad. Para Hutton, esta mirada atenta es la base del trabajo de Alison y Peter Smithson, pues les permite distinguir al espacio y a la ciudad en general, como una sumatoria de usos, marcas y experiencias acumuladas.

³¹ El trabajo de Alison y Peter Smithson reconoce un campo de acción presente en la ciudad, lo observa atentamente y lo valora, tomando distancia de aquella mirada predictiva que comúnmente prevalece en la arquitectura y la planificación urbana. En esta dirección, Irénée Scalbert (2005, p. 28) señala que en los Smithson predomina un pragmatismo reflexivo (“thoughtful pragmatism”), pues a partir de la identificación del estado de situación preexistente en un lugar determinado, toman decisiones y plantean sus propuestas.

³² Un ejemplo explícito de esta forma de operar *as found*, son las obras de remodelación realizadas por los Smithson sobre su propia casa, situada en la street 46, Chelsea, Londres. En esta intervención se partirá de lo existente y el resultado final expondrá signos visibles de aquella realidad encontrada.

³³ Como veremos más adelante, Alison y Peter Smithson utilizan la expresión *charged void* –literalmente ‘vacío cargado’– para referirse a las acciones, marcas y huellas que constituyen un espacio, por cierto también al tejido urbano en general.

³⁴ “Así, ‘as found’ fue una nueva visión de lo ordinario, una apertura en cuanto a cómo las ‘cosas’ prosaicas podrían revitalizar nuestra actividad inventiva. Una confrontación y reconocimiento de cómo era realmente el mundo de la posguerra. En una sociedad que no tenía nada” [trad. propia].

* * * *

La apertura promovida por la corriente *as found*, también permite expandir el foco de atención de la arquitectura, reconsiderar la capacidad de transformación y significación del espacio presente en las acciones llevadas a cabo diariamente por sus habitantes. Además, estas acciones permiten construir un vínculo identitario entre la comunidad y el lugar que habita.

Trasladar la noción *as found* al terreno de la arquitectura implica reconocer en el espacio la existencia de una trama de usos y sentidos anterior a cualquier tipo de intervención disciplinar. Bajo esta mirada, la constitución de un lugar como tal, no es en ningún caso una potestad exclusiva en manos de aquellos que poseen el ‘dominio técnico’.

Los lugares están marcados por las acciones realizadas por sus habitantes, trazando configuraciones y poniendo en marcha usos que no necesariamente coinciden con las predicciones del arquitecto o el planificador. Más aún, estas acciones –el uso y apropiación del espacio– tienen la capacidad de desbordar cualquier marco de actuación establecido de manera apriorística.

Siguiendo esta línea de acción se diversifica la idea de proyecto, pues por un lado cualquier intervención se enfrenta a las condiciones del lugar ‘encontrado’; y por otro, a partir de su ejecución las intenciones preliminares son siempre susceptible a ser modificadas. El arquitecto, sus obras y propuestas, opera en este marco de inevitable reciprocidad –también confrontación– entre sus ideas y el contexto de acción en el que se ponen en funcionamiento.

Analizando la posición de los Smithson respecto a este punto, Dirk van den Heuvel & Max Risselada (2007 [2004], p. 14) sostienen:

“Uno de los pensamientos que están detrás de todo esto es que construir un territorio no es una actividad unilateral, sino recíproca. La arquitectura interviene y crea un lugar, pero también opera dentro de un marco más amplio que a su vez influye a todas y cada una de las intervenciones arquitectónicas. La «territorialidad» referida a las condiciones de suelo, la vegetación, el clima y el cambio de las estaciones, es sólo parte de este marco más amplio. Los procesos socioculturales y tecnoeconómicos a corto y a largo plazo son también parte de ello”

La incorporación de este prisma *as found* por parte de los Smithson se traducirá en un interés por los modos de vida, por las formas de apropiación del espacio llevado a cabo por la comunidad. De esta manera, Alison y Peter Smithson se aproximan a aquello que podemos denominar espacio ‘social’ y plantearán formas de operación sensibles con aquel tejido encontrado.

La presentación de *Urban Re-Identification Grid* demostrará también que este acercamiento a la realidad cotidiana, a los espacios encontrados, tendrá repercusiones en el ámbito de las representaciones. Como se ha insistido, el problema de la representación se vincula con el tipo de relación que establecemos con la realidad, con la distancia/proximidad entre el mundo y nuestras ideas en torno a él. Asumiendo esta tensión no resuelta, *Urban Re-Identification Grid* expondrá la realidad de unas prácticas cotidianas que se resisten a ser capturadas de todo, a la imagen fija, y que por definición exceden cualquier intento de control o simplificación por parte de las técnicas de representación. Precisamente, la consciencia en torno a las posibilidades y restricciones de las representaciones constituye un paso fundamental hacia su uso crítico y reflexivo.

5.2_ *Urban Re-Identification Grid*. Extensión del campo de visión al interior del discurso arquitectónico moderno

5.2.1 El CIAM como contexto de acción

A través de *Urban Re-Identification Grid*, los Smithson pondrán de manifiesto la apertura de campo antes señalada, vinculada al trabajo de Independent Group y la actitud *as found*. En uno de los epicentros del campo arquitectónico moderno, el CIAM, esta apertura se expresará gráficamente, reconociendo de esta manera la importancia de las técnicas de representación en la construcción de discursos por parte de la arquitectura.

La constitución del CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) permitió la instalación y difusión de buena parte los principios que guiaron a la arquitectura moderna, fundamentalmente durante la primera mitad del siglo XX. Como señala Eric Mumford (2000, p. 1), uno de los principales estudiosos del CIAM, la organización fue fundada en el año 1928 con la intención de establecer un sentido unificado –a nivel práctico y discursivo– en torno a la arquitectura moderna.³⁵

Inicialmente, el CIAM se pone en marcha activado por un impulso diferenciador con respecto a la arquitectura academicista consolidada durante siglo XIX. Esta voluntad de dar paso a una ‘nueva arquitectura’, convierte la emergencia del CIAM en un gesto de ruptura, pues promueve la constitución de una vanguardia arquitectónica ‘antiacademicista’. Prevalece así en la fundación de esta entidad la creencia absoluta en el poder reformador de la arquitectura moderna.³⁶

Parafraseando a Roger Chartier, podemos reconocer en la constitución del CIAM un intento de establecer los ‘límites de lo posible’ en el ámbito de la arquitectura moderna, excluyendo por cierto aquello no considerado como válido para su repertorio. Enfatizando esta observación, el CIAM puede ser descrito como la manifestación de aquellas posiciones que predominan en el

³⁵ Patrocinado inicialmente por la Hélène de Mandrot, mecenas y miembro de la nobleza suiza, el Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) fue fundado en Château de La Sarraz, Suiza, en 1928. Este primer encuentro fue organizado por Le Corbusier, Gabriel Guévrékian –radicados en París– y miembros del Werkbund Suiza, entre los que destaca Sigfried Giedion (Mumford, 2000, p. 9). Como es sabido, Le Corbusier asume tempranamente una posición de liderazgo al interior del CIAM, promoviendo continuamente la hegemonía de sus ideas y puntos de vista, convirtiéndose en una figura central en la formación de la institución y en la definición de sus relatos. También lo es Sigfried Giedion, encargado de documentar los encuentros y narrar la historia del CIAM, en colaboración con la urbanista británica Jacqueline Tyrwhitt.

³⁶ En relación a este punto, Eric Mumford (2000, p. 2) señala la influencia –más allá de la diferencia temporal–, que tuvieron sobre la fundación del CIAM las ideas de Claude-Henri de Rouvroy, conde de Saint-Simon, filósofo francés que en el siglo XIX declara una fe ciega en la ciencia y el progreso, para quien el arte y los artistas de vanguardia debían guiar a la sociedad. De acuerdo a Mumford, esta noción de vanguardia es fundamental para entender la conformación del CIAM, en tanto éste cuestiona y busca relevar discursos arquitectónicos precedentes, que nada tienen que ver con su contemporaneidad. De esta manera, el CIAM se presenta originalmente como un espacio crítico, un movimiento de ruptura que busca dejar atrás la impronta de la *École des Beaux-Arts* mediante una desfamiliarización de su repertorio formal. Es interesante considerar este punto de partida, pues como veremos, en la medida en que nos acercamos hacia la mitad del siglo XX, la situación se invertirá y será el CIAM y sus relatos la barrera a superar por la nueva generación de arquitectos de posguerra.

campo arquitectónico durante la primera mitad del siglo XX; un lugar de discusión, debate y posicionamiento que desarrolla formas de expresión y funcionamiento concretas que evidencian los acuerdos de sentido alcanzados: congresos, reuniones, exposiciones, publicaciones, etc.. Así, el CIAM constituye también un instrumento de propaganda, destinado a promocionar el ideario de la arquitectura moderna –fundamentalmente centroeuropea– y de esta manera fortalecer una vanguardia internacional. Al respecto M. Christine Boyer (2005b, p. 264) señala:

“Called into being to defend the cause of modern architecture in 1928, CIAM constituted a complex institution with its organizational forms, its various leaders, its excommunications and exclusions, its intermediary sessions and plenary assemblies. The meetings were bound up with discourse: the circulation and exchange of words in the delivery of manifestos, the creation of proclamations, the publications of books, the mounting of exhibitions, and the creation of agendas for the next meeting”³⁷

Ahora bien, al interior del CIAM –dentro del marco de acción definido por éste– emerge en la posguerra europea un grupo de jóvenes arquitectos críticos con los discursos y formas de operación establecidas; un cuestionamiento que por cierto incluye a la propia institucionalidad del CIAM, su funcionamiento y burocracia. Si veinte años atrás la fundación del CIAM se entendía a sí misma como la instauración y promoción de una ‘nueva’ arquitectura, ahora el movimiento de campo –en el sentido que Pierre Bourdieu le da a este término– activado por la generación más joven, tiene como objetivo ampliar las fronteras del propio CIAM.

Alertada por las inquietudes de cambio y renovación que poco a poco se tornan más visibles, la propia generación mayor, fundadora del CIAM, promoverá la participación de los más jóvenes y dará cabida a sus opiniones. De esta manera, la nueva generación irán adquiriendo un creciente protagonismo, asumiendo cada vez más responsabilidades hasta finalmente hacerse cargo de la organización del décimo CIAM celebrado en Dubrovnik en 1956, constituyendo el grupo que se conoce como Team X.

La ampliación de fronteras propuesta por los jóvenes intentará diversificar ciertos valores asumidos y consolidados por la arquitectura del Movimiento Moderno. Pensando nuevamente en los términos que lo hace Pierre Bourdieu, los jóvenes miembros del CIAM conocen las reglas del juego y sus límites, por eso son capaces de promover cambios.³⁸ Esta nueva generación de arquitectos, a la que pertenecen los Smithson, comienza a adquirir importancia en la década de

³⁷ “Llamado a defender la causa de la arquitectura moderna en 1928, el CIAM constituyó una institución compleja con sus formas organizativas, sus diversos líderes, sus excomuniones y exclusiones, sus sesiones intermedias y sus asambleas plenarias. Las reuniones se vincularon con el discurso: la circulación y el intercambio de palabras en la entrega de manifiestos, la creación de proclamas, las publicaciones de libros, el montaje de exposiciones y la creación de agendas para la próxima reunión” [trad. propia].

³⁸ De acuerdo a Dirk van den Heuvel y Max Risselada (2007 [2004], p. 24), esta generación constituye una suerte de bisagra entre los arquitectos de la primera línea del Movimiento Moderno –Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe– y aquellos arquitectos marcados por la influencia de Mayo del 68, Rem Koolhaas o Bernard Tschumi, éste último autor del segundo estudio de caso de esta investigación, quien como veremos reconoce abiertamente la influencia en su trabajo de los eventos de París. Este período intermedio, del que participan activamente los Smithson, constituye un momento de apertura, pues sin abandonar del todo sus principios, se diversifica la ortodoxia de la arquitectura moderna, abriendo camino hacia nuevas sensibilidades.

los cincuenta y se caracteriza, en términos generales, por una mayor consideración respecto a las demandas ‘encontradas’ en los lugares a intervenir, por una observación atenta de sus cualidades tangibles e intangibles, reconociendo los distintos contextos culturales de acción. De esta forma, con mayor o menor intensidad, se cuestionará la prescripción como única manera posible de operar sobre un determinado espacio o lugar.

Concretamente, la nueva sensibilidad asociada a los integrantes más jóvenes se hará evidente en los congresos que reanudan las actividades del CIAM tras el fin de la Segunda Guerra Mundial.³⁹ El CIAM VIII, realizado el año 1951 en la ciudad de Hoddesdon, es una primera toma de contacto entre el grupo que posteriormente darán forma al Team X: Jaap Bakema, Aldo van Eyck, George Candilis, Alison y Peter Smithson. Si bien no puede ser definido como un todo homogéneo, estos arquitectos comparten la voluntad de introducir cambios profundos en el CIAM.⁴⁰

Tras el receso impuesto por la guerra, el CIAM se enfrenta al desafío de la reconstrucción de aquellas ciudades europeas seriamente afectadas por el conflicto. Desde el punto de vista disciplinar, esta coyuntura supone una oportunidad inmejorable para aplicar los conceptos urbanísticos enunciados y desarrollados en las primeras décadas del siglo XX, sintetizados en los principios funcionalistas declarados en la *Charte d’Athènes (Carta de Atenas)* en 1933. Precisamente, tal como señala Eric Mumford (2000, p. 153), no es casualidad que Le Corbusier edite y publique su versión de la *Charte d’Athènes* una década más tarde, en 1943, intentando exponer los beneficios del urbanismo moderno para afrontar la tarea de reconstrucción, empeño que movilizará al círculo del CIAM.⁴¹ En el caso de Inglaterra, este proceso dará paso a la participación activa de integrantes del grupo MARS en el plan de desarrollo de nuevos asentamientos urbanos,⁴² las llamadas *New Towns*.⁴³

³⁹ Debido a la guerra, el CIAM dejó de celebrarse después del quinto congreso realizado en París el año 1937 y se reanudó en 1947, con el encuentro celebrado en Bridgwater.

⁴⁰ Pese a los cuestionamientos, difícilmente podemos hablar de una ruptura total, pues los cambios se plantean dentro de los márgenes de discusión establecidos por el CIAM. Más allá de las diferencias, la generación de recambio se siente cercana al Movimiento Moderno y no plantea un alejamiento absoluto respecto a sus principios. Ejemplo de esta cercanía es el recelo con el que posteriormente algunos integrantes del Team X se referirán a la ‘arquitectura posmoderna’. Para Giancarlo De Carlo –haciendo referencia a la célebre frase de Louis Sullivan–, ni la forma sigue a la función, ni la función sigue a la forma, dando cuenta de la posición intermedia en la que se ubica esta generación, situada entre el período de consolidación del Movimiento Moderno y las críticas más radicales en torno a éste (Tuscano 2005c, p. 342).

⁴¹ En esta dirección, tal como señala el propio Mumford (2000, p. 184-185), en el CIAM VII celebrado en Bérgamo, Italia, se invitó explícitamente a Eugène Claudius-Petit Ministro de Reconstrucción y Urbanismo de Francia; a Lewis Silkin Ministro británico de planificación urbana y rural, encargado de las *New Towns*; a Michał Kaczorowski, Ministro de Reconstrucción de Polonia; a Jaime Mario Torres Bodet de la UNESCO; y a Adriano Olivetti, impulsor de la arquitectura en Italia. Finalmente ninguno de estos invitados asistió al congreso.

⁴² The Modern Architectural Research Group, MARS Group, fue fundado el año 1933 y constituyó una asociación de arquitectos y críticos interesados en promover los principios del Movimiento Moderno en el Reino Unido. Habitualmente, el grupo es conocido como la facción británica del CIAM. Esta entrada a las instituciones permitirá que el grupo MARS adquiera mayor importancia, peso específico al interior del CIAM, como demuestra la realización del sexto y octavo congreso en Reino Unido, en Bridgwater el año 1947 y en Hoddesdon el año 1951 (Mumford, 2000, p. 1970).

⁴³ Las *New Towns* presentan ciertas particularidades, pues en su planteamiento confluye la mirada moderna y también rasgos tradicionales, vinculados a la ciudad jardín. De acuerdo a Josep Maria Montaner (1999 [1993], p. 72) “El interés de la experiencia consiste en el hecho de producirse en continuidad con la tradición de la ciudad-jardín por una parte, y de los nuevos planteamientos del urbanismo racionalista basado en la planificación estatal, en la segregación de funciones, en la creación de nuevas ciudades y en la importancia de los espacios verdes, por otra”.

Sin embargo, como ocurre en el propio caso británico, la oportunidad de poner en marcha las estrategias de intervención del urbanismo moderno permite exhibir también sus limitaciones.⁴⁴ Poco a poco, cada vez con mayor claridad e intensidad, se cuestionará el excesivo esquematismo de la ciudad funcional, el empobrecimiento del tejido urbano y social desencadenado por su aplicación práctica, la afección de las posibilidades de identificación y vinculación comunitaria que trae consigo una mirada clasificatoria del espacio, que apuesta principalmente por la optimización (Montaner, 1999 [1993], p. 28). En esta dirección, como será expuesto a través del caso particular de *Urban Re-Identification Grid*, otra sensibilidad, otro lenguaje será puesto en escena, marcado por una alusión directa a problemas como la identidad, las posibilidades de apropiación y asociación; un punto de vista que promueve la vinculación directa entre habitantes y lugares.⁴⁵

Este interés por las interacciones de la comunidad, supone un cambio de mirada importante pues permite entender al espacio, a la ciudad, como un escenario en movimiento, en permanente transformación, y no a partir de categorías fijas o preestablecidas. Bajo estos términos, será fundamental el uso de la palabra ‘comunidad’, entendida como un espacio de encuentro, intercambio y reciprocidad. Al respecto, Jean-Louis Violeau (2005, p. 283) señala que la generación de arquitectos que emerge en la mitad del siglo XX desplaza el foco de atención desde el espacio privado de la familia –que por ejemplo se expresa en el interés por la vivienda unifamiliar– hacia el mundo colectivo de la comunidad:

“(…) a semantic shift towards the notion of the community, understood as the locus of exchange and reciprocity. Put more simply, this is a shift from a biological dimension to a socio-anthropological one”⁴⁶

Por otro lado, tal como fue señalado al analizar el trabajo del Independent Group, la pretendida observación científica promovida por el Movimiento Moderno –centrada en el objeto como foco de estudio– da paso a una mirada antropológica, interesada en la comunidad y sus interacciones. En este sentido, al término comunidad podemos asociar otra palabra igualmente importante: ‘identidad’. El uso de esta palabra está destinado, precisamente, a reconocer la vinculación efectiva entre los miembros de una determinada comunidad y aquel espacio que

⁴⁴ Al respecto, Montaner (1999 [1993], p. 73) señala: “(…) la experiencia las *new towns* fue uno de los puntos de arranque de las actitudes críticas de los jóvenes arquitectos británicos (...) Arquitectos como Alison y Peter Smithson basaron sus propuestas teóricas en la crítica a esta experiencia generadora de unas nuevas ciudades que pronto se mostrarán sin alma, sin vida urbana, sin identidad”.

⁴⁵ Este paulatino cambio de dirección se puede apreciar en la deriva tomada por las temáticas abordadas en los congresos CIAM de posguerra. El CIAM VI realizado en Bridgwater en 1947 trató el problema de la reconstrucción; el séptimo CIAM, celebrado en Bérgamo, intentó reforzar los principios fundamentales del urbanismo moderno; sin embargo, ya en el CIAM VIII en Hoddesdon, dedicado al ‘corazón de la ciudad’ (*The Heart of the City*), emerge una mirada más relacional, que dará paso a un proceso de cambio que como veremos terminará siendo definitivo en el CIAM IX de Aix-en-Provence, dedicado a la formulación de la *Charte de l’habitat* (Carta del hábitat), en el que la nueva generación estableció una crítica profunda a las cuatro funciones de *Charte d’Athènes* (Carta de Atenas).

⁴⁶ “(…) un cambio semántico hacia la noción de comunidad, entendido como el lugar del intercambio y la reciprocidad. En pocas palabras, este es un cambio desde una dimensión biológica a una socio-antropológica” [trad. propia].

habitan. Por tanto, podemos hablar de una doble correlación 'identitaria': por un lado entre los miembros que forman parte de una comunidad y por otro lado, entre estos y los lugares en que transcurre su vida, el espacio de la cotidianidad. Además, esta identificación entre comunidad y lugar puede manifestarse a través de la transformación activa del orden inicialmente establecido.

De acuerdo a lo señalado, no es casualidad que 'comunidad' e 'identidad' sean dos asuntos claves en la formulación de *Urban Re-Identification Grid*. Hablamos de una atención a la relación comunidad-entorno que se traduce a su vez en un cuestionamiento a las soluciones arquitectónicas o urbanas 'universales', para de esta manera dar cabida a la especificidad, al reconocimiento de las condiciones 'encontradas'.

5.2.2 Miradas críticas en Aix-en-Provence

La situación de posguerra condicionó el contexto de acción de la arquitectura hacia la mitad del siglo XX y supuso un cambio importante respecto al ambiente en que transcurren los primeros años de trabajo del Movimiento Moderno y por cierto también del propio CIAM. Las marcas dejadas sobre la ciudad por dos guerras que se suceden en corto tiempo darán paso, paulatinamente, a nuevos enfoques de análisis en torno al espacio y sus habitantes.

Como se ha señalado, en la década de los cincuenta podemos observar un intento de revitalización del CIAM por parte de sus integrantes más jóvenes. Este proceso traerá como resultado la conformación del llamado Team X en torno al año 1954, del que formarán parte Alison y Peter Smithson, contribuyendo activamente en sus debates. Pero antes de esta fecha señalada, el CIAM IX realizado en Aix-en-Provence en 1953 constituirá un hito en el camino de cambios tendientes a revisar principios fundamentales de la arquitectura moderna. Precisamente, *Urban Re-Identification Grid*, sus innovaciones en el ámbito de la representación, será una pieza relevante en la discusión y las modificaciones propuestas en la sesiones de Aix-en-Provence.

