

#11/2021

Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos

Género

Domesticidad

Frigiliana

Diario

Relato personal

Paquebote

Real Club Náutico

Museo

Galería

Conceptual

Espacio Fílmico

Kubrick

Dispositivo

Ecología

Cuadernos
de Proyectos
Arquitectónicos
CPA #11

GI Teoría y Crítica
del Proyecto
y de la Arquitectura
Moderna y
Contemporánea

Departamento
de Proyectos
Arquitectónicos

Escuela Técnica
Superior de
Arquitectura

Universidad
Politécnica
de Madrid

DPA Prints

p'

#11/2021

Cuadernos de Proyectos

Arquitectónicos

Publicación

de teoría

y crítica

**Cuadernos
de Proyectos
Arquitectónicos
CPA #11**

GI Teoría y Crítica
del Proyecto
y de la Arquitectura
Moderna y
Contemporánea

Departamento
de Proyectos
Arquitectónicos

Escuela Técnica
Superior de
Arquitectura

Universidad
Politécnica
de Madrid

DPA Prints

p'

05 **Editorial**

Artículos

- Noemí Gómez Lobo
Diego Martín Sánchez 06 **Daidokoro Monogatari: Historias de la casa japonesa desde la cocina** · *Daidokoro Monogatari: Stories of the Japanese House from the Kitchen* ◦
- Héctor García-Diego Villarías
María Villanueva Fernández 20 **Diario 1969: Acerca del relato personal de Bernard Rudofsky sobre el descubrimiento de Frigiliana** · *Diary 1969: Bernard Rudofsky's Personal Account of his Discovery of Frigiliana* ◦
- Miguel Ángel Ruano
Hernansanz 32 **El 'yate' elevado a 'paquebote'. Historia del Real Club Náutico de San Sebastián más allá del mito 'lecorbuseriano', 1905-1929** · *The 'yacht' elevated to 'ocean liner'. History of the Real Club Náutico de San Sebastián beyond the Lecorbuserian myth, 1905–1929* ◦
- Esteban Salcedo Sánchez 46 **24 galerías, un museo. La encuesta como instrumento de diseño** · *24 Galleries, a Museum: The Survey as a Design Tool* ◦
- Jesús Lazcano López 56 **El espacio filmico del Hotel Overlook en The Shining a través de sus decorados** · *The filmic space of the Overlook Hotel in The Shining through the sets* ◦
- Luz Carruthers 68 **Infrastructure Space: Lógicas operativas en la práctica arquitectónica del siglo XXI** · *The hidden geometry of MUSAC. Field systems as the origin of form in the contemporary project* ◦

Revisiones críticas de libros

- María Pura Moreno Moreno 80 **Menos yo, más otros. A propósito de Diseñar el Desorden. Experimentos y disrupciones en la ciudad, de Pablo Sendra y Richard Sennett** · *Less Me, More Others. On Designing Disorder: Experiments and Disruptions in the City, by Pablo Sendra and Richard Sennett* ◦
- Aida González Llavona 84 **The Architect's Brain. Neuroscience, Creativity and Architecture, de Harry Francis Mallgrave** · *The Architect's Brain. Neuroscience, Creativity and Architecture, by Harry Francis Mallgrave* ◦

88 **Traducciones**

Editorial

Los textos que se recogen en el número 11 de la revista CPA recorren un amplio espectro que va desde la vivienda a la arquitectura como infraestructura. Del análisis de un elemento funcional concreto: la cocina y su transformación en la casa japonesa, a la propuesta del concepto espacio-infraestructura como manera de abordar el proceso de proyecto. Ambos artículos enmarcan otras contribuciones donde el interés por la búsqueda de la vivienda ideal, la afirmación de la analogía marítima, la experiencia de una arquitectura no traducible a forma concreta y, finalmente, la dependencia de la imagen en la definición del espacio dentro de una determinada elaboración cinematográfica, nos invitan a reflexionar sobre el mundo conceptual y la definición formal de la obra de arquitectura.

Desde una perspectiva crítica de género, el primer artículo revisa la transformación que sufre un espacio tan específico y doméstico como es la cocina para indicar, desde su posición y definición funcional en la casa japonesa, un cuestionamiento en la concepción de la unidad familiar y el papel que cada individuo pasa a jugar en el ámbito doméstico de la sociedad japonesa actual. Lo hace mediante un recorrido analítico de ejemplos del siglo XX hasta el momento actual. En el segundo artículo, se relata la búsqueda de una vivienda óptima dentro de una manera de habitar según los ideales propios, pensados y anhelados a lo largo del tiempo, haciendo de su persecución una aventura finalmente lograda. No tanto la disposición de los espacios como las características del lugar serán mostradas en las vicisitudes que el propio autor de la casa, Bernard Rudofsky, indica en sus diarios. Una dimensión menos privada y más pública se presenta en el tercer artículo donde la condición analógica del edificio como barco permite a su autor contraponer y discutir, a partir de un análisis documental minucioso, algunas de las afirmaciones y adscripciones formales indicadas en interpretaciones anteriores del Club Náutico de San Sebastián. Si el mundo referencial a través del lenguaje permite la adscripción estilística, el mundo de la recurrencia analógica permite una visión que completa el análisis formal.

Los textos cuarto y quinto expanden el campo referencial de la arquitectura. Uno desde una opción conceptual y el otro desde una percepción visual secuenciada y fragmentada. En ambos casos, ofreciendo un resultado alejado de la materialidad de una obra edificada. En el cuarto texto la afirmación conceptual es mostrada al revisar una experiencia concreta llevada a cabo con veinticuatro Galerías de Arte en el Madrid de 1971. El autor del quinto artículo indaga y se detiene en las paradojas que proporciona un análisis riguroso de los decorados construidos por Stanley Kubrick para su película "El resplandor". La arquitectura juega un papel esencial tanto a nivel iconográfico como en la narración filmica, vinculándose con el tiempo y el espacio para dar continuidad y sentido al relato. La noción de infraestructura es observada, en el sexto artículo, desde un punto de vista más conceptual, moviéndose entre distintas disciplinas. Presentándonos la potencialidad que esta herramienta transdisciplinar puede llegar a tener como dispositivo práctico y teórico de cara a su utilización en el proyecto de arquitectura, tanto en su dimensión material como conceptual. Mediante el análisis de diversos ejemplos de obras actuales nos muestra como el concepto espacio-infraestructura es capaz de abordar muy diversas escalas y programas.

Daidokoro Monogatari: Historias de la casa japonesa desde la cocina

Noemí Gómez Lobo y Diego Martín Sánchez

Contar una historia (*monogatari*) sobre la cocina japonesa conlleva inevitablemente una reflexión sobre la tipología arquitectónica más célebre del país: la casa unifamiliar. Después de la Segunda Guerra Mundial, la vivienda unifamiliar se convirtió en la unidad básica que conformó el paisaje urbano japonés. El rápido crecimiento económico dio lugar a un claro patrón no sólo en el mercado de la vivienda, sino también en la composición familiar. Influenciados por modelos occidentales, los roles de género convencionales se encarnaron en el hombre asalariado (*salaryman*), relacionado con los centros corporativos, y el ama de casa a tiempo completo (*sengyō shufu*), asociada al espacio doméstico. Entre todas las piezas habitacionales, la cocina era la más clara en su premisa: el lugar donde la mujer cocina. Esta construcción social estaba codificada en su articulación espacial, ya que solía estar aislada del resto de las habitaciones, posicionada en el fondo de la casa. Las arquitectas y arquitectos japoneses han desafiado estas convenciones mediante diseños de casas radicales, a menudo elogiadas por su pequeñez, blancura y ligereza. Sin embargo, resulta necesario ir más allá de esta 'fetichización' para evaluar estas propuestas conforme a las relaciones que plantean. Sus atrevidos diseños no sólo son innovadores en términos formales, sino que van más allá, subvirtiendo las nociones normativas de domesticidad y sugiriendo diversas 'performatividades' en la arquitectura. La cocina es a menudo el lugar donde la experimentación es más evidente, materializando ingeniosos conceptos en los modos de habitar. Las cuestiones relativas a la tecnología, la economía y, sobre todo, el género se despliegan en este lugar de trabajo doméstico. Conectada o aislada, visible u oculta, la cocina cristaliza las relaciones de poder a través de acciones arquitectónicas. Desde una perspectiva crítica de género, este artículo aborda las casas japonesas desde el siglo XX hasta la actualidad, mostrando diversas estrategias y exponiendo aquellos principios arquitectónicos y convenciones sociales contra los que se rebelan. Estas casas fomentan la creación de realidades alternativas, trastocando las ideas preconcebidas de lo que es una cocina, una casa o una familia.

Telling a story (monogatari) about the Japanese kitchen inevitably entails reflecting on the most celebrated architectural typology in the country, the detached house. After World War II, it became the basic unit that shaped the Japanese urban landscape. Rapid economic growth resulted in a clear pattern not only in the housing market but also in family composition. Influenced by western models, conventional gender roles were embodied in the breadwinner (salaryman), related to corporate centers, and the full-time homemaker (sengyō shufu), associated with the domestic space. Among all the rooms, the kitchen was the clearest in its premise: the place where the wife cooks. This gender construct was encoded in its spatial articulation, with the kitchen being hidden from the rest of the house and usually occupying a dead-end position. Japanese architects have challenged these conventions through radical house designs, often praised for their smallness, whiteness, and lightness. However, it is necessary to go beyond this 'fetishization' to evaluate these proposals for the relationships they pose. Their bold designs are not only ground-breaking in formal terms but go further, subverting normative notions of domesticity and suggesting alternative gender 'performativities' in architecture. The kitchen is often the site of the most outstanding experimentation, materializing inventive concepts of living. Questions concerning technology, economy, and above all, gender unfold in this domestic workplace. If connected or isolated, visible or hidden, it materializes power relations through architectural actions. From a critical gender perspective, this article takes Japanese houses from the 20th century to the present day, showing diverse strategies and exposing those architectural principles and social conventions against which they rebel. These houses foster the creation of alternative realities, disrupting preconceived ideas of what is a kitchen, what is a house, or what is a family.

Espacio doméstico
Casas
Cocina
Género
Arquitectura japonesa

Domestic Space
House design
Kitchen
Gender
Japanese architecture.

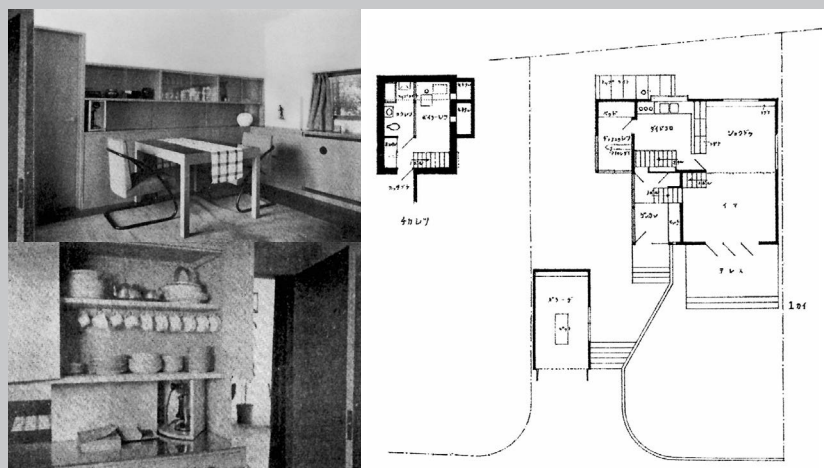


Fig. 01. Planos de la planta baja y primer piso mostrando el ámbito de la criada (derecha). Pared divisoria entre la cocina y el comedor vista desde el lado de la trabajadora (abajo a la izquierda) y desde la mesa de los propietarios (arriba a la izquierda). Nobuko y KamekiTsuchiura. Casa Tsuchiura. Tokio, Japón. 1935© *Shinkenchiku*, No. 2, Noviembre, 1935.

La perspectiva de género como marco teórico

Las condiciones de vida contemporáneas son sólo una instantánea de un engranaje social en constante cambio. Una nube de preconcepciones se manifiesta en forma de expectativas a la hora de diseñar una casa, indicando que la práctica arquitectónica implica un alto contenido de cuestiones de género. La arquitectura está inscrita en un contexto cultural concreto, en un momento histórico específico y, por tanto, se encuentra inevitablemente afectada por supuestos que señalan determinados comportamientos como apropiados para el cuerpo sexuado¹. Estas normas de género forman parte del conjunto de reglas codificadas como disposiciones espaciales. En particular, la arquitectura residencial incorpora las nociones culturales de familia, que están estrechamente vinculadas con los roles asignados a cada miembro que la compone. Si queremos analizar en detalle esta cuestión en la vivienda unifamiliar, Japón presenta un terreno extraordinariamente fértil. El caso japonés no sólo destaca por la cantidad de casas construidas, sino también por su calidad. Algunas de las obras más memorables de la historia arquitectónica son viviendas unifamiliares japonesas. Sin embargo, aunque gozan de reconocimiento mundial por sus propuestas rompedoras y han sido examinadas intensamente en cuanto a sus atributos estéticos, su dimensión de género permanece inexplorada.

Esta perspectiva crítica es una herramienta fundamental para desvelar cualidades desconocidas y modelos asumidos y visibilizar dinámicas embebidas en configuraciones espaciales. Esta postura cuestiona el significado de los supuestos normativos actuales, ayudando a entender cómo los diseños de arquitectos y arquitectas cooperan para imaginar estilos de vida alternativos, desafiando nociones jerárquicas y patriarcales. En estas casas japonesas, la cocina constituye un elemento clave de experimentación que encarna la alteración de las convenciones en torno a los roles de género. Ésta es la pieza que mejor revela las perturbaciones de los espacios domésticos que siguen la dicotomía masculino-femenino en sintonía con las actividades del hogar.

A partir de varios casos de estudio desde el siglo XX hasta la actualidad, el artículo muestra un nuevo enfoque de la casa japonesa, contando su historia (*monogatari*) desde la cocina (*daidokoro*). La primera sección establece el marco crítico desde una perspectiva de género, repasando brevemente aquellas figuras que han reivindicado el cambio social a través de la vivienda. El texto sitúa esta discusión junto a las especificidades del contexto japonés y la construcción de la familia nuclear en su representación física, la vivienda aislada, para seguidamente plantear cómo la evolución histórica de la cocina japonesa revela la interacción entre diseño, democratización y vida doméstica. Tomando la cocina como espacio crítico, la segunda sección disecciona las diferentes estrategias adoptadas en proyectos ideados por arquitectos y arquitectas japoneses, modificando los supuestos de género y explorando los diversos enfoques que toman para proponer otras formas de habitar.

Repensar la casa para el cambio social

A principios del siglo XX, qué es una casa y qué es una familia eran dos cuestiones casi equivalentes. Los arquitectos progresistas consideraron que la vivienda privada era un tema de debate urgente. Repensar el espacio doméstico ayudaría a avanzar hacia una sociedad ideal: sin diferencias de clase ni de género. En 1924, el arquitecto alemán Bruno Taut escribió *La nueva casa: la mujer como creadora* (*Die Neue Wohnung - Die Frau als Schöpferin*), criticando las viviendas victorianas y llamando a las mujeres a ser protagonistas de la vida moderna. Cuatro años después, Sigfried Giedion publicó *Habitar liberado* (*Befreites Wohnen*), aspirando a emancipar la arquitectura “de la casa que devora el trabajo de la mujer”. Karel Teige continuó examinando la organización política habitacional en *Vivienda mínima* (*Nejmenší byt*, 1932), proponiendo acabar con la desigualdad dando a cada individuo una unidad privada y exportando todas las tareas de cuidado a instalaciones comunes. El texto de Teige es quizás el más inmediato en

1. Judith Butler problematiza esta noción en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, argumentando que el género no es una cualidad ya preexistente atribuida a un sujeto debido a sus características biológicas, sino algo que se produce a través de la repetición en respuesta a fuerzas discursivas.