Bajo el título *Discussing the charter of habitat*,⁴⁷ el CIAM de Aix-en-Provence tuvo lugar entre el 19 y el 26 de julio de 1953 en la *École des Arts et Métiers*.⁴⁸ En el congreso hay una participación importante de los miembros más jóvenes, que posteriormente conformarán el Team X: Jaap Bakema, Georges Candilis, Aldo van Eyck, Sandy van Ginkel, Rolf Gutmann, Bill Howell, Jill Howell, Blanche Lemco, Alison Smithson, Peter Smithson, John Voelcker y Shadrach Woods.⁴⁹ Así, el CIAM IX se convertirá en un espacio de transición, en el que se hará evidente la irrupción de una nueva generación que terminará por hacerse cargo de la organización de siguiente congreso.

De acuerdo a Eric Mumford (2000, p. 224), en Aix-en-Provence se produce una profunda división entre el grupo de jóvenes y la generación mayor. Específicamente, la nueva generación pondrá en cuestión la validez y vigencia de las categorías funcionalistas establecidas por el

⁴⁷ El punto central del debate acordado para el CIAM IX era la famosa *Charte de l'habitat* (*Carta del hábitat*), tema recurrente de los últimos congresos, que supondría un reemplazo de la *Charte d'Athènes* (*Carta de Atenas*) y que no llegó a desarrollarse del todo. De acuerdo a Eric Mumford (2000, p. 191), ya en el CIAM VII celebrado en la ciudad de Bérgamo en 1949, podemos identificar prerrogativas tendientes a dar forma a esta *Charte de l'habitat*, encalladas en la dificultad de llegar a un acuerdo sobre la propia noción de hábitat. Sin embargo, pese a la dificultad de lograr consensos, la sola utilización de la palabra hábitat remite a un cambio de foco importante, pues expresa una nueva sensibilidad hacia el entorno construido y la presencia en él de las personas o comunidades.

Ahora bien, el alcance del vocablo 'hábitat' resultaba problemático, pues se resiste a la simplificación. Además, la falta de correspondencia entre el sentido del término en inglés y en francés –los dos idiomas habituales del CIAM– dificultó todavía más el consenso. Como explica Mumford (2000, p. 191) en francés, la palabra hábitat excede lo meramente físico y se refiere también a una cuestión ambiental, a las condiciones de vida de un determinado entorno o lugar. En cambio, en inglés la palabra remite al aspecto físico, incluso a una definición de escala, entendiendo al hábitat como un espacio más grande que la vivienda y más pequeña que el barrio.

⁴⁸ En este congreso participan más de 500 miembros de 31 países distintos y miles de observadores, siendo el CIAM que contó con la mayor asistencia: en torno a las 3.000 personas. Además, en Aix-en-Provence se presentaron cerca de 40 trabajos, la mayor cantidad de propuestas recibidas y expuestas por un congreso CIAM celebrado en el período de posguerra. La alta participación da cuenta del momento álgido que vive la organización.

⁴⁹ Salvo Giancarlo De Carlo, en Aix-en-Provence participan todos aquellos arquitectos que de acuerdo a Max Risselada y Dirk van den Heuvel (2005, p. 20) constituyen el núcleo central del Team X.

CIAM como método de análisis. Es decir, se establece una distancia entre aquella generación que fundó el congreso, que puso en marcha la arquitectura moderna, y aquella generación más joven que comienza a trabajar en una Europa marcada por la posguerra.

Parte de los trabajos específicos exhibidos en Aix-en-Provence reflejan el espíritu innovador y crítico de la nueva generación.⁵⁰ Si bien analizaremos en profundidad el planteamiento de *Urban Re-Identification Grid*, este no es el único trabajo que podemos definir como crítico. También, son relevantes las aportaciones de otras propuestas presentadas, entre las que podemos destacar *Bidonville Mahieddine Grid* del grupo CIAM Alger o *Habitat du plus Grand nombre Grid* de GAMMA.⁵¹ Para los Smithson (1955, p. 186) la aparición de estos grupos, la exhibición de sus propuestas, constituyen la evidencia de que una nueva forma de pensar –“a new way of thinking”–, de entender a la arquitectura, emerge simultáneamente en el ámbito del CIAM IX.

En este contexto de discusión, Alison y Peter Smithson presentan dos trabajos en Aix-en-Provence: el mencionado *Urban Re-Identification Grid* y *Hierarchy of association*, diagrama elaborado junto a Bill and Gill Howell, miembros del grupo MARS. Estos dos trabajos, que podemos definir como complementarios, plantean un cuestionamiento a la jerarquía funcional establecida por la *Carta de Atenas (Charte d’Athènes)*, documento esencial para el CIAM y sus definiciones. De esta manera, la participación de los Smithson en Aix-en-Provence, los trabajos y las ideas expuestas, desafían abiertamente principios fundamentales del CIAM, planteando un cuestionamiento explícito al discurso de la ciudad funcional. En reemplazo de las categorías funcionales establecidas por la *Carta de Atenas*, los Smithson (1967, p. 26) centrarán su atención en lo que denominan ‘asociaciones humanas’ (“human associations”).

Al respecto, David Robbins (1990, p. 109) resumen el trabajo de Alison y Peter Smithson planteando que éste redefine los objetivos del urbanismo a partir de la valoración de las posibilidades de asociación entre los miembros de una comunidad específica en un lugar concreto. La proclamada asociación humana no se basa en la generalización, más bien se produce bajo condiciones particulares, cuestión que exige reconocer las características del lugar y el grupo social que lo habita.

Lo que resulta especialmente interesante para nuestra investigación es que en Aix-en-Provence Alison y Peter Smithson exponen sus planteamientos a través de un uso crítico de una

⁵⁰ En el coloquio “Autour du CIAM 9 d’Aix-en-Provence: du projet d’une charte de l’habitat à la reformulation de la modernité” (“Alrededor del CIAM 9 en Aix-en-Provence: del proyecto de una carta del habitat a la reformulación de la modernidad”) editado en formato libro, se utiliza la expresión ‘modernidad crítica’ (“Modernité critique”) para resumir la dirección tomada en este congreso (Bonillo, Massu & Pinson, 2006, p. 17).

⁵¹ En términos generales, estos trabajos, al igual como ocurre con *Urban Re-Identification Grid*, se caracterizan por un análisis más cualitativo sobre el entorno construido y consideran procesos de urbanización de culturas periféricas, alejadas del centro discursivo del CIAM, reconociendo las particularidades y necesidades de las comunidades locales. Al respecto, podemos introducir una matización, pues esta aproximación a las culturas locales no está exenta de contradicciones, en la medida en que sus observaciones pueden resultar un tanto paternalistas o incluso ‘poscolonialista’. Sin embargo, más allá de esta consideración, el trabajo de GAMMA y el CIAM Alger constituye una ampliación considerable, pues avanza desde caracterizaciones generales e incluso universales, hacia la especificidad de las expresiones locales.

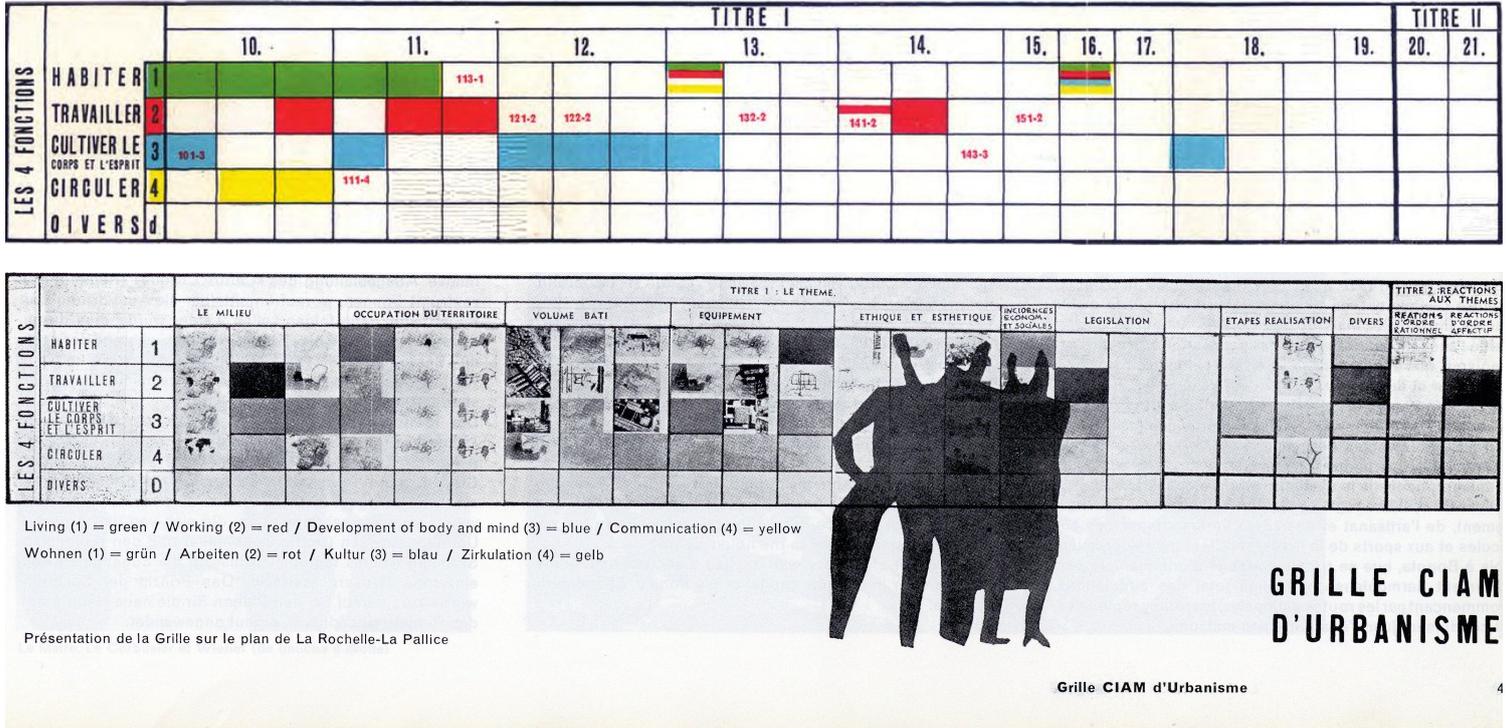
herramienta analítica instaurada por el propio CIAM: la *grid* o *grille*. Es decir, la voluntad de ampliar el campo de observación del CIAM se hace efectiva a partir de la modificación –en forma y contenido– de una de sus habituales y más importantes herramientas de trabajo. Antes de seguir adelante y ocuparnos de *Urban Re-Identification Grid*, vale la pena detenernos en el rol desempeñado por la *grille* en el contexto del CIAM y así valorar lo que significa modificar el patrón de uso de este instrumento analítico.

Inicialmente la *grille* fue desarrollada por el grupo francés ASCORAL (Assemblée des Constructeurs pour une rénovation architecturale) bajo la supervisión de Le Corbusier, el año 1947.⁵² En su origen, la formulación de esta *grille* obedece al intento de establecer un método objetivo de análisis, con el fin de ordenar y comparar la información expuesta en los congresos por parte de sus integrantes o grupos de trabajo. El cumplimiento de esta afán trae como consecuencia una simplificación de la información expuesta, tendiente a facilitar su lectura y examen. La *grille* se convierte así en una herramienta gráfica fundamental para el CIAM, pues orienta el análisis y la interpretación de las propuestas presentadas en los congresos. Por otro lado, junto con ser utilizada como herramienta de comparación y análisis, la *grille* es también un mecanismo de difusión del trabajo del CIAM, pues permite transmitir de manera sintética las ideas discutidas al interior del congreso, incluso a ojos de observadores ‘no especialistas’, por ejemplo autoridades o instituciones que potencialmente podían patrocinar las acciones del congreso, apostar por la implementación de sus ideas.

Concretamente, la *grille* es un plano o marco gráfico de doble entrada (Imagen 24 y 25). En el eje vertical (y) se disponen las cuatro categorías funcionales definidas por la *Carta de Atenas*, cada una de ellas asociadas a un color específico: habitar (verde); trabajo (rojo); cultivo al cuerpo y la mente (azul); circulación (amarillo). Por su parte, en el eje horizontal (x) se definen distintos temas de reflexión (entorno, volumen construido, legislación, etc.), que a su vez se subdividen en asuntos aún más específicos. Además, en el eje vertical (y) se incluye un apartado misceláneo, que permite agregar temas o incluso funciones si es necesario. De esta manera, la *grille* CIAM puede ser definida como un cuadro clasificatorio, pues plantea una visión taxonómica de la realidad. Guiada por el intento de establecer un análisis científico y objetivo, no es casualidad que esta herramienta se organice a partir de la interacción de dos ejes cartesianos, ‘x’ e ‘y’; orden que da cuenta del intento de simplificar complejidades y diferencias a través de un prisma de observación universal.

Se representa así, una realidad que podemos definir como reducida, sintetizada, que precisamente por eso puede ser manipulada y clasificada. La información contenida en la *grille* establece un orden y también una forma de lectura, a partir del cruce entre los dos ejes señalados, considerando la intersección entre las cuatro funciones y los distintos temas de análisis.

⁵² En el primer congreso celebrado en la posguerra, el año 1947 en Bridwater, Le Corbusier impulsa la creación de la *grille* CIAM. Al ser realizada en un contexto de posguerra siguiendo unos principios –los de la ciudad funcional– elaborados antes de la Segunda Guerra Mundial, podemos decir que la *grille* nace con ‘retraso’; un desajuste temporal que será notorio a ojos de la generación joven que emerge con fuerza en la década de los cincuenta.



_Imagen 24. Modelo Grille CIAM realizado por ASCORAL, publicado en anexo especial de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* y en *Oeuvre complète* de Le Corbusier. Fuente: *Team 10 1953 - 1981. In Search of A Utopia of the Present* (Risselada & Heuvel, 2005, p. 19).

Modelo de la Grille CIAM, incluye en la primera columna de izquierda a derecha la definición de las cuatro funciones, *Les 4 Fonctions* y sus respectivos colores: *Habiter* (Habitación), color verde; *Travailler* (Trabajo), color rojo; *Cultiver le corps et l'esprit* (Cultivo del cuerpo y el espíritu), color azul; *Circuler* (Circulación), color amarillo; además de un espacio denominado *Divers* (Diverso), destinado a la posibilidad de agregar una entrada miscelánea. Después de estas cuatro funciones, se definen espacios para cada uno de los temas tratados y sus asuntos específicos, bajo el encabezado *Titre* (Título).

_Imagen 25. Ejemplo de Grille CIAM realizado por ASCORAL, *Grille sur le plan de La Rochelle-La Pallice*, publicado en anexo especial de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* y en *Oeuvre complète* de Le Corbusier. Fuente: *Le Corbusier: oeuvre complète Volume 5: 1946-1952*. (Le Corbusier, 2006 [1953], p. 41).

Este ejemplo presentado por ASCORAL incluye en la primera columna de izquierda a derecha la definición de las cuatro funciones, *Les 4 Fonctions*: *Habiter*; *Travailler*; *Cultiver le corps et l'esprit*; *Circuler*; y el espacio para asuntos misceláneos, *Divers*.

Después de estas cuatro funciones, se definen cada uno de los temas tratados, *Themes*; en este caso son: *Le Milieu* (El Medio); *Occupation du Territoire* (Ocupación del Territorio); *Volume Bâti* (Volumen Construido); *Équipement* (Equipamiento); *Éthique et Esthétique* (Ética y Estética); *Incidences économique et sociales* (Impactos económicos y sociales); *Législation* (Legislación); *Étapes réalisation* (Etapas de realización); *Divers* (Diverso). Posteriormente en la última columna a la derecha se destina un espacio para las reacciones a los temas, *Réaction aux Thèmes*, apartado que se divide en dos: *Reactions d'ordre rationnel* (Reacciones racionales) y *Reactions d'ordre affectif* (Reacciones emocionales o afectivas).

Materialmente, la *grille* se define a partir de un panel estándar de 21 x 33 cm (8 1/2 x 13”), que a su vez se subdivide en dos espacios diferentes, uno de 21 x 27 cm que contiene la información propiamente tal; y otro de 6 x 21 cm, una especie de viñeta que comunica el contenido de cada lámina. Este panel se podía ensamblar con otros, sumando un máximo de 120 unidades del formato establecido.

Si anteriormente nos referíamos a la distancia que existe entre las propuestas arquitectónicas o urbanas y aquella realidad que intentan modificar como un asunto fundamental, ahora podemos decir que la estrategia representacional propuesta por la *grille* intenta suprimir esta distancia a partir de la objetivación, con la consiguiente pérdida o reducción de atributos. Dicho de otra manera, la *grille* otorga más importancia a las categorías de análisis que a la situación específica del lugar analizado, adquiriendo autonomía respecto a la realidad que observa y representa.

La definición de esta *grille* es un intento de generar un método de comparación riguroso, destinado a asegurar la correcta comprensión de la información presentada y evitar así cualquier tipo de interpretación que exceda la línea de análisis establecida por el propio CIAM. Se trata de una forma de comunicación que incluye los límites de su propia comprensión, desestimando cualquier signo de interpretación que se aleje de ellos; cualquier *desvío*, pensando en los términos que lo haría Robin Evans. Si lo pensamos en términos de campo, podemos decir que a través de esta *grille* el CIAM establece su propio medio de expresión ‘legítimo’, determinando la manera en que son expuestas y confrontadas las ideas. En la carta de presentación de esta herramienta enviada a los integrantes del CIAM, ASCORAL incluso definió el plan de montaje y transporte de la *grille*.

La descripción de la *grille* se incluyó en la invitación enviada a los participantes del CIAM VII y como un anexo especial de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, publicada en marzo de 1948 (Imagen 26 y 27. La invitación se refería a la *grille* como una herramienta moderna de planificación, que permite una forma de presentación, análisis y lectura de la información común a todos los participantes del congreso (Blain, 2005, p. 18). Además, Le Corbusier incluyó esta *grille* en su *Oeuvre complète*, concretamente en el quinto volumen (2006 [1953], p. 41), dando cuenta de la importancia otorgada por él a esta herramienta (Imagen 28).

De acuerdo a Annie Pedret (2005) –destacada investigadora del CIAM y su historia– la discusión en torno a la *grille* es fundamental, pues sus repercusiones no son solo formales o protocolares. Como toda representación, el uso de la *grille* CIAM plantea un enfoque determinado, una manera de aproximarse a las problemáticas arquitectónicas y urbanas. La *grille* concebida por Le Corbusier y ASCORAL es también una forma de estructurar el conocimiento, de ordenar la realidad.



_Imagen 26. Anexo *Grille CIAM d'urbanisme: Mise en application de la charte d'Athènes*, Le Corbusier, ASCORAL, 1948. Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'ASCORAL, Boulogne-sur-Seine. Fuente: <http://fondationlecorbusier.fr/>

Como subtítulo se puede leer “Mise en pratique de la Charte d'Athènes” (francés) / “The Athen Charter in practice” (inglés); es decir, poner en práctica, implementar la *Carta de Atenas*.

LA GRILLE CIAM THE CIAM GRID

pour l'analyse, la synthèse et la présentation d'un thème urbanistique, créée par l'ASCO-RAL, en décembre 1947 et adoptée par le CONSEIL DES CIAM en Session de Plénières 1948 à Paris, 28-31 Mars.

This tool comprises three elements: 1) the « Grid » itself (on sheets of standard format 21 x 33 cm.) 2) the « Diagram of Display » (a standard sheet 21 x 33 cm.) 3) the « Presentation », a device composed of panels and consisting with an « Appendix » of additional material.

A. LA GRILLE THE GRID

The Grid is assimilated in the standard format of 21 x 33 cm as a single sheet. Drawing horizontally on the one hand, the THEMES are considered under two headings: Heading 1: THE THEME, Heading 2: REACTION TO THE THEME, as the function of planning (Urban Charter, LIVING, WORKING, CARE OF THE BODY AND SPIRIT, CIRCULATION), each characterized by a standard colour.

7^e congrès CIAM

Tableau d'exposition du GROUPE,

Diagram of display of,

par CHARLES GERRARD, GUY R. HERRICK, et GUYRICK THORNTON

		TITRE I										TITRE II		
		10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.
LES 4 FONCTIONS	HABITER													
	TRAVAILER													
	CULTIVER													
	SE DÉPLACER													

The format standard of 21 x 33 cm. The table of exposition expresses the metamorphosis of the GRILLE, in view of reducing the PRESENTATION, the project.

It serves to arrange the GRILLE, to make concrete, one interpretation of the problem envisaged and its metamorphosis in PRESENTATION. It is composed of the table of display.

The « Diagram of Display » is reproduced on the GRILLE, illustrating, under its various colours (table of project) on the plan of the visualisation (table of display, industrial) « exposition et classement ».

Graphiquement, il résume ce que l'auteur a choisi dans la GRILLE, pour exposer et classer.

Il reproduit à petite échelle la PRESENTATION elle-même, les cases employées étant remplies et par les couleurs affectées aux fonctions dans la GRILLE.

REPRÉSENTATION D'UN PROJET URBAIN EN VUE DE LA RÉALISATION.

LES FONCTIONS DE LA GRILLE.

LES REACTIONS AUX THEMES.

LES REACTIONS D'ORDRE RATIONNEL.

LES REACTIONS D'ORDRE AFFECTIF ET SPIRITUEL.

REPRÉSENTATION D'UN PROJET URBAIN EN VUE DE LA RÉALISATION.

LES FONCTIONS DE LA GRILLE.

LES REACTIONS AUX THEMES.

LES REACTIONS D'ORDRE RATIONNEL.

LES REACTIONS D'ORDRE AFFECTIF ET SPIRITUEL.

REPRÉSENTATION D'UN PROJET URBAIN EN VUE DE LA RÉALISATION.

LES FONCTIONS DE LA GRILLE.

LES REACTIONS AUX THEMES.

LES REACTIONS D'ORDRE RATIONNEL.

LES REACTIONS D'ORDRE AFFECTIF ET SPIRITUEL.

B. LE TABLEAU D'EXPOSITION

B. THE DIAGRAM OF DISPLAY

On a standard sheet of 21 x 33 cm. the diagram of display demonstrates the metamorphosis of the GRID in order to show the PRESENTATION, the project.