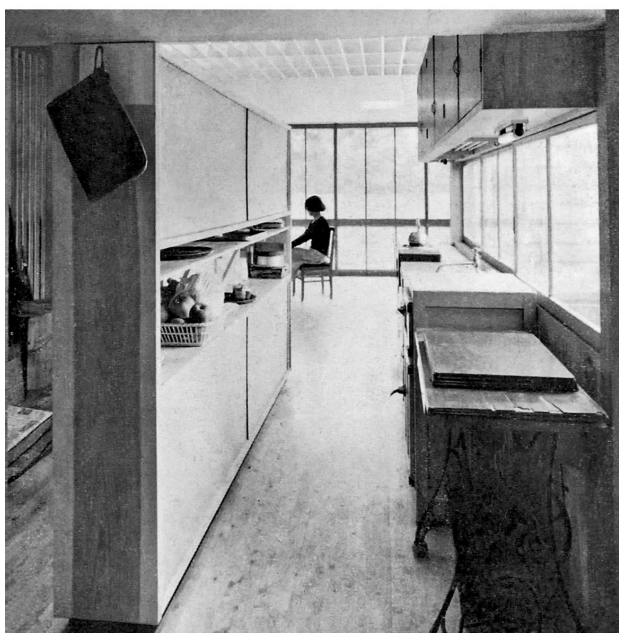
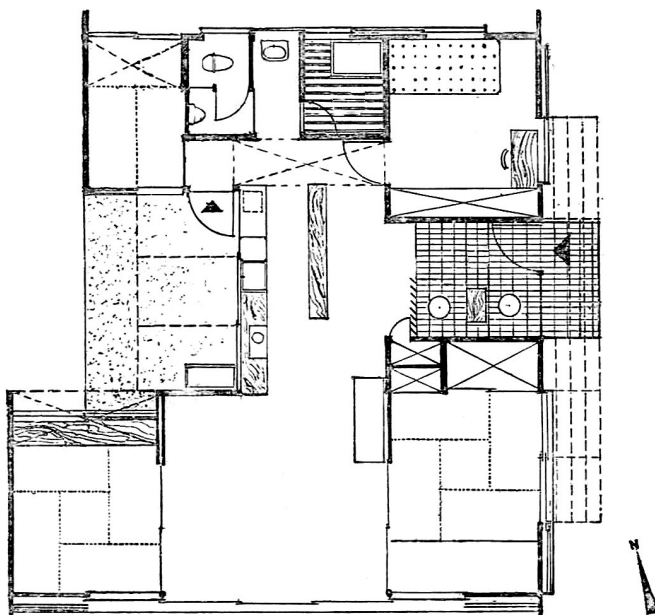


Fig. 02.
 Planta (arriba) y vista
 de la cocina iluminada
 naturalmente, con la
 máquina de coser en
 primer plano y el salón y
 el jardín al fondo (abajo).
 Masako Hayashi. Casa O.
 Tokio, Japón. 1951-1952. ©
Shinkenchiku, No. 27,
 December, 1952.

2. Miho Hamaguchi es una mujer arquitecta pionera en Japón. Fue la primera en obtener la licencia de arquitecta y en abrir su despacho independiente. Curiosamente, pasó los últimos años de su carrera entre Japón y España.

3. Kiyosi Hirai. *The Japanese House Then and Now* (Tokyo: Ichigaya Publications, 1998), 77.

4. Yoshiharu Tsukamoto, "Family Critiques", en *The Japanese House: Architecture and Life after 1945*, ed. Japan Architect Co. (Tokyo: Shinkenchikusha, 2017), 37.

5. Chizuko Ueno. *The modern family in Japan. Its rise and fall* (Melbourne: Trans Pacific Press, 2009).

6. La noción de género es utilizada en la investigación social japonesa por las académicas feministas para incluir a ambos sexos en la discusión de las relaciones de poder y criticar la dualidad masculino-femenino que no registra otras identidades.

enmarcar la organización espacial de la casa en términos de género. Citando a Marx y Engels, Teige critica la estructura familiar de la burguesía basada en el trabajo invisible de las mujeres. El autor afirma que son ellas quienes soportan la carga del trabajo doméstico, lo que impide su participación en la producción pública.

En Japón, la arquitecta Miho Hamaguchi, con su libro *El feudalismo de las casas japonesas* (*Nihonjūtaku no hōkensei*, 1949), reivindicó la vivienda para cambiar el estatus de la mujer en la sociedad japonesa². La arquitecta vio en el diseño de casas la oportunidad de proponer una nueva forma de coexistir, entendiendo la modernidad no como una reconfiguración de los roles tradicionales de género, sino precisamente como una herramienta que ayudaría a disolver jerarquías establecidas, rechazando tajantemente el sistema feudal. Hamaguchi se centró en la unidad doméstica como lugar de relaciones de poder informadas por la organización espacial, siendo la cocina uno de los elementos clave para lograr este propósito. Después de ella, otros arquitectos japoneses expresaron en sus propuestas la crítica a las condiciones espaciales que acompañaban a los nuevos roles de posguerra. En 1968, Takashi Kurosawa en su artículo *¿Qué es la vivienda de grupo compartimentada?* (*Koshitsu-Gun Jukyō towa nanika*), cuestionó las contradicciones inherentes de la nueva vivienda concebida desde la familia moderna y predijo que este esquema acabaría por derrumbarse. Al igual que Teige, Kurosawa sugería habitaciones separadas para cada individuo, dejando constancia de la vida independiente de la pareja. Del mismo modo, en su famoso *Manifiesto cápsula* (1969), Kisho Kurokawa exploró la reducción de la familia a la mínima unidad del individuo. Sin embargo, esta propuesta estaba pensada para un hombre de negocios en constante tránsito, donde la domesticidad sería exportada al ámbito urbano de tal forma que dejase de ser necesaria.

La transición habitacional japonesa: de la familia nuclear a *jendaa furii*

La modernización de Japón, liderada por la revolución industrial, acabó por cimentar la división de sus ciudadanos en dos esferas separadas: la masculina y la femenina. Como observó Hamaguchi, las configuraciones típicas de las casas japonesas heredaron articulaciones espaciales de las estructuras feudales anteriores. Éstas daban prioridad a las estancias utilizadas por el hombre de la casa y asociaban a las mujeres con los espacios de trabajo doméstico³. Esta disociación correspondiente a un dualismo de género generaba una marcada desigualdad social, política y económica. Fue durante el periodo de crecimiento, entre los años 50 y 70, cuando la estandarización cristalizó en un patrón familiar muy conocido: marido, mujer e hijos. Las casas producidas en serie venían acompañadas de imágenes de la familia japonesa y del papel que cada uno de sus integrantes desempeñaba dentro de la vivienda⁴.

La noción de una casa igual a una familia nuclear limitaba las posibilidades de elección y ofrecía un solo modo de vida como modelo deseable. La conocida distribución "nLDK" albergaba a estas familias nucleares —siendo "n" el número de dormitorios, "L" la sala de estar, "D" el comedor y "K" la cocina— conformando la nueva pauta social. El ámbito masculino estaba asociado a las actividades productivas y al dominio público, personificado en el hombre asalariado (*salaryman*). El ámbito femenino estaba ligado a las actividades domésticas que giraban en torno al entorno privado de la casa, representado por el ama de casa a tiempo completo (*sengyō shufu*)⁵.

No fue hasta la década de 1990 cuando la academia japonesa empezó a utilizar el término 'género' para comprender las relaciones de poder asimétricas y superar modelos binarios⁶. El neologismo *jendaa furii* (género libre) surgió entonces para abordar la emancipación de supuestos deterministas culturalmente establecidos y reclamar libertad de elección sin constricciones de género. Con la llegada del siglo XXI, la correspondencia entre hogar y familia tradicional japonesa se desvanece, conteniendo una mayor diversidad de grupos e individuos. Desde el formato nuclear hasta personas solteras con hijos, pasando por parejas *queer* o la convivencia con no-humanos.

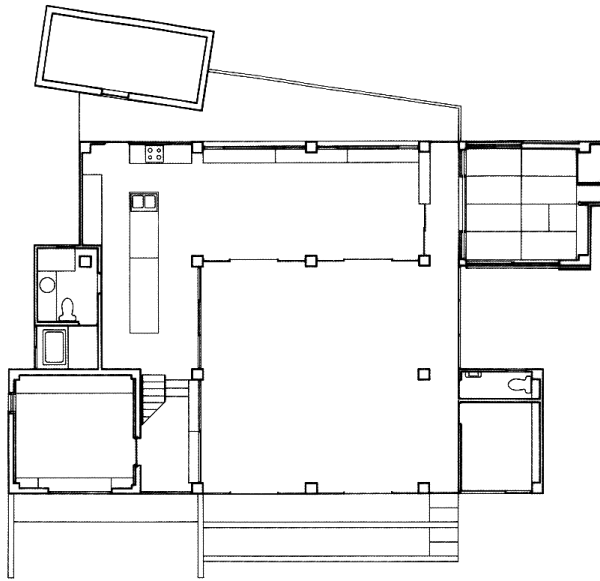


Fig. 03.
Planta (arriba) y vista
hacia la cocina (abajo).
Toyo Ito. SilverHut. Tokio,
Japón. 1984. © Cortesía
de Toyo Ito & Associates,
Architects.

7. "Kitchen History," (*Kitchin no rekishi*), Japan Association of Kitchen and Bath, accedido en Abril, 2020, <https://www.kitchen-bath.jp/statistics/knowmore.html>.

8. Kiyosi Hirai. *The Japanese House Then and Now* (Tokyo: Ichigaya Publications, 1998), 83.

9. Jordan Sand. *House and Home in Modern Japan: Architecture, Domestic Space and Bourgeois Culture, 1880-1930* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005), 55-94.

10. Nobuko Tsuchiura fue la primera mujer arquitecta que ejerció en Japón. Tras estudiar en el extranjero con Frank Lloyd Wright, cuando regresó a Tokio, Nobuko y su marido, Kameki, colaboraron con Wright en el diseño del Hotel Imperial (*teikokuhoteru*). Nobuko Ogawa and Atsuko Tanaka. *Big Little Nobu : Wright's disciple and female architect Nobuko Tsuchiura (Biggu, ritoru, Nobu: Raito no deshi, josei kenchikuka Tsuchiura Nobuko)* (Tokyo: Domesu Shuppan, 2001).

Cambios en el *daidokoro*

La palabra original japonesa para designar la cocina, *daidokoro* (台所), combina los caracteres *kanji* de plataforma y lugar, remontándose etimológicamente al periodo Heian (794-1185) en el que los aristócratas comían utilizando pequeñas bandejas individuales⁷. Cuando la industrialización irrumpió en la casa, trajo consigo un nuevo nombre: *kitchin*. Esta adaptación fonética del término inglés a través de su transcripción mediante el alfabeto *katakana* evidenció la transmisión de nociones occidentales, comunicando una nueva concepción de esta estancia: más compacta, más eficiente y más higiénica. La nueva *kitchin* implicaba nuevas preocupaciones sociales, aumentando el número de estudios sobre diseño de viviendas con el propósito de aligerar el trabajo doméstico. En "El ama de casa y la cocina" el historiador Kiyosi Hirai señala que los arquitectos japoneses comenzaron a considerar la disposición de cocinas en relación con el trabajo femenino ya en la década de 1890⁸. En el centro del debate de estos reformistas estaba la relación entre comportamiento y características espaciales. Su conceptualización del problema giraba en torno a la suposición de que las mujeres, en su papel de amas de casa, pasarían largas horas cocinando.

La idea de la cocina como lugar de trabajo dentro del hogar se impuso definitivamente durante el periodo Taishō (1912-26), convirtiéndose en un tema central de la ciencia doméstica japonesa. Paralelamente, el paso del uso de leña o carbón al gas alteró significativamente el movimiento del cuerpo. La nueva fuente de energía significó también una nueva posición a la hora de cocinar; primero de cuclillas, después de pie⁹. Este cambio se sumó a la intención de facilitar las tareas del hogar, incorporando nuevos elementos como el fregadero o los fogones, contribuyendo así al proyecto de racionalización a la manera de la cocina Frankfurt. Desde los primeros años de la era Shōwa (1926-1989) afloraron los concursos de arquitectura en las revistas femeninas, reproduciendo diagramas de circulación y disposiciones funcionales de distintas cocinas. La aplicación directa de estos ideales de eficiencia a estancias que hasta entonces habían sido multifuncionales impulsó la separación entre dormir y comer, trabajar y vivir, familiares y no familiares, afectando a la 'performatividad' de género de la casa.

Lugar de trabajo

Aunque las aspiraciones reformistas esbozadas anteriormente se debatían entre los intelectuales, a principios del siglo XX solo la burguesía acaudalada podía permitirse habitar estos diseños. En las casas privilegiadas, la cocina era el territorio de la criada, *jochū* (女中), compuesto por los *kanjis* de 'mujer' e 'interior', siendo frecuentemente una joven proveniente del Japón rural. Percibida como un agente externo, una intrusa en el círculo familiar, la criada accedía a la casa desde una puerta trasera exterior, circulando entre su pequeño dormitorio y la zona de trabajo. Esta disposición obedecía a un esfuerzo por crear un ala de servicio segregada de las habitaciones de la familia. La pareja de arquitectos Kameki y Nobuko Tsuchiura, que estudiaron en el extranjero y trabajaron por un tiempo con Frank Lloyd Wright, implementaron más tarde ideas del Estilo Internacional en proyectos de viviendas. En su propia casa, construida en 1935, los arquitectos configuraron una propuesta de cocina diseñada para facilitar las tareas de la empleada del hogar. Nobuko Tsuchiura fue la primera japonesa en trabajar como arquitecta, convirtiéndose en una figura conocida a través de revistas dirigidas al público femenino. Desde este medio popular, divulgó las virtudes de esta nueva cocina compacta como lugar de trabajo que permitía ahorrar tiempo¹⁰ [Fig. 01].

A pesar de estas innovaciones, la cocina de la Tsuchiura House seguía siendo un núcleo de servicio, conectado directamente con el dormitorio de la asistenta, el tramo de escaleras que conducía al baño, el lavadero y la entrada trasera, pero completamente independiente del resto de la residencia. Perfectamente articulada para facilitar las tareas, la cocina contaba con un fregadero de acero y multitud de cajones específicos integrados. También se implementaron avances tecnológicos que permitían controlar

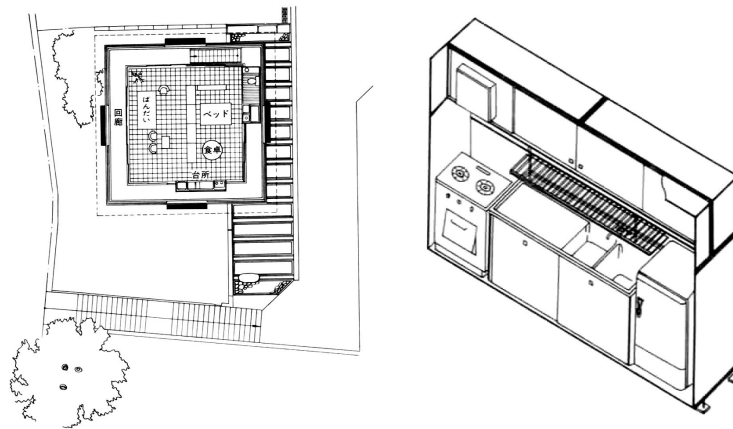


Fig. 04. Planta (arriba a la izquierda) y axonometría de la cocina (arriba a la derecha), y vista de la cocina comedor desde el dormitorio principal (abajo) Kiyonori Kikutake. Sky House. Tokio, Japón. 1958. © Archivos de Kiyonori Kikutake; Gendai Nihon Kenchikuka Zenshu, Jūtaku Heimen Zushū-1, Tokyo: San'ichi Shobō, 1969.