It allows the user of the grid to demonstrate his appreciation of the problem under consideration, and to reduce the PRESENTATION. It consists of the table of display.

The « Diagram of Display » does not reproduce the GRID, but it brings it to the level of thought into the realm of visualisation (table of display, industrial) « exposition et classement ».

It shows graphically what the author has chosen in the GRID to support his proposals. It reproduces on a small scale the PRESENTATION itself, the divisions employed in this case being marked in the colours chosen for the various « functions » in the GRID.

LES FONCTIONS DE LA GRILLE.

LES REACTIONS AUX THEMES.

LES REACTIONS D'ORDRE RATIONNEL.

LES REACTIONS D'ORDRE AFFECTIF ET SPIRITUEL.

LES FONCTIONS DE LA GRILLE.

LES REACTIONS AUX THEMES.

LES REACTIONS D'ORDRE RATIONNEL.

LES REACTIONS D'ORDRE AFFECTIF ET SPIRITUEL.

LES FONCTIONS DE LA GRILLE.

LES REACTIONS AUX THEMES.

LES REACTIONS D'ORDRE RATIONNEL.

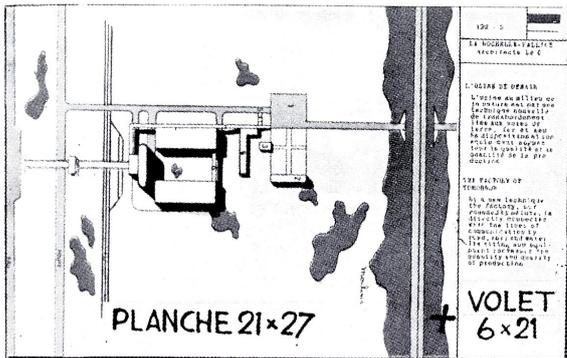
LES REACTIONS D'ORDRE AFFECTIF ET SPIRITUEL.

Imagen 27. Páginas interiores anexo especial de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicado a la *Grille CIAM*, publicado en marzo de 1948. Fuente: *Team 10 1953 - 1981. In Search of A Utopia of the Present* (Risselada & Heuvel, 2005, p. 19).

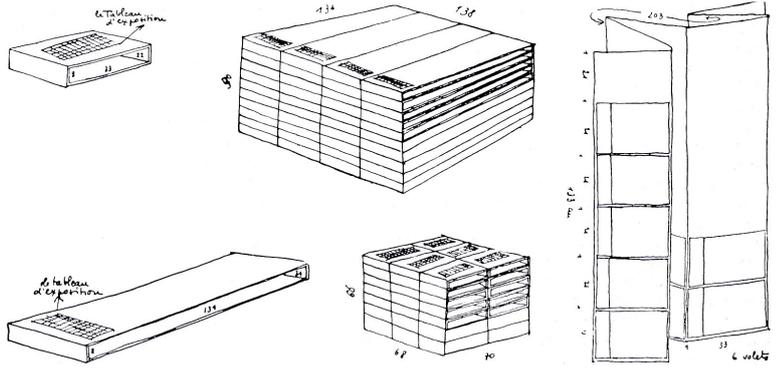
En estas páginas se aprecian el Modelo *Grille CIAM* y el ejemplo *Grille sur le plan de La Rochelle-La Pallice*, antes descritos. Además, se ejemplifica la organización de los paneles de 21 x 33 cm (8 1/2 x 13”).

LES 4 FONCTIONS	HABITER 1 TRAVAILLER 2 CULTIVER LE CORPS ET L'ESPRIT 3 CIRCULER 4 DIVERS D	TITRE I																		TITRE II		
		10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.									

Un modèle de la Grille CIAM Habiter (1) = vert / Travailler (2) = rouge / Cultiver le corps et l'esprit (3) = bleu / Circuler (4) = jaune



Modèle d'une planche type



Exemple de modes d'emballage et de présentation

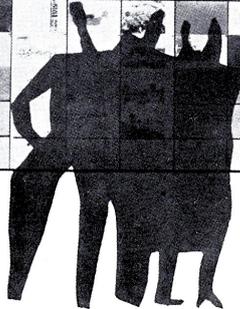
10 11 12 13 14 15 17 18 19 20 21

LES 4 FONCTIONS	1 2 3 4 D	TITRE I : LE THEME.													TITRE 2 : REACTIONS AUX THEMES							
		LE MILIEU	OCCUPATION DU TERRITOIRE	VOLUME BATI	EQUIPEMENT	ETHIQUE ET ESTHETIQUE	INCORPORATIONS ECONOMIQUES ET SOCIALES	LEGISLATION	ETAPES REALISATION	DIVERS	REACTIONS D'ORDRE NATIONAL	REACTIONS D'ORDRE LOCAL										
HABITER	1																					
TRAVAILLER	2																					
CULTIVER LE CORPS ET L'ESPRIT	3																					
CIRCULER	4																					
DIVERS	D																					

Living (1) = green / Working (2) = red / Development of body and mind (3) = blue / Communication (4) = yellow

Wohnen (1) = grün / Arbeiten (2) = rot / Kultur (3) = blau / Zirkulation (4) = gelb

Présentation de la Grille sur le plan de La Rochelle-La Pallice



GRILLE CIAM D'URBANISME

Grille CIAM d'Urbanisme

_Imagen 28. Publicación Grille CIAM d'urbanisme en Oeuvre complète de Le Corbusier. Fuente: Le Corbusier: oeuvre complète Volume 5: 1946-1952. (Le Corbusier, 2006 [1953], p. 41).

De arriba hacia abajo, en esta página de Oeuvre complète se puede apreciar:

1.- Modelo de la Grille CIAM, incluyendo en la primera columna de izquierda a derecha la definición de las cuatro funciones (Habitar, Travailler, Cultiver le corps et l'esprit, Circuler) y un espacio misceláneo (Divers). En las siguientes columnas se destina espacio para los títulos de las temáticas de análisis (Titre).

2.- Modelo de un panel tipo, en el que se aprecia las dimensiones: 21 x 27 cm para el espacio destinado a la información; y 6 x 21 cm para la viñeta. Además, se incluye un ejemplo de ensamblaje para la presentación del material.

3.- Presentación Grille sur le plan de La Rochelle-La Pallice. En este ejemplo se indica los colores establecidos para cada función, en inglés y alemán: Living: green; Working: red; Development of body and mind: blue; Communication: yellow. Wohnen: grün; Arbeiten: rot; Kultur: blau; Zirkulation: gelb.

Ahondando en el sentido de su uso, Pedret (2005, p. 252) plantea que esta CIAM *grille* establece una epistemología de la ciudad moderna, concretamente de la ciudad funcional enunciada en el CIAM IV de 1933.⁵³ Esta función epistemológica se activa en tanto la *grille* es una herramienta que permite verificar la aplicación efectiva de los postulados de la *Carta de Atenas* y sus cuatro funciones, una forma de entender y concebir a la ciudad que se hace explícita en el ámbito de la representación. No es casualidad que la propuesta de esta cuadrícula se aplique en el CIAM VII, congreso en el que se debate sobre cómo llevar a la práctica los postulados de la *Carta de Atenas*.

Annie Pedret (2005, p. 253) incluso va más allá y define a la *grille* como una herramienta ideológica (“ideological tool”), que permite estructurar el conocimiento, establecer un método, una manera de relacionarse con la realidad. Así, aquella correspondencia entre conceptos y formas de expresión de la que nos habla Stuart Hall al referirse a las representaciones, se explícita en el caso de la *grille*, portadora de los principios que definen a la ciudad funcional.⁵⁴ Este marco epistemológico actúa como una matriz de análisis que se superpone a la realidad observada, sea cual sea ésta, desplegando su vocación universalista sobre ella. Nuevamente la paradoja es notoria, pues la *grille* examina la realidad –en este caso fundamentalmente urbana– alejándose de ella, interponiendo un marco de análisis ideal que desatiende las particularidades y diferencias. En la observación llevada a cabo por la *grille*, solo parece tener cabida aquello que puede entrar –o es forzado a hacerlo– en el sistema clasificatorio impuesto por ella misma.

De acuerdo a lo comentado, el desarrollo de la *grille*, las transformaciones que experimenta la versión original elaborada por ASCORAL en el tiempo, dan cuenta de los movimientos de campo que se producen al interior del CIAM, expresando distintas posiciones. Por esta razón, el debate en torno a la *grille* también puede ser inscrito en un marco generacional, pues el origen de este

⁵³ Tal como se ha venido comentando, la ciudad funcional (*The Functional City*) es un eje fundamental del discurso CIAM. De acuerdo a Eric Mumford (2000, p. 25), la idea de ciudad funcional aparece tempranamente en el CIAM, en la década del veinte, y plantea una planificación territorial basada en la zonificación. En 1933, en el CIAM IV celebrado en el cruce mediterráneo *Paris II*, *The Functional City* será el tema principal. Se trata de un encuentro definitorio, en el que se establecen buena parte de los principios que guían el posterior trabajo del CIAM. Los resultados de este congreso se recogen en el texto *Constataions* publicado en noviembre de 1933 en la revista *Cámara técnica de Grecia*. A su vez, este documento es la base de aquello que Le Corbusier denominó *Charte d'Athènes*, publicado en el año 1943 y en el que se pone especial énfasis en la organización de la ciudad a partir de cuatro funciones: habitar; trabajo, recreación y circulación (1950 [1943], p. 123). Ahora bien, más allá de esta línea de continuidad, no existió un consenso absoluto en torno a los resultados del CIAM IV y los alcances de la ciudad funcional. Como sostiene el propio Eric Mumford (2000, p. 86), en ausencia de una publicación ‘oficial’ de los resultados del congreso, junto con el mencionado *Constataions*, circula otro texto llamado *Resolution*. La mayor trascendencia de *Constataions* se debe a su mencionada condición de origen de la *Charte d'Athènes* de Le Corbusier y también del texto *Can our cities survive?*, publicado por Josep Lluís Sert un año antes que el texto de Le Corbusier, en 1942 (Mumford 2000, p. 90-91).

⁵⁴ Como señala Aldo van Eyck en una entrevista concedida a Clelia Tuscano CIAM el año 1991, el uso de la *grille* y la categorización de las propuestas a partir de las cuatro funciones, fue un método de trabajo ampliamente extendido en el CIAM, más allá de las diferencias conceptuales, programáticas o de escala de los proyectos comparados. Aldo van Eyck señala: “(...) when people came with projects they classified them according to four functions: house, walk, work, shop; the four keys of functionalism: housing, traffic, work, recreation/leisure. Every project had four horizontal stripes and was somehow analytically divided into categories. Each project, whether a village, a house or town was examined employing the same analytically method” (Tuscano, 2005a, p. 317).

“(...) cuando las personas venían con proyectos, los clasificaban de acuerdo con cuatro funciones: casa, paseo, trabajo, tienda; las cuatro claves del funcionalismo: vivienda, tráfico, trabajo, recreación/ocio. Cada proyecto tenía cuatro franjas horizontales y, de alguna manera, se dividía analíticamente en categorías. Cada proyecto, ya fuera un pueblo, una casa o una ciudad, se examinó empleando el mismo método analítico”) [trad. propia].

formato está asociado al grupo fundador del CIAM que, como hemos señalado, durante mucho tiempo dominó las discusiones del congreso. Por su parte, la nueva generación cuestionará la rigidez de este formato *grille*; una rigidez que es la traducción gráfica de una manera de ver y representar el espacio. La generación más joven no se siente del todo cómoda con la severidad del formato *grille*, pues no coincide con la realidad de posguerra que habita cotidianamente, una realidad que exige ampliar la mirada, diversificar los puntos y focos de observación.

“The reoccurrence of topic of the method of presentation in post-war CIAM suggests that more was at stake with the CIAM Grid than providing an efficient and standardized graphic system for comparing projects at CIAM congresses. From the time the ‘grille’ or ‘grid’ was conceived by Le Corbusier at CIAM VI in 1947, to the proposal for a simpler alternative by the ‘younger’ CIAM members in 1953 and 1954, to the abandonment to any kind of pre-determined framework for thinking about the modern city adopted by the ‘youngsters’ that by 1959 were known as Team 10, the issue of how projects would be presented at congresses had become a leitmotif in post-war CIAM that divided its membership roughly along generational lines”⁵⁵

(Pedret, 2005, p. 252)

Siguiendo nuevamente a Pedret (2005, p. 256), podemos decir que las modificaciones que se producen en la *grille* se desplazan desde una visión racionalista que promueve un análisis objetivo, hacia métodos más ‘empiristas’ e interpretativos (“more empiricist and interpretative method”), promocionados por los jóvenes arquitectos que emergen en el CIAM de posguerra. Es decir, un desplazamiento que poco a poco permite avanzar desde una mirada decididamente abstracta hacia una observación debidamente situada, que considera las particularidades y especificidades de aquellos contextos analizados. Bajo estos términos, podemos decir que las transformaciones en la *grille* expresan cambios de rumbo en el discurso del CIAM y, más aún, se convierten en comentarios críticos sobre algunos de sus postulados fundamentales.

Tal como plantea Stan Allen (2009, p. 48) en la cita que abre esta investigación, ninguna herramienta de representación es neutral, pues son portadoras de una parcialidad, de un punto de vista sobre aquello observado. Por esta razón, modificar la *grille* CIAM conlleva un cambio epistemológico, introducir una nueva manera de concebir, de aproximarse al espacio y la ciudad.

⁵⁵ “La recurrencia del tema del método de presentación en el CIAM de la posguerra sugiere que había más en juego con el CIAM Grid que proporcionar un sistema gráfico eficiente y estandarizado para comparar proyectos en el congreso del CIAM. Desde el momento en que ‘grille’ o ‘grid’ fue concebido por Le Corbusier en el CIAM VI en 1947, hasta la propuesta de una alternativa más simple por parte de los miembros más jóvenes del CIAM en 1953 y 1954, hasta el abandono de cualquier tipo de marco pre-determinado para pensar en la ciudad moderna adoptada por los ‘jóvenes’ que en 1959 se conocía como Team 10, el tema de cómo se presentarían los proyectos en los congresos se había convertido en un tema central en el CIAM de la posguerra que dividió su membresía aproximadamente en líneas generacionales” [trad. propia].



_Imagen 29. *Urban Re-Identification Grid*, Alison y Peter Smithson, 1953. Collage, fotografías, tinta sobre papel, papeles pegados, 83.5 x 275.5 cm. Collection Centre Pompidou. Fuente: <https://collection.centrepompidou.fr>

5.2.3 *Urban Re-Identification Grid*. La grille como herramienta crítica

Pese a las discusiones preliminares, en el programa de trabajo del CIAM IX se definió un formato de presentación común a todos los participantes. Este formato consideraba el uso de los habituales paneles de 21 x 33 cm montados rígidamente, incluyendo el código de color asociado a cada función. Además, cada panel debía disponer de una banda de 6 cm situada a la derecha, incorporando en ella una clave numérica de identificación y una leyenda explicativa.

Si bien la *grille* no es del todo abolida y muchos trabajos mantienen su estructura habitual, en el CIAM IX de Aix-en-Provence se introducen cambios importantes en la presentación de algunas propuestas. Como ocurre con los mencionados casos de CIAM-Alger, GAMMA o los Smithson, la *grille* será utilizada como una herramienta crítica, una manera de introducir énfasis e innovaciones que amplían el campo discursivo y operativo previamente establecido por el CIAM. Ahora bien, más allá de la importancia que ha ido adquiriendo este trabajo y su trascendencia pos-CIAM, en el momento en el que se celebró el congreso en Aix-en-Provence, *Urban Re-Identification Grid* (Imagen 29) no fue el trabajo que más atención o expectación generó.⁵⁶

La recuperación y consideración de la *grid* de los Smithson se debe a la valoración, en perspectiva, de los cambios que ciertamente logra introducir. Pero también, no hay que dejar de considerar que tal como ocurre con otras obras o textos de su autoría, son los propios Smithson quienes se encargan de promover su importancia, una labor de promoción que como se mencionó al inicio de este capítulo, acompaña toda la trayectoria de estos arquitectos.

No sería correcto afirmar que *Urban Re-Identification Grid* modifica totalmente el formato de presentación establecido para el CIAM IX. La dimensión de los paneles, la inclusión de una suerte de banda explicativa y la definición de categorías de análisis que explícitamente reemplazan a las cuatro funciones de la *Carta de Atenas*, son reminiscencias del formato *grille* establecido por los organizadores del congreso. Sin embargo, la mantención de estos elementos no hace más que subrayar las diferencias, exponer las modificaciones de forma y fondo que proponen los Smithson en *Urban Re-Identification Grid*. Así, esta propuesta tiene la capacidad de cuestionar el formato *grille* en tanto aparato epistemológico y todo lo que éste implica, su manera de observar, analizar y catalogar a la ciudad.

Específicamente, *Urban Re-Identification Grid* plantean una revisión de las categorías de análisis establecidas por el CIAM, plasmadas precisamente en el cuadro de doble entrada (funciones/temas) definidos por el formato *grille*. Si bien las cuatro funciones establecidas por la *Carta de Atenas* facilitan el análisis y la comparación entre propuestas, reducen la diversidad

⁵⁶ De acuerdo a Eric Mumford (2000, pp. 231-232), el trabajo que más llamó la atención a los asistentes del CIAM IX fue *Alexanderpolder grid*, del grupo holandés Opbouw. Esta grilla, más cercana a la línea de trabajo habitual del CIAM, recoge la propuesta de una ciudad satélite en las cercanías de Rotterdam y puede ser caracterizada como mucho más rígida y menos innovadora que la obra de los Smithson.

de variables que forman parte de la vida urbana y su complejidad, dando paso a una simplificación que poco tiene que ver con el espíritu *as found* que Alison y Peter Smithson cultivaron en el Independent Group.

Frente a la vocación estrictamente clasificatoria de la *grille*, el trabajo de los Smithson nos invita a expandir la mirada y por cierto también el propio campo de observación. Se trata de una ampliación de mirada que permite reconsiderar críticamente el filtro de las cuatro funciones como único marco de análisis posible para valorar a la ciudad. *Urban Re-Identification Grid* reconoce usos y acciones que ocurren en el espacio sin responder necesariamente a una función predeterminada y que por tanto, tienen la capacidad de desbordar el esquema clasificatorio impuesto por el CIAM. Lejos de ser leídas como perturbaciones o anomalías, para los Smithson estas actividades enriquecen el orden de la planificación y constituyen una parte esencial de la vida urbana.

Ahondando en la línea de trabajo *as found*, Alison y Peter Smithson elaboran su *grid* a partir de una observación atenta de la realidad ‘encontrada’. Esta aproximación no solo considera definiciones morfológicas o programáticas, agregando un nuevo horizonte de observación: las prácticas que diariamente tienen lugar en el espacio, que no son necesariamente guiadas por una pauta de ocupación rígida, pues se suceden y reproducen libremente. *Urban Re-Identification Grid* presta atención a aquello frecuentemente olvidado por la forma de operar del proyecto: las transformaciones espontáneas que tienen lugar en el espacio, acciones que pueden ser leídas como ‘acontecimientos’, es decir, movimientos impredecibles que se escapan a la lógica predictiva que suele predominar en el proyecto. De esta manera, a partir del reconocimiento de aquella realidad que existe antes, e incluso a pesar de la arquitectura y la planificación urbana, es posible ampliar las categorías de análisis, la forma de valorar a la ciudad y sus distintos espacios; a las diversas acciones que forman parte de la vida urbana.

La consigna general de *Urban Re-Identification Grid* es volver a forjar una estrecha relación entre comunidad y lugar (re-identificación), razón por la cual prevalece en este trabajo una valoración de aquello que los Smithson denominan ‘asociaciones humanas’. En esta dirección, la utilización de la expresión *re-identification* conlleva la idea de volver a construir y consolidar lazos de asociación entre los miembros que conforman una determinada comunidad, entre las personas y los lugares que habitan.⁵⁷ Subyace por tanto aquí, una voluntad de evitar entender a las comunidades como entidades abstractas y valorarlas por sus formas de asociación concretas, reconociendo el campo de relaciones que son capaces de desplegar en el espacio, en la ciudad. En la propuesta de los Smithson es fundamental el rasgo de identificación que puede alcanzar la comunidad respecto al lugar que habita, una identificación que desde la arquitectura y el diseño

⁵⁷ En el texto *Ordinariness and light*, los Smithson señalan (1970, p. 36): “We have to try to re-identify man with his environment-to arrive at an idea of city in which every building, every lamppost and street sign will seem part of a predestined harmony of which man is part. All else is futile”. (“Tenemos que intentar volver a identificar al hombre con su entorno, para llegar a una idea de ciudad en la que cada edificio, cada farola y letrero de la calle parezca parte de una armonía predestinada de la cual el hombre es parte. Todo lo demás es inútil”) [trad. propia].

urbano puede ser cuidada, incluso promovida, a partir de intervenciones debidamente situadas, constituyendo una alternativa a formas de operación basadas únicamente en el pensamiento abstracto.

El objetivo de volver a identificar conlleva generar vínculos sostenidos entre la comunidad y su entorno, especificar aquella mirada general tan presente en el CIAM y la arquitectura moderna. Hablamos de una identificación que implica por cierto un reconocimiento de la interacción social ya existente, capaz de activar y modificar cualquier clasificación funcional del espacio definida desde afuera, a distancia. Para los Smithson, esta es precisamente la tarea de la nueva generación de arquitectos: promover la re-identificación entre la comunidad y la vivienda, entre la comunidad y la ciudad, entre la comunidad y cada espacio que habita, usa y transforma.

Tal como es señalado por los Smithson en el texto *The Built World: Urban Reidentification*, publicado el año 1955 en la revista *Architectural Design*, esta aproximación es resultado también del descontento generado por el proceso de reconstrucción llevado a cabo en el contexto británico. Para los Smithson el modelo de ciudad jardín y los principios asociados al urbanismo moderno de posguerra, aunados como fue mencionado en los *New Towns*, corresponden a dos estrategias desfasadas, que no responden a la realidad contemporánea. En esta dirección, no es casualidad que el mencionado artículo *The Built World: Urban Reidentification* (1955, p. 185) se inicie con una fotografía del *Crawley new town* bajo el rótulo “The roots of our dissatisfaction”, es decir “las raíces de nuestra insatisfacción” (Imagen 30).