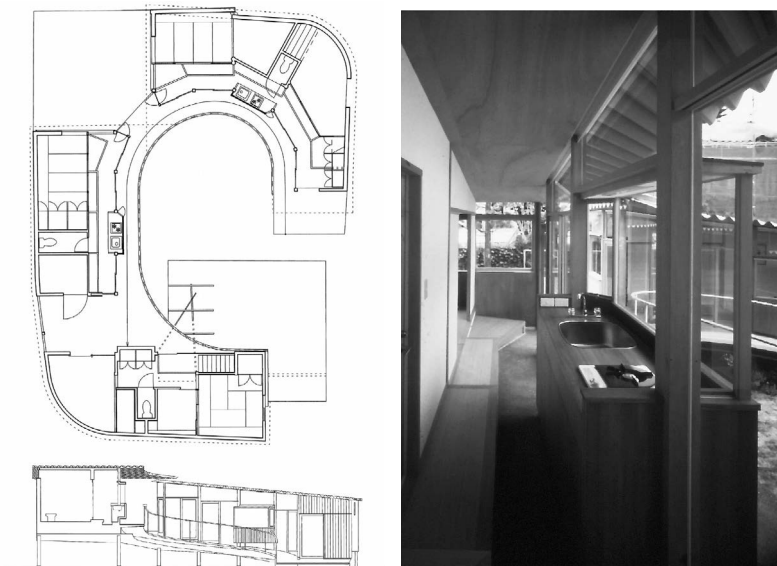


Fig. 05. Plano (arriba a la izquierda) y dibujos en sección (abajo a la izquierda), y vista de una de las cocinas a lo largo de la rampa (derecha). Katsuhiko Miyamoto. Casa Aida-Sou. Takarazuka, Japón 1995. © Katsuhiko Miyamoto & Associates.

11. Emiko Ochiai. *The Japanese Family System in Transition. A Sociological Analysis of Family Change in Postwar Japan* (Tokyo: LTCB International Library Foundation, 1997).

12. Noemí Gómez Lobo, "Two Houses and Two Women Challenging Domesticity in Modern Japan", en *The 16th International DOCOMOMO Conference Tokyo Japan 2020+1 Proceedings*, eds. Ana Tostões and Yoshiyuki Yamana (Tokyo: DOCOMOMO, 2021), 1498-1503.

13. Elizabeth Diller, "Bad Press" en *Gender, Space and Architecture*, ed. Iain Borden, Barbara Penner and Jane Rendell, (London: Routledge, 2000), 12. Como afirma Diller, el ama de casa se convirtió en "la 'economista del hogar' en el sentido moderno, combinando las habilidades de nutricionista, médico, contable, especialista en el cuidado de los niños y consumidora informada, entre otras".

14. Keiko Kitagawa. *Dining Kitchen wa Koushite Tanjoshita: Josei Kenchikuka Miho Hamaguchi ga Mesashita mono (The process of Dining-Kitchen: What Miho Hamaguchi, the First Architect, Aimed at)* (Tokyo: Gihōdō Shuppan, 2002).

15. Masako Hayashi, "My architectural method – Excerpts from a lecture" en *Masako Hayashi (Modern Architect)*, (Tokyo: SD Kajima Publishing, 1981), 10-12.

16. Esta cocina contrasta con la de White U (1976), la casa que diseñó para su hermana y sus sobrinas a pocos metros de distancia. En White U la cocina está aislada y la relación con el exterior es inexistente.

el espacio a través del sonido, como un interfono que comunicaba directamente el dormitorio con la cocina, o una plataforma giratoria que albergaba un teléfono operado exclusivamente por la empleada, convirtiendo la cocina en una mini-oficina desde la que se atendían llamadas y mensajes. La pared divisoria entre cocina y comedor camuflaba un pequeño panel deslizante por el que aparecían directamente los platos preparados, ocultando tanto el acto de cocinar como el cuerpo de la cocinera. Aunque se trataba de una cápsula de trabajo aislada, la ventana sobre el fregadero proporcionaba luz difusa del norte y una apacible vista de las copas de los árboles. La cocina de los Tsuchiura trasladó los ideales internacionales de modernidad al contexto japonés, convirtiéndose en una máquina de trabajo perfecta, pero sin lograr disolver las jerarquías implícitas en este espacio.

Articulación interior

Tras la Segunda Guerra Mundial, los debates en torno a sociedad e igualdad de género retomaron impulso en Japón. Con el surgimiento de una nueva clase media y la desaparición de la figura de la criada, se esperaba que el ama de casa a tiempo completo (*senryō shufu*) asumiera la responsabilidad de todas las tareas domésticas¹¹. Cuando en los años de posguerra la Corporación de la Vivienda de Japón inició la construcción de vivienda social, conocidos como *danchi*, arquitectos como Miho Hamaguchi vislumbraron esta situación como una oportunidad para la aplicación inmediata de nuevos ideales democráticos a la organización espacial de la vivienda¹². Miho creía que el diseño doméstico podía funcionar como herramienta de liberación, abandonando roles de género conservadores y evitando configuraciones centradas en preservar el estatus del hombre de la casa. En esta coyuntura, el desarrollo tecnológico permitió sustituir sirvientes por electrodomésticos¹³, y el nuevo mobiliario de influencia occidental se reorganizó en un insólito formato para los japoneses: la disposición cocina-comedor¹⁴. Esta configuración dio visibilidad a labores antes ocultas, que ahora podían realizarse junto a otras actividades domésticas.

En la House O construida en 1951, Masako Hayashi transformó la cocina en el núcleo de todos los espacios interiores. Diseñada para una madre viuda y cuatro hijos, la ausencia de la figura paterna da lugar a una nueva centralidad que ya no ocupa la habitación de invitados (*kyakuma*), sino la cocina. Su posición tras la entrada (*genkan*) rompe con la noción convencional japonesa de la profundidad (*oku*) asumiendo la función representativa de recibir a los invitados. Al desafiar la posición secuencial de la cocina dentro de la casa, las conexiones con otras habitaciones se multiplican. Esta atención por el trabajo doméstico también es evidente en la encimera, que incorpora una máquina de coser. La coreografía interior de la casa siempre pasa, o se ve, desde la cocina¹⁵. El sonido del agua o de los platos en el fregadero viaja a todos los rincones de la casa. Orientada al patio oeste, la cocina es un espacio confortable y soleado, con una hilera de ventanas que recorren toda la longitud de la encimera. La luz natural también procede de una ventana cenital, que puede iluminarse de noche mediante unas bombillas ocultas [Fig. 02].

Celebrando de manera similar la cocina como un espacio articulador de la vida interior, Toyo Ito diseñó su propia casa conectada con el entorno verde y frondoso de Tokio suburbial¹⁶. En *Silver Hut* (1984), la cocina se sitúa en la esquina, vinculando así los espacios para vivir con los de descanso, las actividades diurnas con las nocturnas, y la vida privada con la comunitaria. Un gran espacio abovedado con una larga mesa en el centro acoge las comidas compartidas. Significativamente, esta mesa central es el único mueble empotrado en una casa caracterizada por su ligereza. Formada por cuatro patas de hormigón y un fino tablero, la mesa está equipada con tomas de corriente que pueden utilizarse tanto para cocinar como para trabajar. La claridad del patio inunda este espacio, que también recibe luz cenital teñida por varias claraboyas de colores. La cocina se convierte en el locus vital de la casa, comportándose como una estancia en la que se celebra la acción de comer y cocinar [Fig. 03].

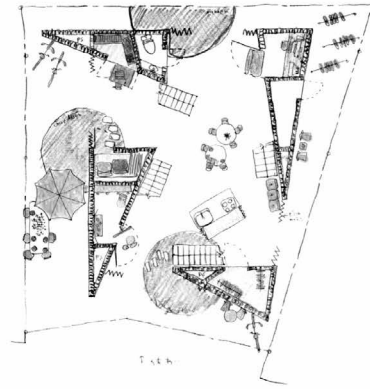


Fig. 06. Croquis de la planta baja (arriba). Vista de la cocina común desde una de las escaleras de acceso independiente (abajo). OsamuNishida + Erika Nakagawa. Yokohama Apartment. Yokohama, Japón. 2009. © Cortesía de Erika Nakagawa Architects.

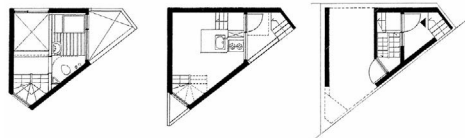


Fig. 07. Planta segunda, primera y baja (arriba) y vista de la cocina (derecha). Takamitsu Azuma. Tower House. Tokio, Japón. 1966. Planos cortesía de Azuma Architects, foto © MehrdadHadighi.