La conciencia de campo a la que nos referíamos al iniciar este capítulo para caracterizar el trabajo de Alison y Peter Smithson, también se hace explícita en esta reflexión sobre la ciudad, al reconocer la dirección tomada en la formulación de nuevos asentamientos urbanos y a la vez argumentar la necesidad de reconsiderar sus planteamientos.⁵⁸

Al respecto, Theo Crosby en la introducción del libro *Urban Structuring* (1967), plantea que la reconstrucción permitió entregar soluciones materiales, afrontar el déficit habitacional, pero en desmedro de la posibilidad de establecer vínculos profundos entre los habitantes. Para Crosby (1967, p. 6) lo realmente importante había quedado en ‘otra parte’:

“By 1951 it had already become clear that the really important thing had slipped away. We were rehousing people, but the life they were expected to live was not only dreary socially obsolete. Condemning the New Towns became a popular sport, but as they were

⁵⁸ Se trata también de una desafección ‘generacional’, pues los arquitectos más jóvenes no participan directamente de este proceso de reconstrucción. Al respecto, Alison y Peter Smithson (1955, p. 185) sostienen: “Young architects to-day feel a monumental dissatisfaction with the building they see going up around them. For them, the housing estates, the social centres and the blocks of flats are meaningless and irrelevant. They feel that the majority of architects have lost contact with reality and are building yesterday’s dreams when the rest of us have woken up in to-day. They are dissatisfied with the ideas these buildings represent, the ideas of the Garden City Movement and the Rational Architecture Movement”.

(“Los jóvenes arquitectos de hoy sienten una insatisfacción monumental con la construcción que ven a su alrededor. Para ellos, las urbanizaciones, los centros sociales y los bloques de pisos carecen de sentido y son irrelevantes. Sienten que la mayoría de los arquitectos han perdido contacto con la realidad y están construyendo los sueños de ayer cuando el resto de nosotros nos hemos despertado hoy. No están satisfechos con las ideas que representan estos edificios, las ideas del Movimiento Garden City y el Movimiento de Arquitectura Racional”) [trad. propia].

an economic success nothing could (or can today for that matter) move the authorities into investigating alternative housing methods”⁵⁹

Desde esta perspectiva, las categorías funcionales constituyen un método de análisis rígido, pues habitar no es solo la puesta en marcha de actividades debidamente estructuradas y diferenciadas entre sí. Habitar conlleva también una superposición de acciones capaces de reorganizar y modificar el espacio permanentemente. En esta dirección, los Smithson sugieren un cambio en las categorías de análisis con el fin de examinar a la ciudad a partir de sus formas de agrupación y no bajo el estricto patrón de las cuatro funciones establecidas por la *Carta de Atenas*.

En reemplazo de las cuatro funciones, *Urban Re-Identification Grid* plantea nuevas categorías de análisis, precisamente bajo el rótulo de escalas o niveles de asociación que a su vez definen los apartados de la *grid*: ‘house’; ‘street’; ‘district’; ‘city’; y ‘relationship’, está última (‘relación’) categoría de carácter transversal e intangible, que enfatiza el punto central de la propuesta. Si bien estas escalas de asociación plantea una nueva categorización en la que persisten rasgos taxonómicos, es de todos modos una apertura considerable respecto a las cuatro funciones establecidas como método analítico por la *grille* CIAM. Incluso más, los Smithson son conscientes de que estas categorías no pueden abordar toda la complejidad de la realidad urbana, pero nacen de su observación, de la identificación de formas de agrupación existentes.⁶⁰ Dicho de otra manera, los Smithson reconocen, distinguen la diferencia que existe entre la realidad y las formas o estrategias que permiten su clasificación y por cierto también su representación.

En este cuestionamiento se funda buena parte de la condición de manifiesto atribuida a *Urban Re-Identification Grid*. Tal como señala Annie Pedret (2005, p. 255), en reemplazo de las categorías funcionales, los Smithson proponen categorías que pueden ser calificadas como más ‘existencialistas’ o incluso ‘fenomenológicas’. La casa (*house*), la calle (*street*), el distrito (*district*) y la ciudad (*city*), exponen cuatro niveles o escalas territoriales distintas pero a la vez superpuestas, aunadas bajo el hilo conductor de las ‘asociaciones humanas’. Por otro lado, estas relaciones no son observadas desde el prisma de la imposición o la prescripción de una determinada forma de actuar, sino más bien, desde el reconocimiento de sus propias dinámicas. Para los Smithson, si existe alguna consideración funcional esta debe ser estudiada en el campo de acción en el que se ejerce o puede ser ejercida y no como una categoría de análisis abstracta. De este planteamiento se desprende que es fundamental atender a la escala vinculada a una determinada función, pues esta dimensión determina también su recorrido, su alcance. Así, se

⁵⁹ “Para 1951 ya había quedado claro que lo realmente importante se había escabullido. Estábamos reubicando personas, pero la vida que se esperaba que vivieran no era solo triste también socialmente obsoleta. Condenar a las New Towns se convirtió en un deporte popular, pero como fueron un éxito económico, nada podría (o puede hoy en día) impulsar a las autoridades a investigar métodos alternativos de vivienda” [trad. propia].

⁶⁰ Este interés por las formas de agrupación será posteriormente abordado por Alison y Peter Smithson (1967, p. 33) a través de la noción de *cluster* o *cluster city*, presentada en el CIAM X, de Dubrovnik. Esta idea será clave en la propuesta para el concurso *Hauptstadt Berlin* de los Smithson, elaborada en 1958.

trata de evitar una comprensión apriorística de las funciones, razón por la cual los Smithson prefieren el dinamismo implícito en la palabra ‘asociación’, su condición de característica debidamente situada.⁶¹

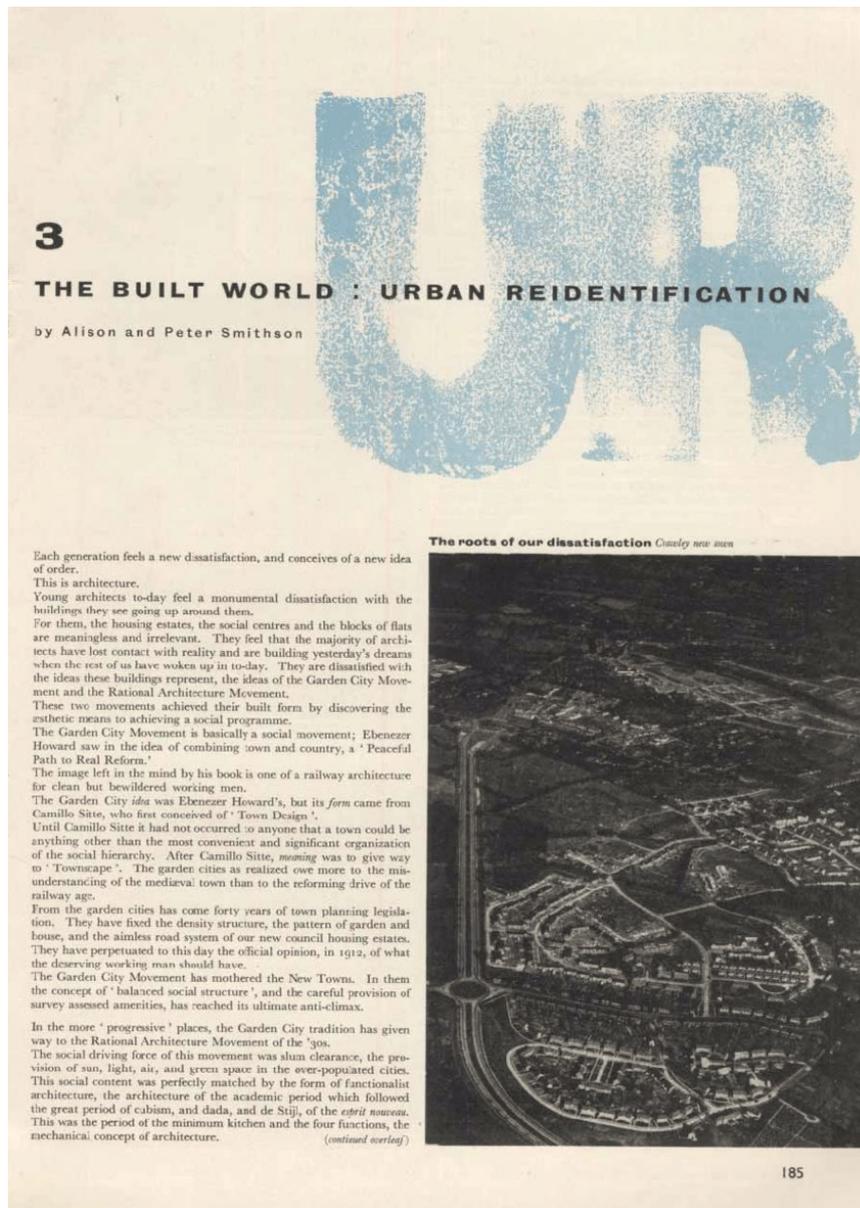
De acuerdo a David Robbins (1990, p. 244) en la identificación de estas distintas escalas de asociación podemos distinguir el despliegue de la noción de ‘hogar’ más allá de los límites de la vivienda, pues la relación con la comunidad, entendida como una ‘familia extendida’ se produce atravesando los límites privados de la vivienda familiar. La calle, el distrito e incluso la ciudad a gran escala, constituyen espacios de encuentro e identificación con lo ‘otro’, con los ‘otros’.

En términos generales y para exponer estas nuevas escalas de asociación, *Urban Re-Identification Grid* se elabora a partir de dos trabajos previos (Imagen 31): el proyecto *Golden Lane*, diseñado por los Smithson en el año 1952 y las fotografías tomadas por Nigel Henderson a niños jugando en el barrio londinense de Bethnal Green, realizadas entre los años finales de la década de los cuarenta y los primeros años de la década de los cincuenta. Además de estos dos trabajos, se incorpora una figura humana en actitud lúdica que se ubica hacia el centro de la *grid*; una suerte de ‘deformación’ de aquellas siluetas humanas incorporados por ASCORAL en la formulación de su modelo *Grille CIAM*.

Desde el punto de vista estrictamente representacional *Urban Re-Identification Grid* hace efectiva la señalada ampliación de mirada combinando distintas formas de expresión, incluyendo técnicas de representación comúnmente utilizadas por la arquitectura y otras no del todo incorporadas. En la *grid* de los Smithson conviven sin problemas esquemas, diagramas, planimetrías, fotomontajes y fotografías, pues la utilización de distintas técnicas permite expandir el acercamiento a la ciudad, considerando la pluralidad de actividades y usos que en ella acontecen. Si el objetivo es ensanchar la mirada, entonces es necesario ampliar el aparato epistemológico de observación, diversificar los mecanismos de registro y representación. Además, en una cuestión que de acuerdo a lo comentado es fundamental, se modifica el propio soporte, la *grid*, el marco de organización y análisis que ésta propone.

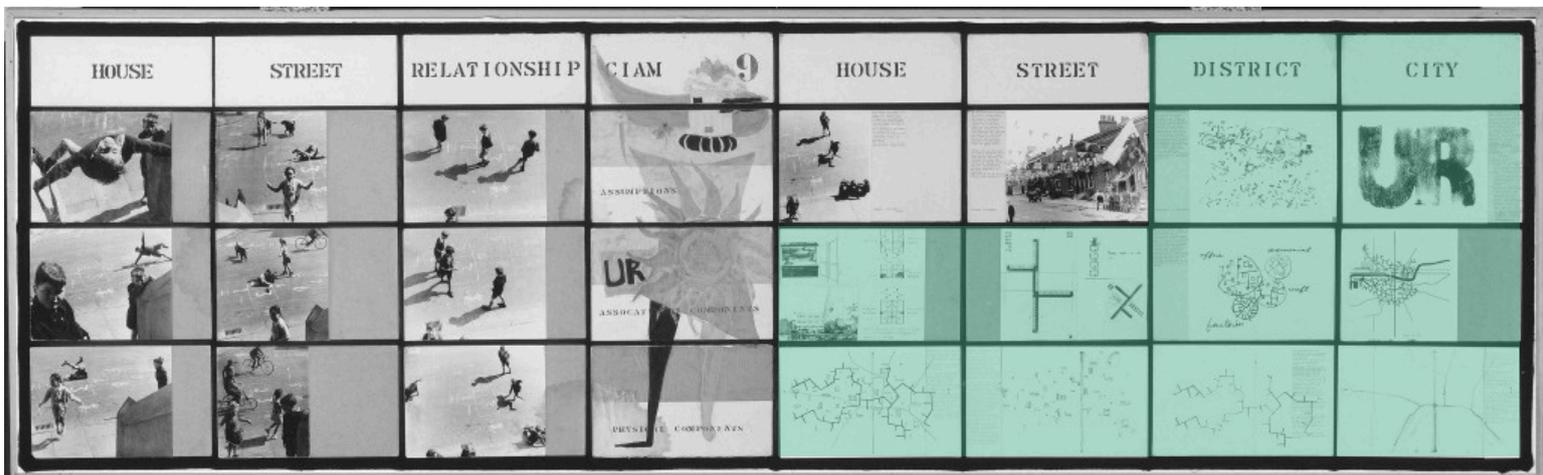
Si bien *Urban Re-Identification Grid* utiliza el formato establecido por el CIAM, respetando sus dimensiones, lo hace de una manera bastante particular. Para empezar, más de la mitad del trabajo es ocupado por las fotografías de Nigel Henderson, un hecho que en sí mismo es llamativo para un tipo de presentación acostumbrada a mostrar proyectos arquitectónicos y urbanos. Por otro lado, prevalece en esta *grid* un orden menos estructurado, permitiendo que la información no siempre coincida con el espacio disponible para ella ni respete las separaciones, estableciendo una relación más dinámica con la base o soporte.

⁶¹ Más allá del CIAM IX, la discusión sobre las escalas de asociación seguirá presente en el trabajo de los Smithson, tal como se puede observar en la adaptación de *The Valley section* de Patrick Geddes discutida en el próximo CIAM celebrado en Dubrovnik en 1956. En tal trabajo se definen las siguientes *Scale of Association: isolate, village, town y city* (Heuvel & Risselada, 2007 [2004], p. 94).



_Imagen 30. Página inicial del artículo *The Built World: Urban Reidentification*, publicado por Alison y Peter Smithson en *Architectural Design*. The RIBA Library Collection. Fuente: reproducción digital a partir de ejemplar original

En esta primera página se puede observar las iniciales "UR" (Urban Reidentification), utilizadas por los Smithson en su *grid*, concretamente en la última columna de izquierda a derecha, en el panel superior del apartado 'city'. También, en esta página inaugural del artículo, bajo la frase "The roots of our dissatisfaction", se incluye una fotografía de *Crawley new town*.



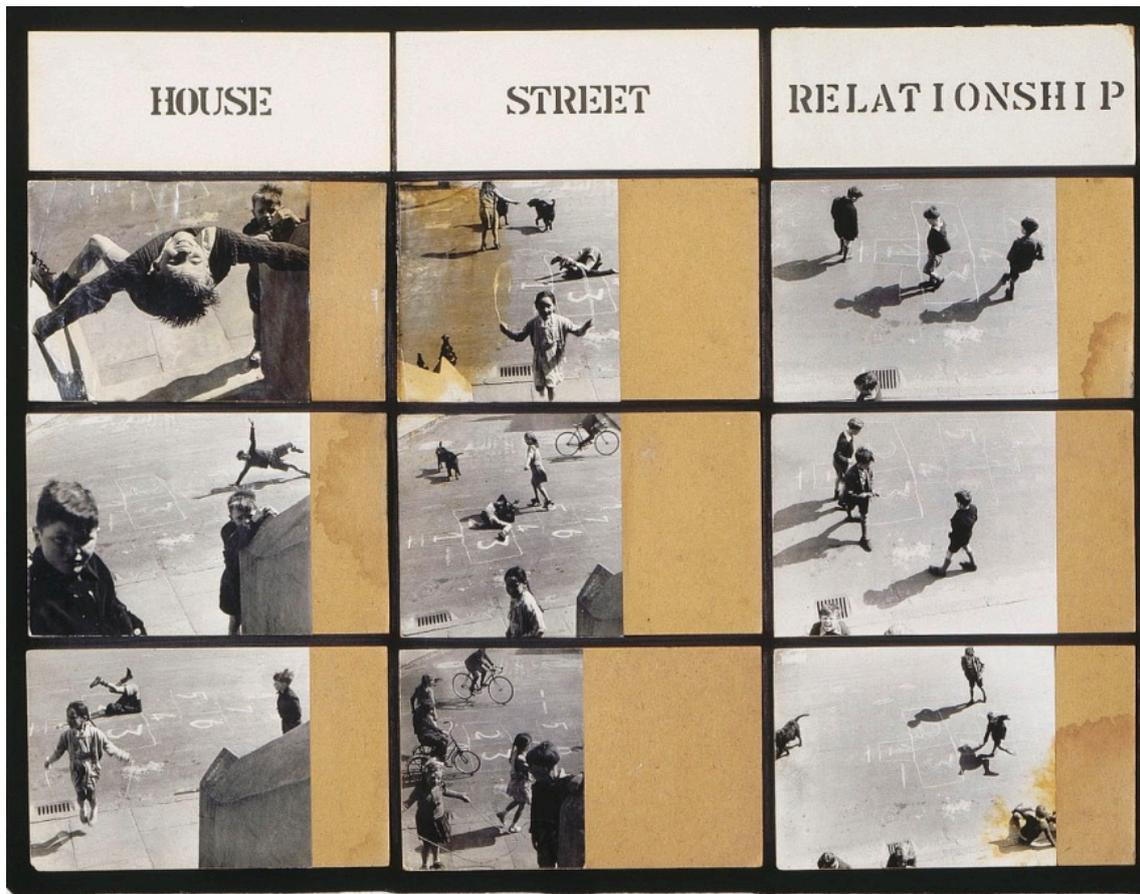
_Imagen 31. Esquema de distribución de los contenidos de *Urban Re-Identification Grid*. Elaboración propia a partir de *Urban Re-Identification Grid*, Alison y Peter Smithson, 1953. Collage, fotografías, tinta sobre papel, papeles pegados, 83.5 x 275.5 cm. Collection Centre Pompidou. Fuente: <https://collection.centrepompidou.fr>

En color gris se aprecian las fotografías de Nigel Henderson incorporadas en los apartados *house*, *street* y *relationship*. Por su parte, en verde se puede observar la información correspondiente al proyecto *Golden Lane* de Alison y Peter Smithson. Además, en la cuarta columna de izquierda a derecha, bajo el rótulo CIAM 9, aparece la mencionada figura humana.

La información desplegada, por ejemplo las fotografías de Nigel Henderson, no presentan un formato único, dejando ver la materialidad del soporte, que se suma como un elemento más de la composición general de la propuesta (Imagen 32). Una forma de trabajar que nos recuerda al *collage*, a la sumatoria de partes irregulares que conforman un todo.

Como ha sido señalado, el *collage* es una técnica recurrentemente utilizada por el Independent Group, por ejemplo en el trabajo de Henderson o Paolozzi y no parece exagerado sostener que influye en la forma de organizar la información planteada por los Smithson. *Urban Re-Identification Grid* utiliza ciertos recursos de esta técnica gráfica para organizar y configurar su relato. La forma de agrupar cada fragmento para así constituir un todo, la presencia a la vista de la materialidad del soporte, la existencia de espacios vacíos de información pero fundamentales en la lectura y conexión de ésta, recuerda la manera de operar del *collage*.

A primera vista, sorprende no encontrar las cuatro funciones definidas por la *Carta de Atenas*. En el eje 'x', encabezando cada columna, aparecen las mencionadas categorías de asociación humana –'house', 'street', 'district', 'city' y 'relationship'–, mientras en el eje 'y' sus enunciados emergen tímidamente junto a la figura humana antes referida. 'Assumptions', 'association components' y 'physical components' resultan términos un tanto crípticos y dificultan la identificación de su correspondencia exacta con la información expuesta. En general, esta correspondencia nunca es del todo rígida en *Urban Re-Identification Grid*, pues los Smithson prescinden de objetividad para favorecer una lectura e interpretación más asociativa, que no solo expone resultados, pues apunta al despliegue de un nuevo enfoque de observación para así valorar la vida en la ciudad, en la calle, en cada uno de los espacios en que tienen lugar las relaciones comunitarias.



_Imagen 32. Relación entre las fotografías de Nigel Henderson y el soporte de *Urban Re-Identification Grid*, Alison y Peter Smithson, 1953. Collection Centre Pompidou. Fuente: <https://collection.centrepompidou.fr>

En la imagen se puede apreciar la falta de alineación entre las fotografías de Henderson, especialmente en la columna *street* y la presencia del soporte, de las líneas de separación de éste, como parte importante de la composición general de la *grid*.

5.2.4 La mirada de Nigel Henderson

En la apertura representacional propuesta por *Urban Re-Identification Grid* es fundamental la incorporación de las fotografías realizadas por Nigel Henderson, un artista que como hemos comentado ejerció una importante influencia sobre los Smithson, despertando en ellos el interés por la estética *as found*.⁶² El uso dado a la fotografía por parte Henderson es en sí mismo una ampliación de la mirada, un intento de captar otro tipo de cualidades presentes en la vida urbana, no solo atendiendo a su morfología o materialidad, adentrándose también en sus especificidades, en las diversas relaciones que la comunidad establece con el entorno construido.

Los registros fotográficos de Henderson constituyen un trabajo de observación documental que nos permite acercarnos a la realidad cotidiana de una parte de la sociedad británica –probablemente la más vulnerable– en el contexto de la posguerra.⁶³ Henderson construye un relato en torno a grupos sociales que habitan lugares seriamente afectados por la guerra y sus consecuencias. Se pone así en escena una exploración fotográfica que se desplaza por aquellos lugares en los que transcurre la vida cotidiana: mercados abarrotados de gente; quioscos que acumulan portadas y anuncios; escaparates; paredes que envejecen, portadoras de huellas de uso y transformación. El lente de Henderson centra su atención en los espacios y ambientes cotidianos, expresando sus ritos e itinerarios, el tiempo de lo ordinario. Al respecto, Catherine Spencer (2012, p. 320) señala:

“During the late 1940s and early 1950s, Henderson began to explore the immediate environment with his camera, building a photographic study of the surrounding area, in which images of the Samuels family, and of the Samuels children playing in the street, are interwoven. With their cyclical return to particular subjects and places, including crammed market places, the layered reflections of shop windows, children playing, and the flyblown, peeling walls of the urban sprawl, Henderson’s images could be seen as

⁶² Nigel Henderson (1917-1985) fue miembro de la Royal Air Force, institución que abandonó tras su participación en la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, a través de un programa gubernamental de reconversión, Henderson estudió fotografía y bellas artes. Para una aproximación general a su obra, véase los libros *Nigel Henderson: Parallel of Life and Art* de Victoria Walsh (2001) –cuyo prólogo fue escrito precisamente por Peter Smithson– o el más reciente *Nigel Henderson’s Streets: Photographs of London’s East End 1949-53*, editado por Clive Coward (2017).

⁶³ La fotografía documental se desarrolla de manera sostenida en el contexto británico durante la primera mitad del siglo XX. En este período, específicamente a partir de 1930, comienza a circular la publicación *Picture Post*. De acuerdo a Stuart Hall (1972), las imágenes publicadas por *Picture Post* retratan diversas situaciones y ambientes que forman parte de la realidad británica de posguerra, respondiendo así a la pretendida homogeneización de la sociedad instalada como idea fuerza en la primera mitad del siglo XX. Para Hall, esta producción fotográfica constituye una nueva manera de mirar a la sociedad, abriendo, desestructurando marcos tradicionales de observación. En este escenario, la labor realizada por la organización Mass Observation o por la mencionada *Picture Post*, va consolidando un nuevo contexto de observación que promueve la mirada atenta sobre lo cotidiano, sobre el entorno inmediato. Estas aproximaciones sintonizan con las búsquedas realizadas por el Independent Group, su interés por la valoración, circulación y diseminación de imágenes de la vida cotidiana. Como ejemplo de esta perspectiva documental, a las mencionadas fotografías de Bethnal Green podemos sumar el registro sobre el funeral del Rey Jorge IV, realizado por Henderson el año 1952. En esta serie de imágenes, más allá de dar cuenta del acontecimiento que supone la muerte del rey, la mirada de Henderson hace foco en el impacto que el suceso tiene sobre la sociedad británica, que saldrá a la calle a despedir al mandatario.

correlatives to recursive diary entries, picking up the recapitulated rhythms of a daily itinerary, demanding to be viewed as an interlinked series”⁶⁴

Específicamente, las fotografías de Nigel Henderson incorporadas en *Urban Re-Identification Grid* –también en publicaciones de los Smithson, en *Uppercase* (1960), *Urban Structuring* (1967) y *Ordinariness and light* (1970)– retratan a un grupo de niños jugando en las calles de barrio londinense de Bethnal Green.⁶⁵ A través de sus juegos, estos niños se apropian energicamente del espacio, proponiendo un uso creativo de éste, que excede las normas de comportamiento y función previstas para el lugar. Las imágenes en cuestión dan cuenta de un uso intenso del espacio, exponiendo la capacidad de la comunidad para modificar física y simbólicamente aquellos lugares que habitan, alterando positivamente su configuración inicial, el orden preestablecido. Dicho de otra manera, la exposición de estas imágenes pone en evidencia la imposibilidad de predecir del todo la sucesión de acciones y usos que tienen lugar en la ciudad, enfatizando las oportunidades de desplazar la caracterización funcional definida inicialmente para un espacio, barrio o zona de la ciudad.

En estas imágenes de niños jugando, los Smithson reconocen una organización desinhibida, una forma de orden que ofrece mayor libertad y que intentarán incorporar en su propia aproximación proyectual.

Las fotografías de Nigel Henderson exponen imágenes en movimiento, registros parciales pero al mismo tiempo únicos de escenas en permanente transformación, incluso conformadas por alguna que otra figura borrosa –diluida y escasa de nitidez debido a su estado siempre en tránsito–, que retratan a los niños en plena acción, usando intensamente el espacio público. Ejemplo de esto es la secuencia *Gillian Anderson Skipping*, repartida entre los apartados ‘house’ y ‘street’ de *Urban Re-Identification Grid*. En estas fotografías, compuestas a partir de la superposición de acciones y elementos, cada participante se encuentra desarrollando un movimiento específico y el fondo de la escena, la calle, exhibe las marcas de una apropiación creativa que la convierten en sala de juego. La figura borrosa de aquella niña situada más próxima a la cámara, salta al tiempo que el hilo de la cuerda cruza el primer plano de la fotografía. Más atrás, desatendiendo la escena o quizás iniciando una nueva acción, un niño se aleja de ella, dando la espalda al observador, mientras otro parece rodar por el suelo ([Imagen 33](#)).

⁶⁴ “Durante los últimos años de los cuarenta y principios de los cincuenta, Henderson comenzó a explorar el entorno inmediato con su cámara, elaborando un estudio fotográfico del área circundante, en el que se entrelazan imágenes de la familia Samuels y de los niños Samuels jugando en la calle. Con su regreso cíclicos a temas y lugares particulares, incluidos los mercados abarrotados, las capas de reflejos en los escaparates, los niños jugando y las paredes mugrientas y despellegadas de la expansión urbana, las imágenes de Henderson podrían verse como correlativas a las entradas recursivas de lo cotidiano, recogiendo los ritmos recapitulados de un itinerario cotidiano, que requieren ser visto como una serie interrelacionada” [trad. propia].

⁶⁵ Bethnal Green es un barrio ubicado en la zona este de Londres, duramente afectada por la guerra y la consiguiente austeridad que ésta impuso tras su fin en buena parte del Reino Unido. Como otros tantos barrios de Londres, Bethnal Green se convirtió en foco de investigaciones sociológicas, que por un lado exponen las redes sociales consolidadas en estos lugares, pero por otro lado advierte sobre el peligro que corren estos lazos de desaparecer tras una reconstrucción que no valore su importancia. Entre los trabajos realizados con este enfoque podemos mencionar la investigación *Family and Kinship in East London*, realizada por Peter Willmott y Michal Young en 1957.



_Imagen 33. Fotografía niños jugando en Chisenhale Road, Londres, Nigel Henderson, 1951. Fotografía blanco y negro, 5.5 x 5.5 cm. Tate Collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>

Fotografía incorporada en la primera columna de izquierda a derecha de *Urban Re-Identification Grid*, en el panel inferior, bajo el encabezado *house*.



_Imagen 34. Fotografía niños jugando en Chisenhale Road, Londres, Nigel Henderson, 1951. Fotografía blanco y negro, 5.5 x 5.5 cm. Tate Collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>

Fotografía incorporada en la segunda columna de izquierda a derecha de *Urban Re-Identification Grid*, en el panel del medio, bajo el encabezado *street*.

En otra imagen de la misma secuencia, tras la niña que salta se incorporan unos perros y otra niña, en este caso en patines, dirigiéndose en dirección contraria a la de un ciclista, del que solo se observa media figura, obligándonos a intuir el resto, mientras el cuerpo del otro protagonista de la escena se revuelca sobre las líneas que demarcan la rayuela sobre el piso. Así, observamos escenas y figuras incompletas que enfatizan el dinamismo de la acción (Imagen 34); más allá de retratar las cualidades formales del espacio, Henderson presta espacial atención a aquello que lo activa, que lo dota de sentido y significación.

Bethnal Green fue un lugar habitual de trabajo para Nigel Henderson, quien vivió ahí y continuamente fotografió el tejido del barrio, la superposición de señas y huellas que se acumulaban en sus calles.⁶⁶ Niños jugando, escaparates saturados de información, escombros y objetos en desuso, forman parte de un repertorio colmado de signos vitales, que a la vez comunican las contradicciones y precariedades de una zona empobrecida, duramente castigada por la guerra.⁶⁷

Tal como fue señalado, una característica que define el desarrollo de la antropología en el Reino Unido es su interés por la realidad cercana, próxima, y no solo por la observación de culturas alejadas o exóticas. En el caso de las fotografías de Henderson sobre Bethnal Green, se trata precisamente de mirar con atención aquel tejido urbano en el cual transcurre buena parte de la vida cotidiana, descubrir señales de identidad y fomentar la consolidación de lazos de arraigo entre la comunidad, la cultura y el entorno construido. La señalada idea de ‘re-identificación’ de los Smithson apunta precisamente en este sentido.

En este relato fotográfico es muy importante la calle, pues es el lugar preferente de encuentros y asociaciones múltiples, un espacio de acumulación que congrega personas, signos y huellas de distinta índole. Es así como en las fotografías de Henderson los niños están usando, actuando sobre el espacio, dejando sus propias y personales marcas. Así lo demuestra por ejemplo las imágenes que forman parte de las columnas ‘relationship’ y ‘house’, en la que podemos observar el mencionado trazado de una rayuela sobre el pavimento, convirtiendo a la calle en soporte de las innovaciones lúdicas llevadas a cabo por los niños; transformando a su vez un espacio de circulación en uno de ocio, desatendiendo explícitamente las categorías funcionalistas (Imagen 35).

⁶⁶ Judith Henderson, esposa de Nigel, realizaba en el barrio una investigación en el marco del trabajo de la organización Mass Observation. Específicamente, la investigación consistía en elaborar un seguimiento a los modos de vida de una familia de clase trabajadora y da cuenta del interés sociológico y antropológico que se consolida en el Reino Unido hacia la mitad del siglo XX. Algunos de los niños que aparecen en las fotografías incorporadas por *Urban Re-Identification Grid* pertenecen a la familia Samuels, estudiada por Judith Henderson.

Es interesante esta presión, pues pese a lo que se pueda pensar inicialmente, no se trata solamente de un cuerpo de fotos habitadas por personas aleatoriamente anónimas. También, como demuestra el registro de estos miembros de la familia Samuels, se establece una relación directa entre las personas y el espacio que habitan. En palabras de los Smithson, se trata de volver a generar una identificación plausible (‘re-identification’) entre la comunidad y los lugares en que transcurre su vida.

⁶⁷ Tal como se puede apreciar en la publicación *Nigel Henderson's Streets: Photographs of London's East End 1949-53* (2017), el interés de Henderson por estas marcas de lugares es reiterativo: inscripciones sobre puertas y paredes, elementos en desuso abandonados en la ciudad, escaparates, texturas, etc., forman parte del imaginario captado por sus fotografías.



_Imagen 35. Fotografía de niños jugando en *Chisenhale Road*, Londres, Nigel Henderson, 1951. Fotografía blanco y negro, 21.5 x 16.5 cm. Tate Collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>

Fotografía incorporada en la tercera columna de izquierda a derecha de *Urban Re-Identificación Grid*, en el panel inferior, bajo el encabezado *relationship*; También aparece en la quinta columna, en el panel superior, bajo el rótulo *house*.

No es casualidad que sean los niños y sus juegos el foco de atención, pues constituyen un motivo recurrente de la fotografía documental de posguerra y su imaginario.⁶⁸ En la sociabilidad espontánea, incluso imprevista de los niños, reconocemos la cara opuesta de aquella aproximación estratificada que se intenta imponer sobre la ciudad. Los desplazamientos de los niños, el uso que estos le dan al espacio, a los lugares en los que se desenvuelven, son observados como una expresión de disonancia con respecto a los patrones de comportamiento establecidos por la mirada funcionalista.

La combinación entre un grupo de niños jugando y las condiciones específicas de Bethnal Green parecen doblar, exacerbar la disonancia. Esto, en la medida en que la alteración del espacio promovida por los niños se produce en un contexto de por sí anómalo, una zona empobrecida y altamente deteriorada de la ciudad de Londres. De esta manera, dos anomalías se juntan para, paradójicamente, ofrecer un registro vitalista de las posibilidades de uso y apropiación de la calle, del espacio público. Los niños, en tanto usuarios o habitantes de la calle, son portadores de una alta capacidad creativa y de apropiación, pues sus acciones espontáneas expresan aquello impredecible, que refuerza los lazos comunitarios. Por eso constituyen un tan buen ejemplo del espacio de 're-identificación' impulsado por los Smithson.

Los juegos de los niños, sus piruetas, intromisiones e improvisaciones se contraponen a las planificaciones rígidas, dando paso a aquella apropiación que tanto interesan a los Smithson. Pero no solo los niños, pues si atendemos a una de las fotografías que forman parte de la columna 'street', observamos como la comunidad se apropia activamente del espacio de una calle de Bethnal Green, superponiendo sus huellas físicas y estéticas sobre lo existente (Imagen 36). En la escena observamos una calle decorada por hileras de banderas que cruzan de una acera a otra, preparando al barrio para una celebración colectiva. Los signos de ocupación de una ciudad encontrada, la abundancia de lo 'así hallado' a la que se refiere el Independent Group, se visibilizan sin restricción, modificando la configuración inicial de la calle.⁶⁹

La niña que salta sobre la cuerda, la patinadora a punto de trastabillar, aquel que rueda por la calle, el grupo de niños que hacen malabares sobre la rayuela dibujada en el piso, el barrio preparado para una celebración; todas estas imágenes expresan una condición de inestabilidad, signos de cuerpos vitales en movimiento, que actúan y reaccionan frente a los estímulos encontrados en el espacio. De esta manera, el lente de Henderson valora la improvisación, los encuentros espontáneos, las asociaciones que se escapan, que no se rigen por el dictado de ninguna función específica.

⁶⁸ La capacidad de dejar huellas activada por parte de los niños, de modificar inventivamente el espacio, llamó la atención de fotógrafos en el Reino Unido y también en Estados Unidos, como demuestra por ejemplo el trabajo William Eugene Smith en Pittsburgh durante la década de los cincuenta o las fotografías de zonas baldías de Nueva York tomadas por Helen Levitt Barrown en los años treinta y cuarenta.

⁶⁹ *Signs of Occupancy* (signos de ocupación) es precisamente el nombre de un trabajo audiovisual realizado por los Smithson el año 1979; también de un texto publicado con anterioridad en *Architectural Design* (1972). Por otro lado, esta fotografía de Henderson también nos remite al trabajo *Weeding in the city* presentado por los Smithsons en la Triennale Milano de 1968, que indagó sobre las transformaciones de la ciudad a partir de los eventos, de los acontecimientos que en ella tienen lugar.



_Imagen 36. Fotografía que muestra una fiesta en la calle, celebrando la coronación de la Reina Elizabeth, Nigel Henderson, 1953. Fotografía blanco y negro, 28 x 22 cm. Fuente: *Uppercase* Nº 3 (1960, sin numerar)

Fotografía incorporada en la sexta columna de izquierda a derecha de *Urban Re-Identification Grid*, en el panel superior, bajo el encabezado *street*.

Pues bien, son este tipo de asociaciones las que se encuentra en peligro de desaparecer, amenazadas por una modernización y reconstrucción impersonal de la ciudad. En esta dirección, las fotografías de Henderson sugieren una doble lectura: por un lado la evidencia de acciones inventivas, de vínculos fuertemente arraigados que se producen más allá del mandato de cualquier tipo de planificación; pero por otro lado, también podemos reconocer el inminente peligro de desaparición que acecha a estas acciones, su fragilidad.

En las escenas retratadas por Henderson conviven los opuestos, cualidades altamente positivas –creatividad, fraternidad, familiaridad– con signos de abandono y deterioro. Al manifestar esta tensión se alerta sobre la posibilidad de perder espacios tramados en las relaciones comunitarias; una interpelación directa a la arquitectura y la planificación urbana, que interroga a estas disciplinas sobre cómo sus intervenciones favorecen o afectan las posibilidades de vinculación entre los miembros de una determinada comunidad.

En esta dirección, los Smithson valoran en los suburbios o en aquellos barrios con más carencias la capacidad de asociación desarrollada entre sus habitantes, pese a las dificultades, proceso en el que la calle ocupa un lugar central. Al respecto los Smithson señalan (1970, p. 43):

“In the suburbs and slums the vital relationship between the house and the street survives, children run about (the street is comparatively quiet), people stop and talk, dismantled vehicles are parked. In the back gardens are pigeons and so on, and the shops are round the corner: you know the milkman, *you* are outside your house in *your* street”⁷⁰

Evidentemente, la posibilidad de revertir procesos de deterioro social no podía – ni puede hoy– ser resuelta en toda su complejidad desde la arquitectura, pues se trata de problemas estructurales. Sin embargo, este tipo de enfoque, las críticas planteadas por los Smithson a través de las fotografías de Nigel Henderson, son útiles en la medida en que permiten repensar metodologías y estrategias, las operaciones llevadas a cabo por la arquitectura y la planificación urbana, demandando respuestas más situadas respecto a aquellos contextos a intervenir.

⁷⁰ “En los suburbios y slums la relación vital entre la casa y la calle sobrevive, los niños corren (la calle está comparativamente tranquila), la gente se detiene y habla, los vehículos desmantelados están estacionados. En los jardines traseros hay palomas, etc., y las tiendas están a la vuelta de la esquina: conoces al lechero, estás afuera de *tu* casa en *tu* calle ” [trad. propia].

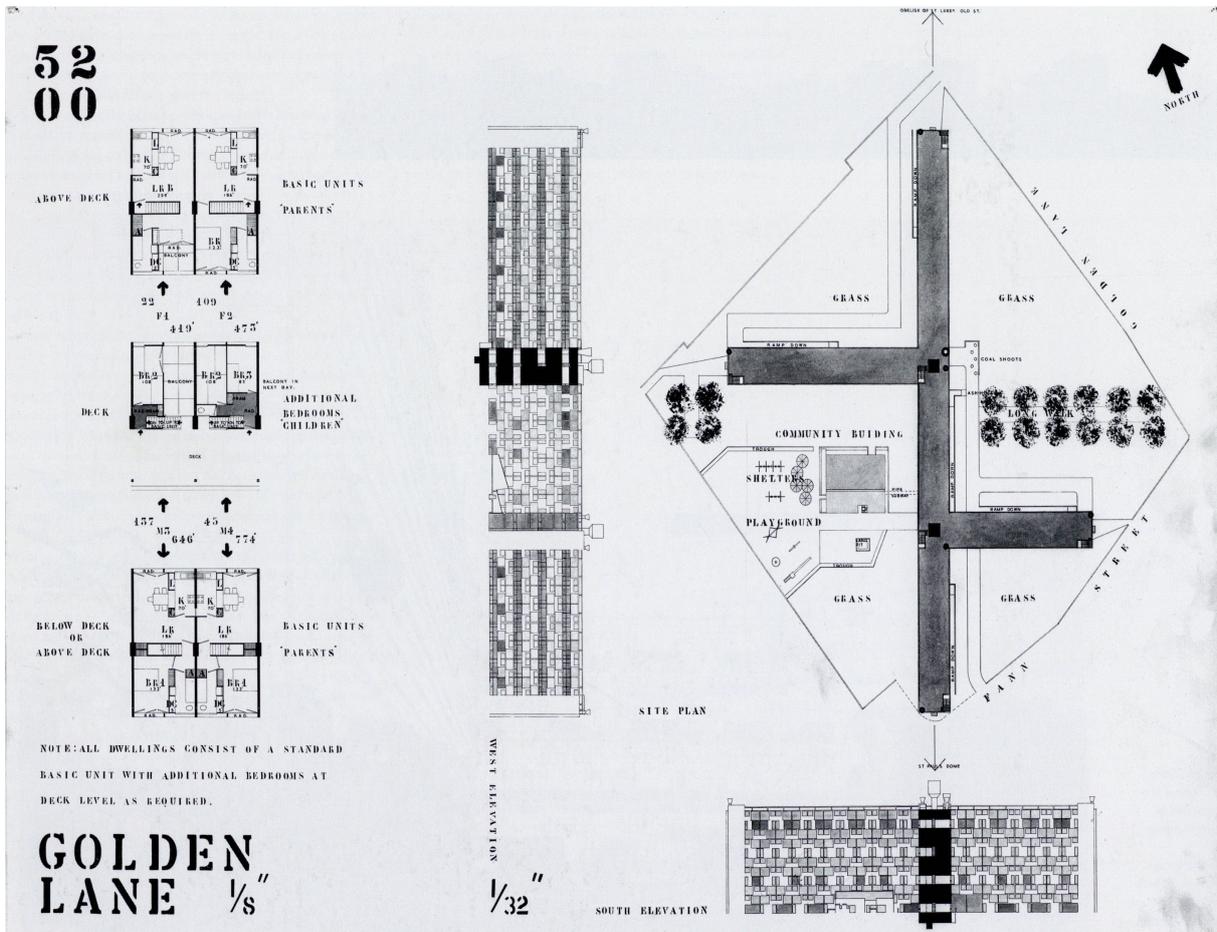


Imagen 37. Lámina presentación *Golden Lane*, Alison y Peter Smithson, 1952. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p.64)

En esta lámina se puede apreciar el *Site Plan* (Plano de Sitio); *West Elevation* (Elevación Oeste); *South Elevation* (Elevación sur); la planta de *Basic Units 'Parents'* (Unidad Básica, 'Padres'); y *Additional Bedrooms 'Children'* (Dormitorio Adicional, 'Niños').

Las plantas *Basic Units 'Parents'*; y *Additional Bedrooms 'Children'*, fueron incorporadas en la quinta columna de izquierda a derecha de *Urban Re-Identificación Grid*, en el panel del medio, bajo el encabezado *house*. Por su parte, *Site Plan* aparece en la sexta columna de izquierda a derecha, también en el panel del medio, bajo el título *street*.

5.2.5 *Golden Lane*: espacios de asociación

Junto con las fotografías de Nigel Henderson, los Smithson exhiben en su *grid* la propuesta *Golden Lane*, presentada en un concurso realizado el año 1952. La competición, convocada por la City of London Corporation, consistía en el diseño de un conjunto de viviendas que se ubicarían en el paño definido por la intersección de las calles Golden Lane y Fann St., en la zona East End de Londres, territorio bombardeado en la guerra y marcado por la precariedad, habitado por familias de clase trabajadora.