17. Takeshi Nakagawa. *La casa japonesa: espacio, memoria, y lenguaje* (Barcelona: Reverté, 2016), 39-47.

18. "Takamitsu Azuma's House, A 50-year-old legend", accessed April, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=xasKnR-95r4g&t=133s>

19. Beatriz Colomina, "The Split Wall: Domestic Voyuerism" en *Sexuality and Space*, ed. Beatriz Colomina, (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 73-80. Colomina describe los interiores de Adolf Loos leyendo la casa como un artefacto espacial que encierra en sí mismo el poder de crear o cancelar las interacciones humanas. Para revelar "los mecanismos ocultos" incrustados en la arquitectura, Colomina narra las relaciones espaciales de secuencia y visibilidad dentro de la casa. Hace especial hincapié en el recorrido de la mirada, afirmando: "La arquitectura no es simplemente una plataforma que aloja al sujeto que mira. Es un mecanismo de visión que produce al sujeto. Precede y enmarca a su ocupante". La arquitectura es uno de los medios que pueden coaccionar o estimular a las personas para que realicen determinados comportamientos.

Sólo un mueble

En 1958, Kiyonori Kikutake imaginó la Sky House como el refugio perfecto para su vida conyugal. La vivienda consiste en una sola habitación suspendida en el aire, donde el mobiliario determina el uso. El escenario principal del espacio es la cama, mientras que la cocina se reduce de habitación a mero equipamiento: transformándose en la *kitchenette*, una compacta unidad móvil acoplada al espacio central. La posibilidad de alterar su posición añade la dimensión temporal a la materialidad de la cocina. El cuarto de baño y más tarde el dormitorio de los niños, se unen a esta constelación de elementos autónomos que orbitan alrededor del cuarto de la pareja. Aparecen así relaciones inesperadas, fusionando el lugar de la sexualidad, encarnado en la cama de matrimonio, con el de la comida [Fig. 04].

Esta trayectoria de reducción de tamaño también condujo a la multiplicación de la cocina. En *Aida Sou*, diseñada por Katsuhiro Miyamoto en 1995, una mujer, sus dos hijas, dos inquilinos y seis perros comparten sus días en una sola vivienda. El diseño refleja esta condición heterogénea en una variedad de situaciones, equilibrando cuidadosamente lo individual y lo colectivo. Dos pequeñas cocinas independientes están situadas a lo largo de un pasillo-galería espiral que abraza el patio central. Mientras que en la planta baja se ubica una cocina compartida con una gran mesa de comedor, que anima a los habitantes no relacionados con la familia a compartir sus habilidades culinarias [Fig. 05].

También en el Yokohama Apartment (2009) diseñado por Osamu Nishida y Erika Nakagawa, se fomenta la convivencia combinando cocinas individuales y comunitarias. Vista desde la calle, una cocina de acero se instala en el centro de una gran sala abierta de doble altura que recuerda al *doma*, un espacio con suelo de tierra compactada que tradicionalmente se usaba para cocinar en las casas rurales¹⁷. Mientras que cada una de las cuatro unidades de la planta superior están equipadas con un fregadero y un pequeño fuego eléctrico, la cocina en planta baja se utiliza para celebrar eventos y exposiciones, operando como plaza común de los distintos inquilinos [Fig. 06].

Voyerismo ambiental

Diseñando su propia casa en el frenético corazón de Tokio, Takamitsu Azuma aborda el reto de repensar la vivienda para la familia nuclear. Construida en 1966, Tower House no sólo es innovadora por el temprano uso del hormigón en la arquitectura doméstica japonesa, sino también por su cocina. Compresión y expansión se dan la mano en esta habitación de nueve metros cuadrados, que combina un techo bajo sobre la encimera con un espacio a doble altura en la zona de estar. Tras atravesar las escaleras que forman el umbral exterior, se accede a la casa por la cocina, de tal forma que los habitantes siempre pasan por ella. Una ventana se enfoca directamente hacia la arbolada y concurrida calle, abriendo esta pequeña estancia al ámbito urbano y exteriorizando tareas convencionalmente introvertidas. La hija de Takamitsu, la arquitecta Rie Azuma, aún vive en la casa. En una reciente entrevista, Azuma rememoraba las vivencias en este espacio: "Mi madre solía cocinar aquí. Decía que le gustaba mirar al exterior mientras cocinaba"¹⁸. Situada ligeramente por encima del nivel de calle y protegida por un alero de hormigón, la cocinera se ve empoderada a través de la visibilidad exterior, a la vez que disfruta de una cierta privacidad frente a las miradas curiosas de los peatones [Fig. 07].

La House M de Kumiko Inui también desempeña un papel voyerista en el entorno urbano, pero de forma inversa¹⁹. Construida en 2015 en una estrecha parcela flanqueada por dos calles, la cocina se abre a ambos lados con grandes ventanales de suelo a techo. Diseñada también para una pareja con un hijo, este espacio se comporta como un escenario transparente que flota sobre la calle, que exhibe escenas íntimas de la vida familiar a los transeúntes y vecinos. Por deseo explícito de los habitantes, el interior se expone completamente al público a modo de escenario urbano, para propiciar las

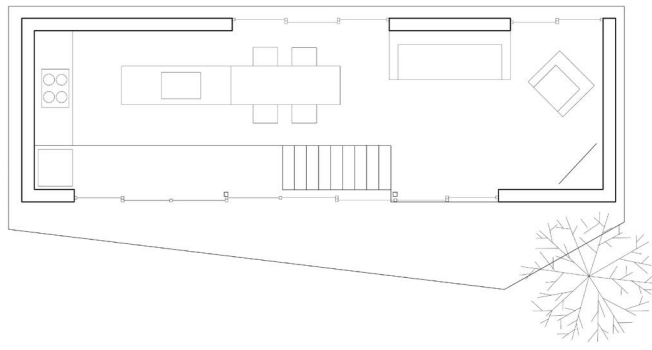


Fig. 08.
Planta del segundo
piso (arriba) y vista
desde la cocina hacia
los alrededores (abajo).
Kumiko Inui + Laboratorio
Inui + Ryugo Ichikawa.
Casa M. Tokio, Japón.
2015. Plano por cortesía
de Kumiko Inui Architects,
Foto © Daici Ano.

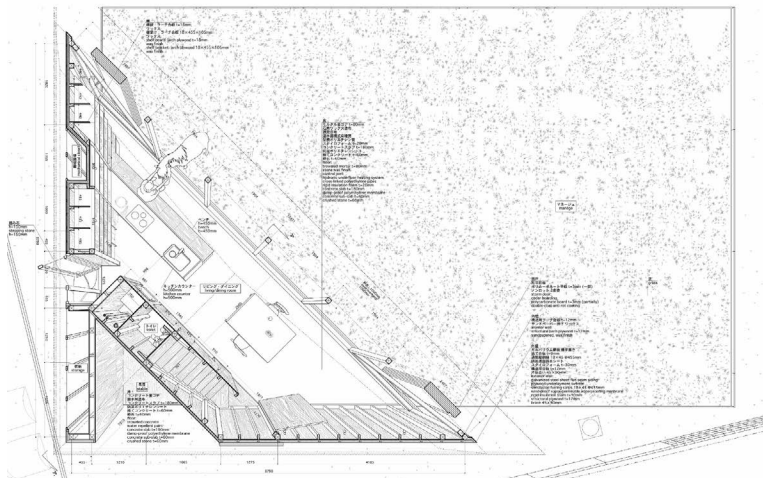


Fig. 09.
Dibujo en perspectiva de
la planta (arriba) y vista
de la cocina del comedor
abierto al terreno de los
ponis (abajo). Atelier
Bow-Wow. Pony Garden.
Sagamihara, Japón. 2008.
© Cortesía de Atelier
Bow-Wow.

20. Atelier Bow-Wow, "House Genealogy, Atelier Bow-Wow: All 42 Houses", *Japan Architect* 85 (Spring 2012), 114.

21. Toyo Ito, *Toyo Ito Architecture 1971-2001*, (Tokyo: Toto, 2013).

22. John Arango Flórez y Natalia Pérez Orrego, "Espacios desde objetos. Relaciones entre modos de vida y arquitectura a través de muebles," *Iconofacto* 12, no.19 (Diciembre 2016), 170-194.

interacciones con desconocidos. Esta actitud amistosa se ve reforzada por la posición estratégica de un largo banco para uso público en la fachada a pie de calle, que invita a sentarse a quien lo desee [Fig. 08].