Si bien la propuesta de los Smithson no resulta finalmente ganadora, les permitirá exponer algunas ideas claves en su forma de entender la arquitectura y la configuración urbana, en sintonía con la sensibilidad hacia la ciudad desarrollada por el Independent Group y su interés por los espacios de asociación y la realidad ‘encontrada’. La propuesta de los Smithson recoge el proceso de inmersión que experimentan en Bethnal Green guiados por Nigel Henderson, promoviendo la activación social y las relaciones comunitaria en la zona a intervenir.

Al igual que ocurre con *Urban Re-Identification Grid* en su conjunto, *Golden Lane* es un trabajo que define buena parte de las búsquedas iniciadas por los Smithson en sus primeros años de trabajo; indagaciones que se decantan por favorecer los espacios de encuentro e interacción entre los habitantes de sus edificios y por la conexión de estos últimos con el tejido urbano que conforma a la ciudad. Ahora bien, es importante considerar que se trata de una propuesta que intenta exhibir con la mayor claridad posible la posición de sus autores, razón por la cual podemos reconocer cierta ‘radicalidad’ en sus definiciones, abiertamente exploratorias. De hecho, en *Urban Re-Identification Grid* se amplía la información inicialmente presentada en el concurso de *Golden Lane*, atendiendo no solo a la definición del espacio destinado a viviendas, sino también a su relación con la ciudad, dando paso a una propuesta de organización y crecimiento a nivel urbano.

En términos generales, el proyecto consistía en bloques de vivienda en altura⁷¹ vinculados a través de un sistema de vías peatonales de circulación, transformadas como explicaremos en lugares de asociación. Así, los elementos básicos de *Golden Lane* son las unidades de viviendas –resueltas cada una de ellas en más de un nivel– y las galerías de conexión, llamadas por los Smithson *street-in-the-air* (literalmente, ‘calle-en-el-aire’).⁷² En cuanto a los bloques, su

⁷¹ El bloque de viviendas propuesto tiene en total once alturas. Como explican Dirk van den Heuvel y Max Risselada (2007 [2004]), p. 96), los Smithson evitan plantear un edificio de gran altura, pues para ellos tal tipología no favorecen las posibilidades de comunicación entre sus habitantes, en la medida en que prioriza las actividades ‘puertas a adentro’ de cada unidad de vivienda.

⁷² De acuerdo al plano de concurso, incorporado en *Urban Re-Identification Grid*, la unidad básica de vivienda (Basic Unit ‘Parents’) se ubica por debajo o encima de la *street-in-the-air*, pero tiene la posibilidad de contar con una habitación adicional (Additional Bedrooms ‘Chiledren’), situada al mismo nivel de la señalada calle en el aire. Además, en este espacio adicional también hay lugar para un pequeño patio-jardín. De esta manera, se accede al espacio principal de la vivienda por arriba o abajo de ella, desde la *street-in-the-air*, salvo en los dos primeros niveles que se comunican directamente con la calle a nivel de superficie.

definición formal suele ser asociada al modelo de *Unité d'Habitation*, pero reconociéndoles una mayor flexibilidad.⁷³ En la propuesta de concurso, un bloque principal se situaba en la diagonal del paño formado por el encuentro de las calles Golden Lane y Fann St; a partir de él y en sentido perpendicular, se definieron otros dos bloques de vivienda, uno a cada lado (Imagen 37).

En esta configuración de *Golden Lane* existe un interés prioritario por la generación de espacios de interacción. Tal objetivo considera una escala de aplicación diversa: por un lado la interacción entre los habitantes de las nuevas viviendas; y por otro, entre el edificio propuesto y el tejido urbano. En este contexto, la mencionada *street-in-the-air*, cumple un rol fundamental, pues comunica a las distintas viviendas y constituye un espacio de encuentro y animación de la vida comunitaria.⁷⁴ Además, si bien esta calle parece inicialmente destinada a resolver problemas de conexión a una escala residencial, en *Urban Re-Identification Grid* los Smithson multiplican y extienden su presencia a un contexto mayor. De esta manera, más allá del predio definido para el concurso, el diseño de los Smithson considera una respuesta a nivel urbano en base a la repetición de un edificio de vivienda tipo y su comunicación a través de la mencionada *street-in-the-air*. Precisamente mediante este ejercicio de repetición los Smithson ejemplifican los niveles de asociación definidos en *Urban Re-Identification Grid*.

De esta forma, *Golden Lane*, no solo consideró la definición del edificio-objeto, pues a partir de éste, de su multiplicación en tanto dispositivo y sistema de conexión, plantea una estrategia de ocupación del territorio, de asociación a una escala que excede el ámbito estrictamente residencial.

Probablemente, la señalada *street-in-the-air* constituya el aspecto más significativo de la propuesta *Golden Lane*. Se trata de una idea convertida en recurso arquitectónico concreto, destinado a otorgar importancia a los espacios de circulación más allá de su capacidad de permitir el desplazamiento desde un lugar a otro. La 'calle' propuesta por los Smithson no solo permite acceder a las viviendas, también enfatiza su carácter público, colectivo, su condición de espacio de encuentro y congregación. Así, la *street-in-the-air* tiene como propósito primordial estimular el vínculo social, aquella identificación entre los habitantes proclamada como bandera en *Urban Re-Identification Grid*.

No parece casualidad que el espacio en cuestión sea precisamente la calle, ámbito cotidiano recurrentemente recuperado por el Independent Group en tanto lugar donde suceden o pueden suceder las cosas. En vez de utilizar palabras que aparentemente gozan de una reputación

⁷³ Al respecto, ampliando la común asociación con la *Unité d'Habitation*, Eric Mumford (2000, p. 232) plantea que *Golden Lane* se emparenta con los bloques de vivienda del proyecto *îlot insalubre n° 6*, diseñado por Le Corbusier el año 1936.

⁷⁴ Esta *street-in-the-air*, la idea de una calle peatonal elevada que comunica a las viviendas, es una estrategia claramente moderna, utilizada por ejemplo por Le Corbusier en *Unité d'Habitation* de Marsella (1947-1952), cuya finalización coincide con la presentación de *Golden Lane*, el año 1952. Una vez más, esta referencia no hace más que recordarnos la relación que tienen los Smithson con la arquitectura moderna, que en ningún caso puede ser definida como ruptura total, pues en muchas ocasiones se trata de intensificar un recurso arquitectónico propio de tal tradición, exacerbando en este caso específico la conversión de la circulación en verdaderos espacios colectivos. Por otro lado, tal como señala Claude Lichtenstein (2001, p. 142), a diferencia de lo que ocurre en la *Unité d'Habitation*, en el caso de los Smithson las calles no son interiores, sino exteriores, cuestión que da como resultado otro tipo de características espaciales, por de pronto una mayor relación con el contexto inmediato.

arquitectónica más sofisticada, los Smithson emplean el término común y corriente ‘calle’, una palabra, un espacio, que conlleva distintas velocidades de uso, no solo la velocidad de la circulación sin contrariedades, sino también el tiempo del encuentro, de la pausa, del detenimiento y la distracción.

La reconsideración de la calle no obedece solamente a una cuestión funcional, a su rol de acceso o salida, pues se le asigna un papel de expresión más profundo, convirtiéndose en una oportunidad de hallazgo y encuentro con lo ‘otro’, que excede y a la vez complementa el espacio privado de la vivienda (Smithson, A. & Smithson, P., 1967, p. 15). Además, esta recuperación de la calle se produce en un momento en que ésta, en tanto espacio de encuentro social donde transcurre las acciones de aquel tiempo ordinario al que nos referíamos anteriormente, ha ido desapareciendo producto del crecimiento de las ciudades y, fundamentalmente, a partir de la expansión del automóvil. En esta dirección, la *street-in-the-air* puede ser caracterizada precisamente como aquel lugar en el que puede ocurrir lo ‘ordinario’, en el que transcurre la cotidianidad. Al respecto, exponiendo sus posibilidades, Alison y Peter Smithson evocan la presencia de dos madres con sus respectivos coches de niños, deteniéndose en estas calles para conversar, excediendo como se ha señalado la mera función de tránsito o circulación.⁷⁵ De acuerdo a los Smithson, la calle supone el primer contacto de la comunidad con la vida urbana, por tal razón constituye un elemento central (Smithson, A. & Smithson, P., 1967, p. 25).

Si volvemos a mirar las fotografías de Henderson que retratan a niños jugando en Bethnal Green, podemos observar que éstas son tomadas desde arriba, desde un punto de vista elevado respecto al espacio donde transcurre la escena. De manera consciente o no, el encuadre de Henderson parece componer una perspectiva de visión posible desde la *street-in-the-air* enunciada en la propuesta *Golden Lane* (Imagen 38 y 39).

Considerando las premisas de la propuesta, desde el punto de vista estrictamente representacional, *Golden Lane* focaliza la atención en mostrar cómo se relaciona el nuevo edificio con el contexto inmediato (1); la activación de los lugares de encuentro, fundamentalmente lo que puede ocurrir en la *street-in-the-air* (2); y las posibilidades de expansión en el contexto mayor de la propuesta de los Smithson (3). Si bien no se abandonarán del todo formas habituales de la representación arquitectónica –por ejemplo el uso de plantas para precisar el orden de las unidades habitacionales o la distribución de las calles elevadas (Imagen 40)⁷⁶–, se introducirán otros mecanismos destinados a enfatizar las ideas puestas en juego, fundamentalmente fotomontajes y diagramas o esquemas gráficos.

⁷⁵ “These pedestrian decks are no mere access balconies. Two women with prams can stop and talk without blocking the flow, and they are safe for small children...” (Smithson, A. & Smithson, P., 1970, p. 57). (“Estas cubiertas peatonales no son simples balcones de acceso. Dos mujeres con cochecitos pueden detenerse y hablar sin bloquear el flujo, y son seguras para los niños pequeños...”) [trad. propia].

⁷⁶ Es interesante constatar el uso de estas estrategias de representación ‘tradicionales’, pues demuestra el estado de transición en el que se encuentra el trabajo de los Smithson, intentando introducir nuevos puntos de vista a través de la innovación en los mecanismos de representación; pero también, poniendo en marcha aquel pragmatismo del que nos hablaba anteriormente Irénée Scalbert, buscando llevar a cabo sus planteamientos. Al respecto, una sección realizada para *Golden Lane*, no incluida en la *grid*, da cuenta de la combinación de definiciones más precisas con cierto esquematismo que prioriza la exposición de la propuesta por sobre la rigurosidad de su definición (Imagen 41).



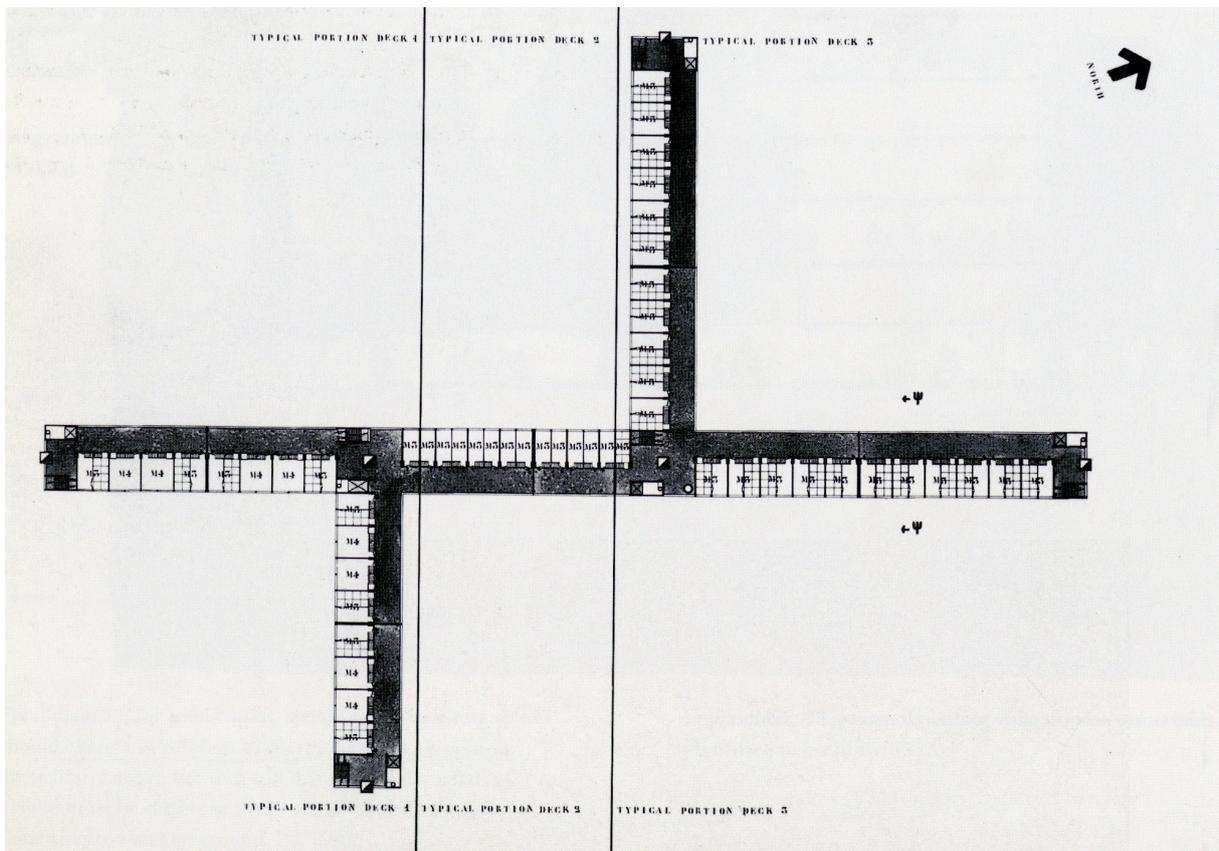
_Imagen 38. Fotografía de niños jugando en Chisenhale Road, Nigel Henderson, 1951. Fotografía blanco y negro, 5.5 x 5.5 cm. Tate Collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>

Esta fotografía inaugura *Urban Re-Identification Grid*, se sitúa en la primera columna de izquierda a derecha, en el panel superior, inmediatamente después del encabezado *house*.



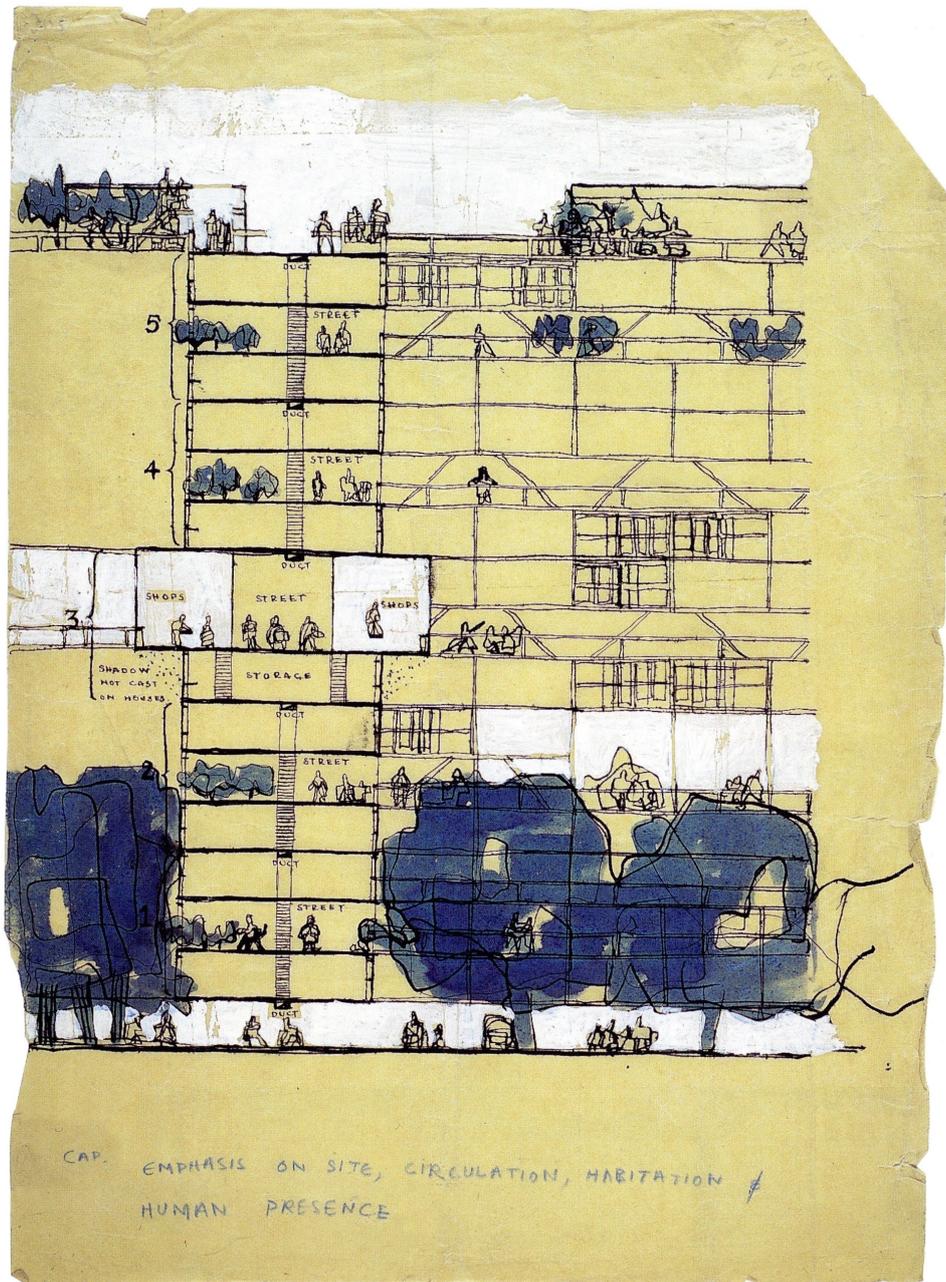
_Imagen 39. Fotografía de niños en *Chisenhale Road*, Nigel Henderson, 1951. Fotografía blanco y negro, 5.5 x 5.5 cm. Tate Collection. Fuente: <https://www.tate.org.uk/>

Esta fotografía fue incorporada en el panel del medio de la primera columna de izquierda a derecha de Urban Re-Identification Grid, bajo el encabezado *house*.



_Imagen 40. Planta distribución calles elevadas, *Typical Portion Deck*, *Golden Lane*, Alison y Peter Smithson, 1952. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 93)

Planta incorporada en la sexta columna de izquierda a derecha de *Urban Re-Identification Grid*, en el panel de medio.



_Imagen 41. Esquema sección y alzado parcial, *Golden Lane*, Alison y Peter Smithson, 1952. Dibujo de Peter Smithson. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 91)

En este esquema, animado por la presencia de sus habitantes, se puede observar el espacio destinado a las *streets-in-the-air*, incluyendo sus posibilidades programáticas (*shops*) y el espacio destinado a los pequeños jardines. En la parte inferior del dibujo se lee la inscripción “Emphasis on site, circulation, habitation. Human Presence” (“Énfasis en el sitio, circulación, habitación. Presencia humana”).

El uso de fotomontaje⁷⁷ y *collage*⁷⁸ será especialmente útil para exponer la incorporación del edificio en el paño definido por el concurso y también para exhibir el espacio de la *street-in-the-air*; por su parte, los esquemas comunicarán la estrategia de extensión de *Golden Lane* más allá de los límites del conjunto de viviendas inicialmente establecido como problema a resolver.

En uno de los fotomontajes realizados para *Golden Lane* –incorporado en la quinta columna de izquierda a derecha de *Urban Re-Identification Grid*, bajo el encabezado ‘house’ (Imagen 42)–, se incluye una imagen de la propuesta que se superpone a una fotografía del lugar a intervenir, situando gráficamente el diseño de los Smithson. En esta imagen, reconocemos en primer plano al actor francés Gerard Philipe y en un piso superior al líder indio Nehru, saludando hacia el espacio exterior. Como también ocurre en el caso de las imágenes de la *street-in-the-air*, la incorporación de estas figuras ‘mediáticas’, manifiesta una expansión exagerada de las posibilidades de encuentro en los espacios de *Golden Lane*, vinculando a la cultura pop con el mundo ordinario, al espectáculo con la cotidianidad, operación realizada recurrentemente por el Independent Group.

Tras Gerard Philipe, observamos dos caras del nuevo edificio y junto con las unidades de vivienda se aprecian las calles elevadas y los pequeños jardines que forman parte de la propuesta.⁷⁹ Más abajo, a nivel de la superficie, un ciclista que parece importado del imaginario de Henderson y sus fotografías, cruza la imagen de derecha a izquierda, animando el espacio común. Este encuadre –toda una declaración de intenciones– refuerza la estrategia de ubicar el volumen del edificio a lo largo de una de las diagonales del terreno, para de esta manera interactuar con el contexto inmediato. Al respecto, Heuvel & Risselada (2007 [2004]), p. 96 señalan:

“El proyecto de los Smithson se sitúa en un ángulo del emplazamiento indicado. Esta gruesa ruptura con la tradición secular de alinear las viviendas con la calle existente hace posible introducir con toda naturalidad amplios espacios abiertos contiguos a la calle existente. Este aspecto crea también dos espacios patios en la parte posterior del nuevo edificio residencial”

⁷⁷ El interés por los fotomontajes está presente tempranamente en el caso de Peter Smithson, como demuestra la producción gráfica de su proyecto de final de carrera, *Fitzwilliam Museum* en Cambridge, realizado en el año académico 1948-1949. En este caso se puede advertir una cercanía con la producción de fotomontajes llevada a cabo por Mies van der Rohe, por ejemplo con las vistas para su *Museum for a Small City project*, 1941-1943. Para revisar el proyecto de fin de carrera de Peter Smithson véase *The Charged Void: Architecture* (2001, pp. 28-32).

⁷⁸ En el caso de *Golden Lane*, hablamos de ‘fotomontaje’ y ‘collage’, pues ambos términos nos permiten describir la producción de imágenes realizadas por los Smithson. Esto, en la medida en que por un lado se recrea un espacio posible, incorporando el diseño sobre imágenes del lugar a intervenir (fotomontaje); y por otro lado, observamos representaciones construidas a partir de la relación entre elementos de procedencia distinta, para así poner en escena un nuevo sentido (*collage*).