Pero si buscamos una casa en la que la subversión de la relación entre sujeto y objeto sea una de las premisas del proyecto, cabe mencionar Pony Garden, diseñada en 2008 por Atelier Bow-Wow para una mujer jubilada y su caballo poni. La casa se levanta en la esquina de la parcela, y la cocina se emplaza en un espacio soleado y abierto a la pradera, convirtiéndose así en el lugar perfecto para interactuar con el animal²⁰. Cocinar, descansar y comer se convierten en acciones compartidas con el poni que pueden suceder de forma sincronizada. La cocina actúa aquí como umbral entre casa y jardín, fortaleciendo la interacción entre especies [Fig. 09].

Disolución crítica

Paralelamente a los relatos anteriores, existe otro camino en el que la aspiración de la cocina consiste en desaparecer casi por completo. Esta noción de disolución desencadenó ensamblajes innovadores que dieron lugar a situaciones imprevistas. Recientemente, el arquitecto Ippei Takahashi llevó el concepto de cocina hasta sus límites. En una vivienda de Tokio compuesta por ocho minúsculos apartamentos, la cocina deja de ser un espacio esencial para convertirse en un elemento meramente opcional. Cada unidad posee un conjunto idiosincrásico de comodidades: algunas tienen una bañera, otras un espejo de maquillaje, otras un suelo de tatami y sólo dos de las unidades incorporan una cocina. [Fig. 10] En este conjunto de apartamentos personalizados, híper-especializados para diferentes estilos de vida, el espacio se reduce al mínimo. Como resultado, la actividad de cocinar se equipara a un pasatiempo solo presente en las viviendas de aquellas personas que realmente disfrutaban cocinando. Para el resto de los inquilinos, la cocina se sustituye por la amplia red de tiendas y restaurantes de la ciudad.

Este planteamiento invoca el pensamiento radical que surgió de la colaboración entre Toyo Ito y Kazuyo Sejima en la década de 1980 con su propuesta Pao para la mujer nómada de Tokio. Este proyecto se comisionó como parte de una exposición en los grandes almacenes tokiotas Seibu²¹. La pregunta que se planteaba era precisamente: ¿Qué es una cocina? Ito y Sejima desmontaron la noción convencional de hogar dirigiéndose a un sujeto innovador: la nueva mujer urbanita y emancipada que navega la ciudad, flotando en un "mar de consumo"²². A través de este ejercicio teórico materializado en un pabellón, los arquitectos confrontaron las nociones de cocina, casa y ciudad, llegando a una síntesis dinámica en oposición al asentamiento.

El diseño de casas como medio para desafiar convenciones de género

Revisando con una perspectiva crítica de género diferentes estrategias de diseño seguidas por los arquitectos japoneses en su afán por alterar las configuraciones domésticas asumidas, aspectos como la visibilidad, la conectividad y la inclusión trascienden la mera funcionalidad. Desde el siglo XX hasta la actualidad, la cocina, un espacio vital que condensa muchas de las relaciones de poder del ámbito doméstico, ha ido sufriendo diversas mutaciones. Primero, se vuelca hacia el interior, luego se convierte en un espacio de paso que se va abriendo hacia el exterior hasta conectar directamente con el entorno. A esta evolución en la orientación de la cocina —primero introvertida y luego extrovertida— le sigue su desplazamiento desde el núcleo de la casa hasta su expulsión del ámbito doméstico.

La primera aproximación fue el reconocimiento de la cocina como lugar de trabajo y su posterior optimización desde la perspectiva de la eficiencia, mejor representada en la casa de los Tsuchiura. Pero para desafiar su posición convencional oculta y aislada, diferentes proyectos comenzaron a reconfigurar las relaciones secuenciales de la cocina

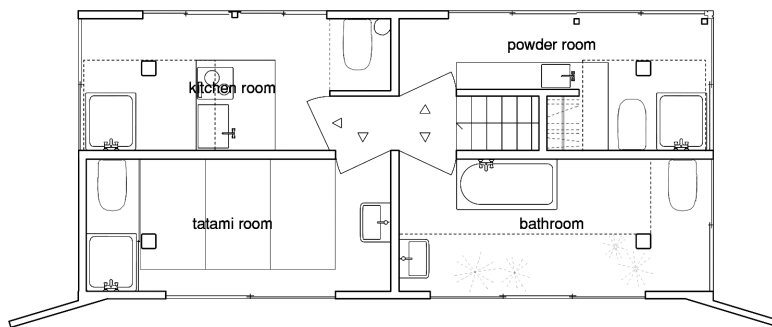


Fig. 10.
Plano de la segunda planta donde sólo uno de los cuatro apartamentos mínimos presenta una cocina (arriba). Y vista cenital de esa cocina (abajo). Ippei Takahashi, Apartment House. Tokio, Japón. 2018. © Cortesía de Takahashi Ippei Office.

con otros espacios de la casa. Esto es evidente en la House O de Masako Hayashi, donde la cocina se abre a otras estancias, convirtiéndose en una articulación central que regula la vida familiar y celebra las tareas domésticas.

La comprensión de este espacio hasta la escala del mueble, como por ejemplo en Sky House, convierte la cocina en un elemento temporal y alterable. En Aida Sou, la cocina-mueble también aporta la posibilidad de multiplicar su número. Al colocar una cocina por habitante, se disuelve la premisa de ser un espacio destinado exclusivamente a una persona, convencionalmente el ama de casa. La estrategia opuesta, la de reducir el número de cocinas, aparece en proyectos de *cohousing* como Yokohama Apartment, fomentando las relaciones entre miembros no familiares en torno a una cocina compartida.

Otra táctica desestabilizadora es la exploración de la conexión visual de la cocina con el entorno exterior, exponiendo a la esfera pública comportamientos domésticos antes ocultos, como en House M de Inui, o integrando escenas de la vida urbana como fondo en la preparación de las comidas, como en el caso de Tower House. Por último, proyectos como House Apartment o Pao for a Tokyo Nomad Woman, cuestionan incluso la necesidad de este espacio anulando radicalmente su existencia y exportándolo al entorno urbano.

A través de estos relatos, la cocina se revela como la estancia más crítica en la casa japonesa, ya que su reformulación supone un desafío a los valores y prácticas de la domesticidad. Mediante sus imaginativas configuraciones, las casas japonesas han actuado como vectores de cambio social, examinando la unidad familiar, subvirtiendo las normas de género, interrogando cuestiones de clase y economía, articulando nuevas relaciones y despertando propuestas inventivas.

Espacio doméstico / Casas / Cocina / Género / Arquitectura japonesa

BIBLIOGRAFÍA:

- Arango Flórez, John y Natalia Pérez Orrego. "Espacios desde objetos. Relaciones entre modos de vida y arquitectura a través de muebles". *Iconofacto* 12, no.19 (2016): 170-194.
- Atelier Bow-Wow. "House Genealogy, Atelier Bow-Wow: All 42 Houses". *Japan Architect* 85 (Spring 2012): 114.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Colomina, Beatriz. "The Split Wall: Domestic Vouyerism". En *Sexuality and Space*, edited by Beatriz Colomina. 73-80. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1992.
- Diller, Elizabeth. "Bad Press". En *Gender, Space and Architecture*, eds. Iain Borden, Barbara Penner and Jane Rendell. 12. Londres: Routledge, 2000.
- Gómez Lobo, Noemí. "Two Houses and Two Women Challenging Domesticity in Modern Japan", en *The 16th International DOCOMOMO Conference Tokyo Japan 2020+1 Proceedings*, eds. Ana Tostões and Yoshiyuki Yamana. 1498-1503. Tokyo: DOCOMOMO, 2021.
- Hamaguchi, Miho. *The Feudalism of Japanese Houses (Nihon jūtaku no hōkensei)*. Tokio: Sagami Shobo, 1949.
- Hayashi, Masako. "My architectural method – Excerpts from a lecture". En *Masako Hayashi (Modern Architect)*. 10-12. Tokio: SD Kajima Publishing, 1981.
- Hirai, Kiyosi. *The Japanese House Then and Now*. Tokio: Ichigaya Publications, 1998.
- Ito, Toyo. *Toyo Ito Architecture 1971-2001*. Tokio: Toto, 2013.
- Kitagawa, Keiko. *Dining Kitchen wa Koushite Tanjoshita: Josei Kenchikuka Miho Hamaguchi ga Mesashita mono (The process of Dining-Kitchen: What Miho Hamaguchi, the First Architect, Aimed at)*. Tokyo: Gih d Shuppan, 2002.
- Nakagawa, Takeshi. *La casa japonesa: espacio, memoria, y lenguaje*. Barcelona: Reverté, 2016.
- Ogawa, Nobuko and Atsuko Tanaka. *Big Little Nobu: Wright's disciple and female architect Nobuko Tsuchiura (Biggu, ritoru, Nobu: Raito no deshi, joseikenchikuka Tsuchiura Nobuko)*. Tokyo: Domesu Shuppan, 2001.
- Sand, Jordan. *House and Home in Modern Japan: Architecture, Domestic Space and Bourgeois Culture, 1880-1930*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005.
- Tsukamoto, Yoshiharu. "Family Critiques." En *The Japanese House: Architecture and Life after 1945*. 37. Tokio: Shinkenchiku-sha, 2017.
- Ueno, Chizuko. *The modern family in Japan. Its rise and fall*. Melbourne: Trans Pacific Press, 2009.