⁷⁹ Junto con estos lugares de encuentro y activación, en estas calles elevadas también se disponen pequeños espacios de jardín. Estas áreas verdes intentan enriquecer la vida en el bloque de vivienda, diversificar las cualidades de aquellos espacios comunes tan importante para la propuesta de los Smithson. Además, estas áreas constituyen también aperturas visuales que permiten comunicar el espacio de las viviendas –la vida en las *streets-in-the-air*– con el paisaje urbano circundante. La presencia de estos jardines es producto del reconocimiento de aquellas variables o elementos que habitualmente son excluidos de las viviendas en altura y de alta densidad, por ejemplo el desarrollo de actividades ‘al aire libre’ (Smithson, A. & Smithson, P., 1970, pp. 50-51).



_Imagen 42. Fotomontaje *Golden Lane*, Alison y Peter Smithson, 1952. Fotografías, recortes de prensa, pluma sobre papel, 44,8 x 64, 8 cm. Fuente: *Team 10 1953 - 1981. In Search of A Utopia of the Present* (Risselada & Heuvel, 2005, p. 63)

Fotomontaje expuesto en la quinta columna de izquierda a derecha de *Urban Re-Identification Grid*, en el panel del medio.

En cuanto a las imágenes elaboradas para definir la *street-in-the-air*, observamos que quienes ‘habitan’ estas galerías también son personalidades ampliamente conocidas. Para los Smithson en estos espacios todo puede pasar, lo común y también lo espectacular, como demuestra la presencia de estas estrellas transitando por las calles elevadas. De esta manera, sobre un espacio duramente castigado por la guerra, se recrea en estas representaciones un nuevo imaginario, un juego de asociaciones que celebra las posibilidades infinitas de la vida urbana, que busca trasladar el espíritu de la calle y su espontaneidad a los espacios de encuentro propuestos para *Golden Lane*.

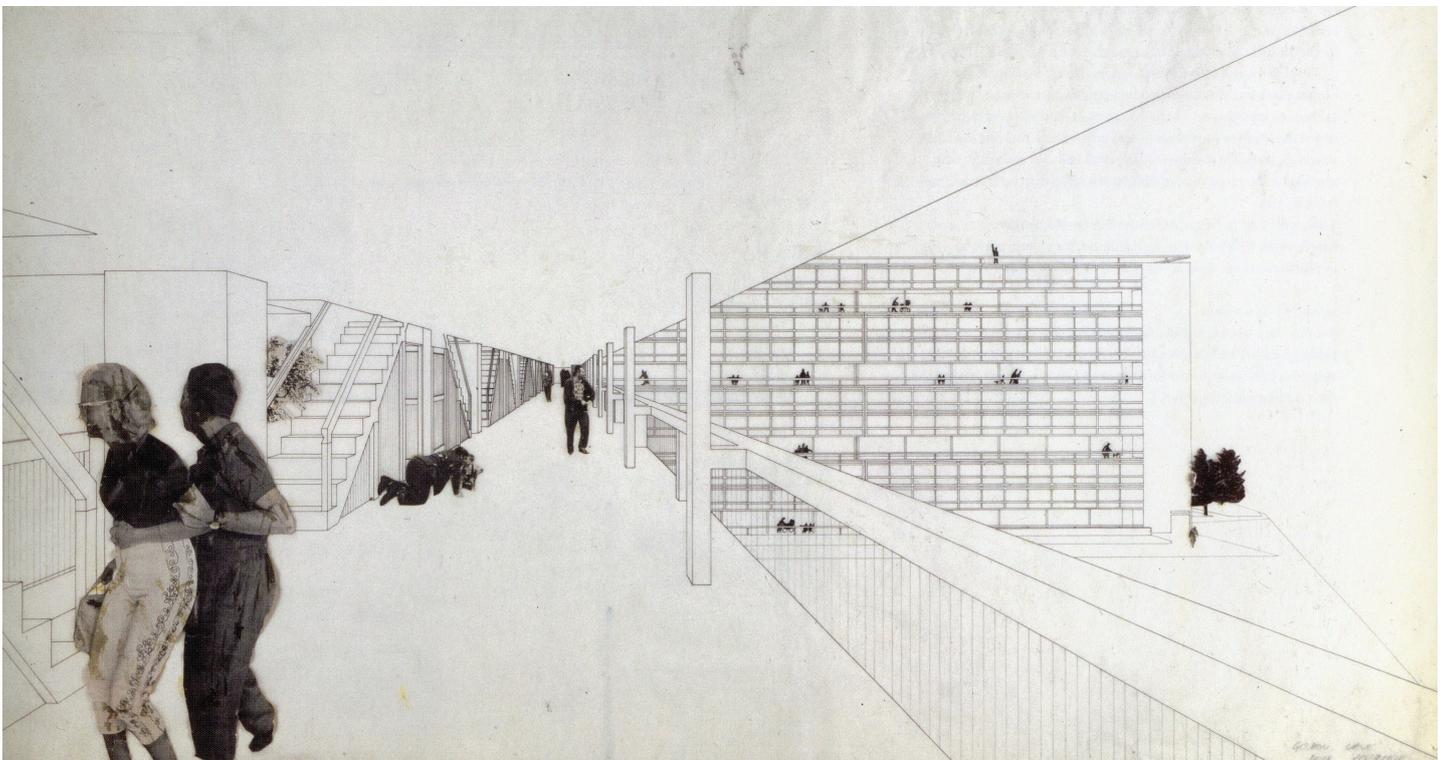
A partir de una forma de representación que podemos definir como tradicional –una vista arquitectónica– se superponen una serie de fragmentos que enriquecen su lectura y significación. Se trata entonces de una combinación de recursos gráficos que permite vincular la abstracción del dibujo arquitectónico con el estado de activación imaginado para el lugar a intervenir.

En una vista de la *street-in-the-air* –también llamada *street deck* (calle cubierta)–, se aprecia con mayor claridad la idea planteada por los Smithson (Imagen 43). Si bien no fue incluida en *Urban Re-Identification Grid*, vale la pena referirnos a ella para ahondar en la propuesta de *Golden Lane* y los recursos gráficos utilizados. En la imagen, se puede observar que hablamos de una calle que si bien nos lleva a las escaleras de acceso a las viviendas, permite algo más que el mero tránsito. Para enfatizar esta condición en primer plano reconocemos la presencia estelar de Marilyn Monroe y el jugador de béisbol Joe DiMaggio, importados a la escena a modo de *collage*, exagerando como se ha señalado las oportunidades de encuentro que ofrece esta calle elevada. A la izquierda de la escalera se intuye el pequeño patio-jardín (*yard-gardens*) incluido en el diseño y más atrás se sitúa la figura de un hombre arrodillado, jugando con un pequeño niño, convirtiendo a la calle en aquella extensión de la vida familiar a la que nos referíamos anteriormente. De esta manera, en la idea de calle recuperada por los Smithson intuimos el movimiento constante, los gritos de una madre llamando a sus hijos desde la escalera, mientras éstos corren por la *streets-in-the-air* en compañía de sus pequeños vecinos. Dicho de otra manera, este espacio de circulación se convierte en un *lugar*, que incluso de acuerdo a los Smithson (1970, p. 52) puede acoger programas, tiendas o zonas de servicio.

Prestando especial atención a la ‘presencia humana’ en las vistas arquitectónicas de *Golden Lane*, Reyner Banham (1955, p. 361) señala:

“(…) is notable for its determination to create a coherent visual image by non-formal means, emphasizing visible circulation, identifiable units of habitation, and fully validating the presence of human beings as part of the total image – the perspectives had photographs of people posted on to the drawings, so that the human presence almost overwhelmed the architecture”⁸⁰

⁸⁰ “(…) es notable por su determinación de crear una imagen visual coherente por medios no formales, enfatizando la circulación visible, las unidades identificables de habitación y validando completamente la presencia de seres humanos como parte de la imagen total en la que las perspectivas tenían fotografías de personas publicadas en los dibujos, de modo que la presencia humana casi abrumaba a la arquitectura” [trad. propia].



_Imagen 43. *Collage Golden Lane street deck*, Alison y Peter Smithson, 1952. Rapidograph y recortes de prensa sobre papel, 52,1 x 97, 8 cm. Fuente: *Team 10 1953 - 1981. In Search of A Utopia of the Present* (Risselada & Heuvel, 2005, p. 67)

Otro aspecto importante en la propuesta de *Golden Lane* es la incorporación de esquemas gráficos, utilizados para exponer el cambio que se produce al pasar de una a otra escala de asociación. Para dar cuenta de este aspecto, los Smithson trabajaron a partir de la superposición de aquellas variables y elementos que conforman su propuesta urbana. Tal superposición considera básicamente el encuentro entre los objetos arquitectónicos y las vías de circulación existentes con la nueva intervención, es decir, con la extensión de las *streets-in-the-air* y los nuevos edificios. De manera didáctica, se presentan cada uno de estos elementos por separado, para ser finalmente unidos en una nueva trama de combinación⁸¹ bajo el título de *Golden Lane The City*, situada en la última columna a la izquierda de *Urban Re-Identification Grid* (Imagen 44). Esta información refuerza la visión multiescalar planteada por los Smithson, la estrecha relación entre edificio y tejido urbano, entre vivienda, calle, distrito y ciudad (Imagen 45).⁸²

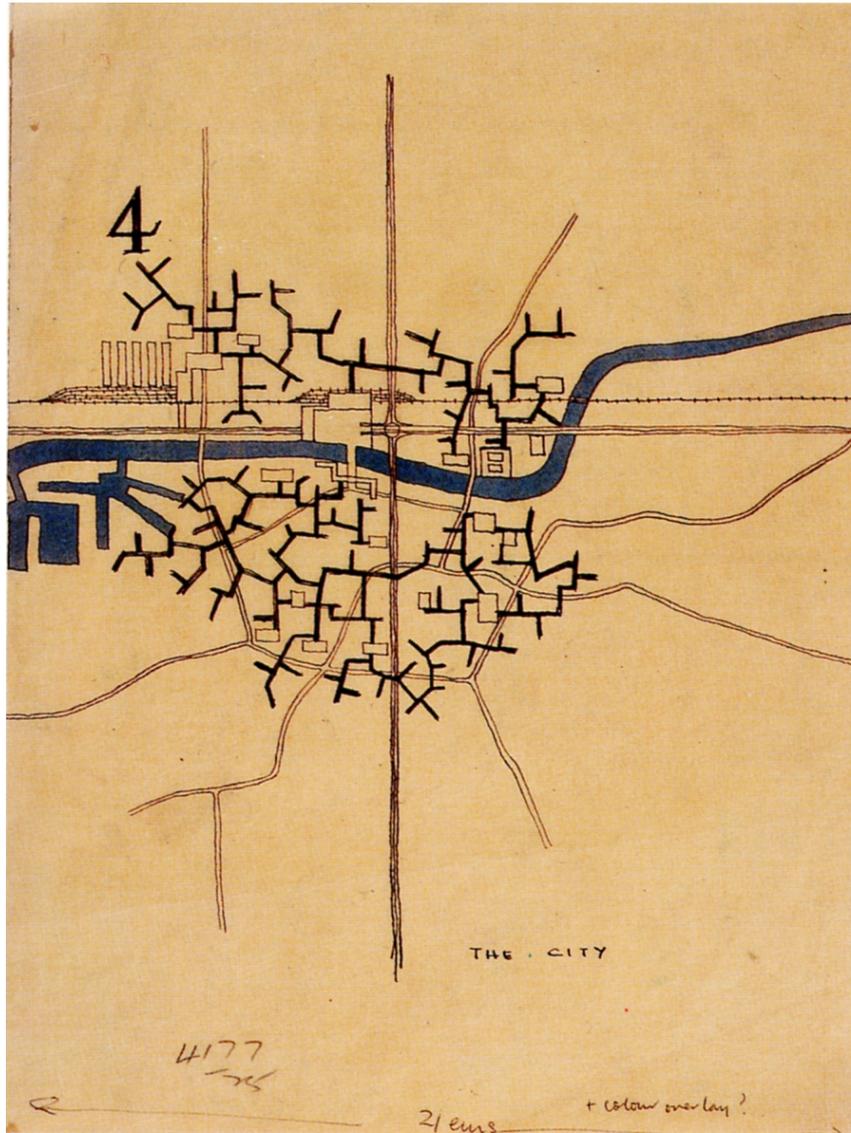
En la imagen *Golden Lane City*, la acumulación de variables plantea una respuesta alternativa a la estratificación excesiva que favorece la separación por sobre el contacto entre las partes. En esta dirección, David Robbins (1990, p. 243) sostiene que el señalado esquema gráfico expresa una interacción dinámica de actividades y fuerzas, por tanto debe ser leído como una organización en curso. Si bien en este tipo de estrategias podemos reconocer cierta reminiscencia de la planificación a gran escala puesta en marcha por el urbanismo moderno, la propuesta de superposición y continuidad se basan en una lectura situada, en el encuentro inevitable con aquello existente. Así, más allá de la definición de cada una de las escalas de asociación antes mencionadas, los Smithson piensan a la ciudad en términos de interconexión y, fundamentalmente, de encuentro entre las partes, lo que no supone necesariamente una subordinación jerárquica entre ellas. Alison y Peter Smithson (1967, pp. 26-27) señalan:

“Any new combinations of dwelling with their immediate access that would make for a new way of living in the city must nearly always expect to lace-in between existing buildings and mesh over existing road and service networks. Their function is renewal; of the dying centres and derelict areas among railway viaducts and old industrial sites. The ‘elements’ can expect little help from their surroundings in terms of environment but must by their unblemishable newness carry the whole load of responsibility for renewal in themselves”⁸³

⁸¹ En esta estrategia de combinación y/o acumulación de elementos, reconocemos también un componente estético, incluso formal. Tal como lo reconocen los propios Smithson (1967, p. 34), en esta consideración estética es importante la obra de Jackson Pollock y sus formas de expresión pictóricas. Al respecto, David Robbins (1990, p. 243) señala: “(...) their encounter with Jackson Pollock painting in 1949 inspired an all over, random ‘scatter’ aesthetic, subversive of fixities and hierarchies, which they called their ‘aesthetic of change’”. ((...) “su encuentro con la pintura de Jackson Pollock en 1949 inspiró una estética de la ‘dispersión’ aleatoria en todas partes, subversiva de lo fijo y las jerarquías, que llamaron su ‘estética del cambio’”) [trad. propia].

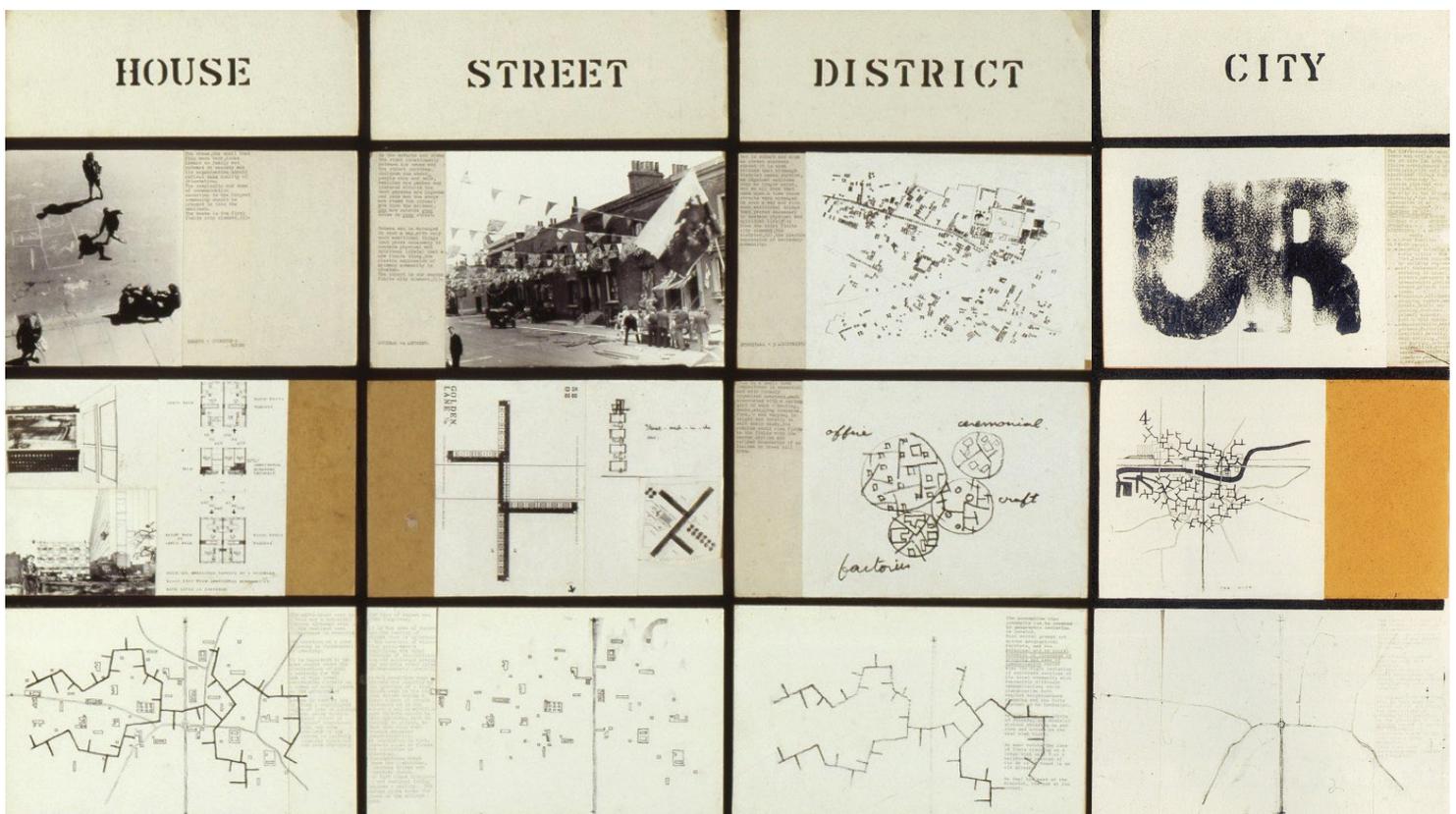
⁸² En esta dirección, Dirk van Hevel y Max Risselada (2007 [2004], p. 96) señalan: “La idea de trazar una galería como si fuera una calle nació del deseo de integrar el edificio residencial con el tejido sociocultural de la ciudad. En lugar de permanecer como un fragmento aislado, el edificio residencial y la bulliciosa vida local de East End iban a entrelazarse”.

⁸³ “Cualquier nueva combinación de vivienda con acceso inmediato que permita una nueva forma de vida en la ciudad casi siempre debe tener que encajar entre los edificios existentes y enredarse en las redes de carreteras y servicios existentes. Su función es la renovación; de los centros moribundos y las áreas abandonadas entre los viaductos ferroviarios y los antiguos sitios industriales. Los ‘elementos’ pueden esperar poca ayuda de su entorno en términos de medio ambiente pero deben por su intachable novedad llevar toda la responsabilidad de la renovación en sí mismos”



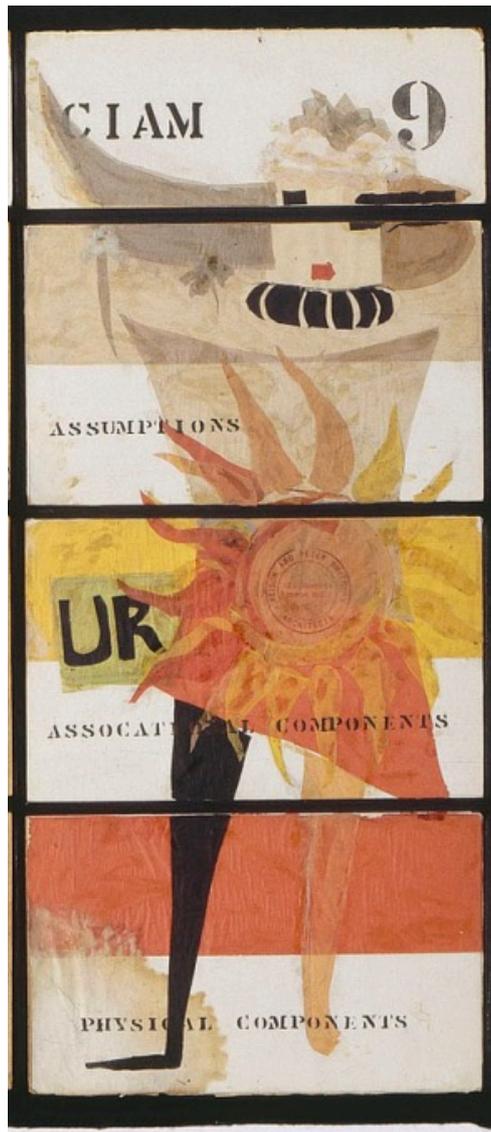
_Imagen 44. *Golden The City*, Alison y Peter Smithson, 1952. Tinta sobre papel transparente, 25,4 x 20,3 cm. Collection Centre Pompidou. Fuente: <https://collection.centrepompidou.fr>

Esquema incluido en la última columna de izquierda a derecha de *Urban Re-Identification Grid*, en el panel central, bajo el apartado *City*. La superposición de elementos incluye *Roads on the ground* (Carreteras o camino a nivel de superficie); *Ground elements* (elementos a nivel de superficie); *Space elements* (Edificios y streets-in-the-air propuestos) (Smithson, A. & Smithson, P., 1970, pp. 98-99).



_Imagen 45. Detalle información *Golden Lane* en *Urban Re-Identification Grid*, Alison y Peter Smithson, 1953. Collection Centre Pompidou. Fuente: <https://collection.centrepompidou.fr>

En la imagen se aprecian las últimas cuatro columnas, de izquierda a derecha, de *Urban Re-Identification Grid*. Junto a la información ya comentada, en el panel inferior de cada columna se puede distinguir la visión multiescalar planteada por los Smithson en su propuesta *Golden Lane*: en el primero de ellos, de izquierda a derecha, se observa la superposición de vías y elementos existentes con las calles elevadas y edificios propuestos; en el segundo panel, los elementos preexistentes por separado; en el tercer panel, las conexiones propuestas a través de las calles elevadas; y en el cuarto panel las vías preexistentes.



_Imagen 46. Detalle de figura humana *Urban Re-Identification Grid*, Alison y Peter Smithson, 1953. Collection Centre Pompidou. Fuente: <https://collection.centrepompidou.fr>

Figura humana ubicada a lo largo de la cuarta columna de izquierda a derecha de *Urban Re-Identification Grid*, bajo el encabezado CIAM 9.

Si consideramos en conjunto las fotografías de Nigel Henderson y las representaciones realizadas para el proyecto *Golden Lane*, podemos señalar que ambos trabajos hacen referencia a un espacio ‘ocupado’, que no puede ser entendido sin aquellas acciones que se apropian de él, que determinan su sentido.

Probablemente, la figura humana situada en el centro de la *grid* resume el espíritu de *Urban Re-Identification*; una figura colorida, carente de todo detalle y definición precisa. Con un brazo que parece estar extendido, un pie delante del otro en señal de movimiento y un gran sol superpuesto en mitad de su cuerpo, esta figura actúa como una especie de mancha, que al expandirse separa y transgrede el entramado ortogonal de filas y columnas que definen el formato *grille* inicialmente establecido por ASCORAL. La figura de los Smithson parece un *Modulor* fallido, borroso, que carece de la rigidez y exactitud del modelo de Le Corbusier y por eso mismo parece más vital y sugerente (Imagen 46);⁸⁴ tal figura expone el cambio de mirada, la nueva sensibilidad expresada con claridad en las fotografías de Nigel Henderson y en la vocación de asociación de las *streets-in-the-air*.

⁸⁴ Coincidimos en esta referencia al *Modulor* con Annie Pedret (2005, p. 255), quien además sugiere una relación entre el sol de la figura de los Smithson y el sol de la *Ville Radieuse* del propio Le Corbusier. En la señalada figura incorporada por los Smithson, también podemos reconocer una reformulación de aquellas figuras humanas puestas sobre la *Grille sur le plan de La Rochelle-La Pallice*, publicada como fue mencionado en el anexo especial de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* y en *Oeuvre complète* de Le Corbusier.

5.2.6 *Charged void*. La posibilidad de...

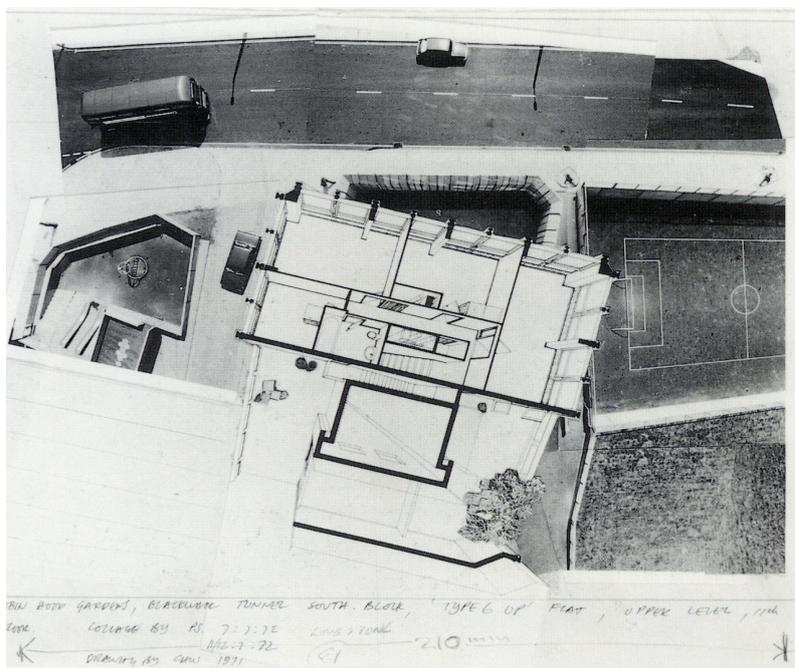
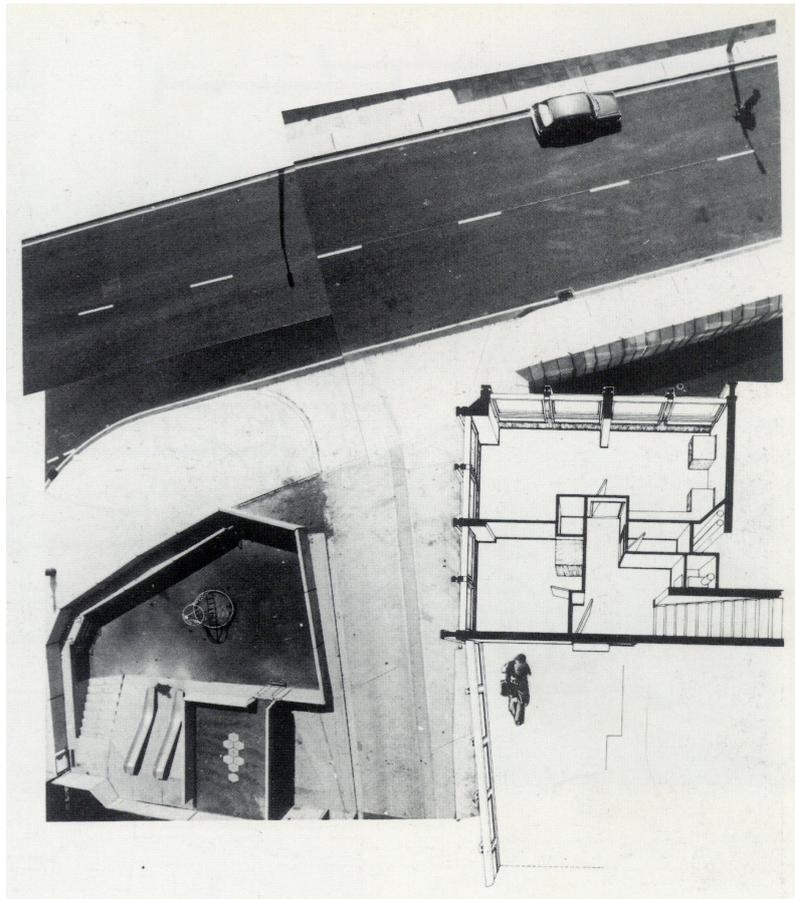
Pese a formar parte de un momento todavía inicial en la trayectoria de Alison y Peter Smithson, *Urban Re-Identification Grid* pone en escena –en su composición general y a partir de la contribución específica de las fotografías de Henderson y la propuesta *Golden Lane*– el cambio de época que comienza a gestarse en la medianía de siglo, la creciente distancia de las nuevas generaciones de arquitectos con respecto a los postulados más dogmáticos del Movimiento Moderno. Un cambio que como hemos intentado explicar, en el caso de los Smithson se expresa a nivel discursivo, representacional y también proyectual, asumiendo la importancia de estos tres ámbitos en la constitución de lo que aquí hemos denominado campo arquitectónico.

Posiblemente, el conjunto de viviendas *Robin Hood Gardens* (1969-1972) sea la obra construida de los Smithson que con mayor fuerza lleva a la práctica las ideas expresadas en *Urban Re-Identification Grid*. Se trata de un edificio que materializa parte importante de las propuestas avanzadas por el proyecto *Golden Lane* y que por tanto, puede ser inscrito en una línea de continuidad argumental y formal respecto a éste. Tal es así que las pasarelas de circulación dispuestas en los *Robin Hood Gardens* pueden ser definidas como el único ejemplo construido de las famosas *streets-in-the-air*.

Golden Lane (1952), *Urban Re-Identification Grid* (1953) y los *Robin Hood Gardens* (1972) constituyen un cuerpo de obras que exponen parte importante de las ideas de los Smithson sobre el habitar, haciendo hincapié, como se ha mencionado, en aquellos espacios de encuentro y asociación comunitaria.

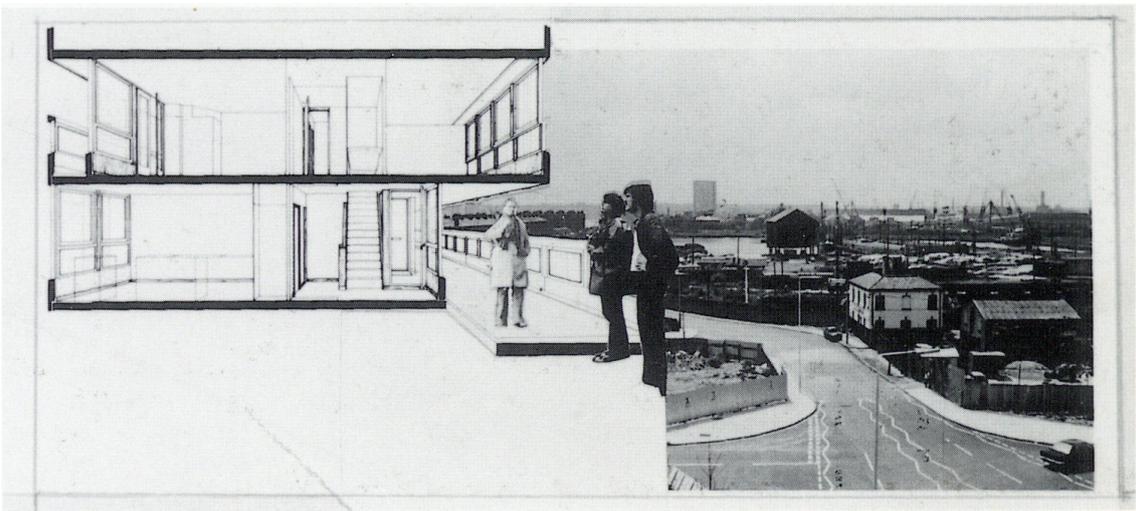
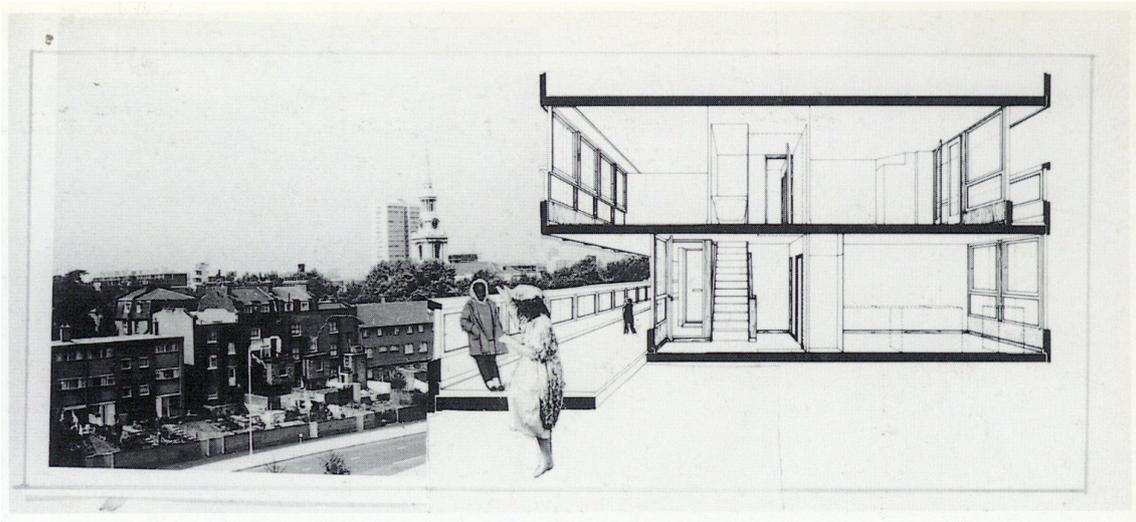
Ubicado en la zona este de la ciudad de Londres –cerca del barrio Bethnal Green fotografiado por Nigel Henderson y recorrido por Alison y Peter Smithson– *Robin Hood Gardens* estaba conformado inicialmente por dos bloques horizontales de viviendas, similares pero no idénticos, separados por un área verde central. Esta organización se gestó a partir de las condiciones preexistentes del sitio, rodeado por calles de alto tráfico; en este contexto, los Smithson promueven la generación de una zona libre del ajetreo circundante, para así convertir al conjunto de viviendas en un espacio amable para el encuentro, la pausa y la interacción entre sus habitantes (Smithson, A. & Smithson, P., 1970, p. 189)

Atendiendo a sus estrategias de representación, en los *Robin Hood Gardens* se insiste en mecanismos de visualización utilizados por los Smithson con anterioridad. La presencia de una planimetría debidamente contextualizada a través del montaje de secciones y plantas sobre fotografías del lugar a intervenir (Imagen 47, 48, 49 y 50); la elaboración de diagramas de conexión y circulación, forman parte del repertorio representacional de la obra, tendiente a promover soluciones situadas y enfatizar la importancia de aquellos espacios de encuentro. Una vez más, los recursos gráficos utilizados –fotomontajes, diagramas, esquemas, planimetrías– se encuentran al servicio de las ideas que guían la propuesta.



_Imagen 47. Fotomontaje Bloque sur, Blackwall Tunnel, Robin Hood Gardens, Alison y Peter Smithson, 1972. Dibujo de Christopher Woodward, collage de Peter Smithson. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 301)

_Imagen 48. Fotomontaje Bloque sur, Blackwall Tunnel, Robin Hood Gardens, Alison y Peter Smithson, 1972. Dibujo de Christopher Woodward, collage de Peter Smithson. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 301)



_Imagen 49. Fotomontaje Bloque situado en Cotton Street, mirando hacia el noroeste, *Robin Hood Gardens*, Alison y Peter Smithson, 1972. Dibujo de Christopher Woodward, collage de Peter Smithson. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 303)

_Imagen 50. Fotomontaje Bloque situado en Cotton Street, mirando hacia el sur, río Támesis, *Robin Hood Gardens*, Alison y Peter Smithson, 1972. Dibujo de Christopher Woodward, collage de Peter Smithson. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 303)



_Imagen 51. *Collage Manisty Street*, primer esquema *Robbin Hood Gardens*, Alison y Peter Smithson, 1963. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 297)

En la imagen, definida por los propios Smithson como *collage* (2001, p. 297), se aprecia un bloque de vivienda, las calles elevadas y un montículo que forma parte del espacio central, realizado a partir de la demolición de los edificios preexistentes en el lugar.

En un esquema inicial de la relación entre uno de los bloques y el espacio central de *Robbin Hood Gardens*, los Smithson vuelven a enfatizar aquella ‘presencia humana’, valorada anteriormente por Reyner Banham (Imagen 51). En este caso, sobre una perspectiva que a través de una tonalidad común establece continuidad entre el edificio de viviendas y el espacio de encuentro, los Smithson incorporan figuras que ‘habitan’ la obra, las calles elevadas y el mencionado lugar central de reunión; así, se informa la propuesta considerando en ella al futuro habitante, sus posibilidades de uso activo, tal como fue realizado previamente en *Golden Lane*.

En el año 1972, la fotógrafa Sandra Lousada registró a un grupo de niños jugando en las colinas del espacio central de los *Robin Hood Gardens*, una secuencia que irremediamente nos devuelve al principio, a aquellos niños fotografiados por Nigel Henderson en Bethnal Green. Esta vez, a través del lente de Lousada y sus fotografías –incorporadas en la monografía *The Charged Void: Architecture* (2001, p. 311)– los Smithson parecen decirnos que esa capacidad de apropiación que tanto admiraban en los niños de Bethnal Green fue también provocada por la espacialidad de su propio proyecto (Imagen 52).

Ahora bien, la relativamente reciente demolición de uno de sus bloques de vivienda⁸⁵ –el año 2017– así como su creciente deterioro, refuerzan a aquellas posiciones que definen a los *Robin Hood Gardens* como un proyecto fallido, producto del ‘voluntarismo’ de las propuestas ‘sociales’ de los Smithson. Probablemente, el estado actual del conjunto demuestra una confianza ingenua o al menos exagerada en la capacidad de respuesta de la arquitectura frente a problemas sociales complejos. Esta evidencia nos recuerda la imposibilidad de poder predecir del todo aquello que ocurrirá con el rumbo de un proyecto y, también, nos permite matizar algunas observaciones realizadas en torno a la obra de Alison y Peter Smithson, pues en ella también están presentes las contradicciones.

Quizá una expresión, entre las tantas proclamadas por los Smithson, nos pueda ayudar a sintetizar parte importante de sus postulados: el enunciado *charged void*, utilizado como se ha señalado para titular dos textos monográficos (2001, 2005); una idea formulada a partir de los recurrentes juegos de palabras realizados por estos arquitectos que dan como resultado términos o conceptos ‘inventados’, tan imprecisos y ambiguos como sugerentes.

La expresión *charged void* viene a decir que el espacio se activa a través de una operación de ‘cargado’, que da cabida a la invención creativa, a aquello impredecible que no estaba en los planes o definiciones iniciales. Para explicar este punto, los Smithson recurren a la metáfora de una fiesta infantil, pues en ella se pueden organizar las condiciones previas e iniciales, pero el resultado final siempre dependerá de la acción de los participantes, del uso que éstos le den al espacio donde tiene lugar la reunión.

⁸⁵ Al respecto en la 16ª Exposición Internacional de Arquitectura de La Biennale di Venezia, celebrada el año 2018 y titulada *Freespace*, se exhibió el trabajo *Robin Hood Gardens: A Ruin in Reverse* que precisamente –a través de medios audiovisuales y la reconstrucción material de algunos espacios de la propuesta de los Smithson– reflexionó sobre su proceso de demolición. La curatoría de esta instalación estuvo a cargo de Christopher Turner y Olivia Horsfall Turner.



_Imagen 52. Niños jugando en *Robin Hood Gardens*. Fotografía de Sandra Lousada, 1972. Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 309)

Esta distinción entre las condiciones iniciales y su modificación en el tiempo supone un cambio importante en cuanto al entendimiento de la propia noción de proyecto y sus operaciones, pues se trata de diseñar un marco de acción posible, no de predecir con exactitud todo lo que en él puede o no ocurrir. Es decir, diseñar el marco de juego, las condiciones a partir de las cuales se inicia la fiesta, pero no su transcurso o resultado, tarea por lo demás siempre imprecisa.⁸⁶

Desde esta perspectiva, tan o incluso más importante que el diseño del espacio, son aquellas prácticas que lo transforman después de su definición en abstracto. Bajo la mirada de los Smithson, el foco se dirige hacia el momento en el que el espacio se activa y por tanto se ‘carga’ de sentido. Hablamos de una ocupación que por cierto, irremediamente dialoga con lo existente, que remueve y afecta su orden, que lo altera.

El espacio –su identidad y sentido– no es algo inmutable, ni tampoco corresponde solamente a aquello definido de manera preliminar por la arquitectura o la planificación urbana a través de la separación de funciones. Como demuestran las fotografías tomadas por Nigel Henderson en Bethnal Green, el espacio puede ser activamente modificado, cuestión que a su vez favorece un mayor grado de identificación entre lugar y comunidad.

Por otro lado, la resonancia de este *charged void* implica también una valoración en positivo de aquellos espacios vacíos, donde aparentemente no ocurre nada. Evitando su lectura como una carencia o falta, para los Smithson la vacuidad de estos espacios expresa, paradójicamente, todo su potencial, las posibilidades infinitas de aquellas acciones que una y otra vez pueden ‘cargarlo’. En esta dirección puede entenderse el interés de los Smithson por aquello que denominan ‘the space between’,⁸⁷ tan importante en proyectos como *Golden Lane*, *The Economist* o *Robin Hood Gardens*. A través de estos espacios ‘intermedios’, ‘entre’ o ‘en medio de’, los Smithson promueven la presencia de vacíos dispuestos a ser cargados en sus propios proyectos; vacíos conscientes, a la espera de ser llenados, ocupados y modificados por las actividades de quienes los habitan. De esta manera, el vacío sin designar, tradicionalmente leído como un problema, es valorado ahora como una oportunidad, un espacio dispuesto a la acción.

Respecto a este *space between*, son significativa las fotografías que registran *The Economist Building*, obra de Alison y Peter Smithson realizada entre 1959 y 1964. En una de ellas (Imagen 53), el observador se ubica en el interior de uno de los tres edificios que forman parte de la propuesta, y mira hacia la plaza exterior también diseñada por los Smithson, registrando ese punto intermedio que vincula y diferencia ambos espacios, haciendo foco en un espacio vacío (la plaza) que espera ser activado.

⁸⁶ Peter Smithson señala: “(...) pienso que el espacio del edificio, de la habitación, debe ser utilizable, en especial si tomas la postura de que el espacio que estás haciendo tiene que ofrecerse para la inventiva de aquellos que lo ocupan. En cierto sentido, lo que estoy explicando es como una fiesta infantil. La madre organiza ciertas posibilidades para el juego, pero si la fiesta va bien o no depende de la inventiva de los niños. La madre diseña un marco” (Spellman, & Unglaub, 2004, p. 81).

⁸⁷ “The Space Between” es el título de un pequeño texto de los Smithson publicado en la revista *Oppositions*, en 1974. Esta expresión también titula un libro editado por Max Risselada, dedicada a recoger textos teóricos de los Smithson (2016) y que completa la trilogía dedicada a su obra, conformada como se indicó por *The Charged Void: Architecture* (2001) y *The Charged Void: Urbanism* (2005).



Imagen 53. *Man on the Economist Plaza*, Edificio *The Economist Building*, 1964. Fotografía de Michael Carapetian.
Fuente: *The Charged Void: Architecture* (Smithson, A. & Smithson, P., 2001, p. 249)

El interés de los Smithson por generar las condiciones para una efectiva apropiación del espacio, evitando una definición dogmática de su uso o función, coincide en parte con la búsqueda de nuestro siguiente estudio de caso: *The Manhattan Transcripts*, realizado entre 1976 y 1981 por Bernard Tschumi. En este trabajo también hay una lectura del espacio que considera su activación espontánea, a partir de lo que Tschumi conceptualiza mediante término 'event' (evento, acontecimiento), que requiere para su expresión nuevas estrategias de representación.

Como veremos a continuación, la exploración representacional de Tschumi abordará en profundidad la dicotomía entre las condiciones del diseño y el diseño de las condiciones, la tensión entre proyecto y experiencia, que suele ser resuelta a través de una definición mental del espacio, estableciendo una distancia simbólica y también concreta entre la concepción del arquitecto, la realidad y sus contingencias.