Diario 1969: Acerca del relato personal de Bernard Rudofsky sobre el descubrimiento de Frigiliana

Héctor García-Diego Villarías y

María Villanueva Fernández

Bernard Rudofsky dedicó buena parte de su vida a explorar una manera de habitar personal y plena, lo que tuvo su reflejo en las numerosas exposiciones y publicaciones que alumbró. Y parte de ese proceso de investigación fue vertido en los diversos intentos de construir una casa para sí mismo y su mujer Berta, y que concluyeron con la construcción de 'La Casa' en Frigiliana a principios de los años setenta. La presente investigación revela por vez primera las vicisitudes que rodearon el hallazgo del lugar y su posterior adquisición por parte del matrimonio a través del testimonio de Rudofsky anotado en uno de sus diarios personales. El artículo reconstruye con detalle la peripecia del matrimonio en España en 1969 al cotejar y extraer la información manuscrita en las 144 páginas de las que se compone este documento, información que no ha sido tratada con anterioridad. El episodio encierra un interés triple: en primer lugar, el del registro histórico de este suceso singular y el importante papel jugado por esta construcción en clave biográfica; en segundo lugar, el del encuentro del arquitecto extranjero con la España de la época —y que por tanto permite evocar a lo que pudieron enfrentarse algunos otros casos semejantes; por último, cabe destacar la singularidad de un proceso de proyecto que incluye el lugar en un estadio intermedio y que precisamente pone de relieve la intensa relación existente en este caso entre la casa, el entorno, el habitante y diseñador, y el habitar.

Bernard Rudofsky dedicated a significant part of his life to exploring a personal and fulfilling way of living, which was reflected in the numerous exhibitions and publications that he produced. Part of this research process was funneled into the various attempts to build a house for himself and his wife Berta, which concluded in the early seventies with the construction of La Casa in Frigiliana. This investigation reveals for the first time, from Rudofsky's own account in one of his diaries, the challenges and mishaps that surrounded the discovery of the place and its subsequent acquisition by the couple. The article is an attempt to comprehensively reconstruct the couple's ups and downs in Spain in 1969 by extracting and collating handwritten information from 144 pages of his diaries; information that has not been previously looked into. This article has a three-fold focus: firstly, that of the historical record of this unique event and the important role played by this construction in a biographical key; secondly, that of the meeting of the foreign architect with the Spain of the time, which allows us to imagine what other similar cases may have faced; finally, it is worth highlighting the uniqueness of a project process that includes the place in an intermediate stage and that highlights the intense relationship that exists in this particular case between the house, the environment, the user and designer, and living there.

Bernard Rudofsky

La Casa

Frigiliana

Diario

Habitar

Bernard Rudofsky

La Casa

Frigiliana

Diary

Inhabit



Fig. 01.
'La Casa' al fondo y un burro en primer plano: metáfora perfecta del encuentro entre una arquitectura importada y las características de la España de la época. Bernard Rudofsky, 'La Casa', Frigiliana, 1971.

Héctor García-Diego Villarías

Universidad de Navarra
hgarcia-die@unav.es

María Villanueva Fernández

Universidad de Navarra
mvillanuevf@unav.es

1. Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1964) 32. Texto original: “Man’s physical freedom manifests itself no doubt in his ability to choose the place on earth where he wants to live. Whereas immature reflection tends to judge by usefulness alone, a discriminating mind may ask its share of beauty. Neither privations nor danger will deter man from selecting a spot that provides him with the exhilaration generated by a superb landscape”.

2. Se trata del nombre en español que Rudofsky dio a esta obra.

3. Llegará a escribir un total de nueve libros. Desde su tesis doctoral redactada en el Technische Hochschule de Viena en 1931, hasta el catálogo de su exposición retrospectiva *Sparta-Sybaris: Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not*.

4. Sobre el ambiente cosmopolita de la zona (incluyendo Nerja) se recomienda el reportaje aparecido en prensa una década después: José Miguel Ullán, “Nerja: asamblea de pescadores e intelectuales”, *El País* (24 de agosto de 1980) 14-15.

5. Estos diarios se encuentran catalogados por año en los fondos de The Getty Research Institute *Bernard Rudofsky Papers, Series II Travel notebooks and photographs*, The Getty Research Institute.

6. M. Welzig, “Vieneas Interactions”, en *Lessons from Bernard Rudofsky: life as a voyage*, ed. Miko Zardini; ed. Wim De Wit (Architekturzentrum / the Getty Research Institute: Birkhäuser, 2007) 76. Se ha traducido del original en inglés.

“La libertad física del hombre se manifiesta sin duda en su capacidad para elegir el lugar en el mundo donde quiere vivir. Mientras que una reflexión inmadura tiende a enjuiciar únicamente la utilidad, una mente aguda pediría que compartiera su propia belleza. Ni las privaciones ni el peligro impedirán al hombre hacer la elección de un lugar que le ofrece la emoción generada por un magnífico paisaje”¹.

Esta cita recogida en el catálogo de la conocida exposición del MoMA de los años sesenta *Architecture Without Architects* bien podría aplicarse al caso particular de su autor. A finales de esa misma década Bernard Rudofsky elegiría la localidad española de Frigiliana para diseñar y construir su propia casa, ‘La Casa’², [Fig. 01] anhelo recurrente desde los años 30, y que por fin llevaría a término en este rincón edénico de la periferia peninsular. Y lo haría, siguiendo la cita, en un momento de plena madurez, tras haber diseminado sus ideas —entre la radicalidad, la excentricidad y la polémica— acerca de la arquitectura y la domesticidad a través de sus exposiciones y escritos³. Pero, además, esta ‘manifestada libertad física’ debería enfrentarse a no pocas dificultades que quedaron relatadas en sus prolijos diarios personales.

Esta investigación pretende indagar en la aventura de la pareja de buscar el solar perfecto en la España rural de finales de los sesenta, y construir allí una casa tan personal como sugerente. Un enclave que no hubiera podido ser descubierto por el matrimonio sin la mediación de Sybil Moholy-Nagy y el artista granadino residente en Nueva York José Guerrero⁴. Los diarios conservados en The Getty Research Institute atestiguan que la enorme ambición y dimensión intelectual de esta vivienda no podría haber llegado a buen término sin la perseverancia, tenacidad y entrega de un Rudofsky que no escatimó esfuerzos para hacer frente a multitud de problemas a lo largo de los dos años que duró su construcción⁵. Y la aventura de la compra del solar situado en El Paraje de Galera un año antes supuso la primera gran prueba. Se trata en suma de un relato inédito, de carácter personal, cuyo valor reside tanto en lo relevante de sus protagonistas y la obra que allí se erigiría, como en representar un ejemplo verídico sobre lo que suponía para un arquitecto extranjero construir y diseñar su propia casa en la España de la época.

El mundo como frontera: sobre la búsqueda del lugar en el que construir una casa madurada durante cuarenta años

Desde que en 1988 falleciera Bernard Rudofsky, Berta acudiría solitariamente a ‘La Casa’ todos los veranos hasta 2005, año en el que muriera. A pesar de la edad o del agotador viaje desde Nueva York, Berta no dejaría de volver a ese lugar convertido en crisol del pensamiento de Rudofsky⁶. Quizá sea ésta la prueba más elocuente del grado de compromiso del matrimonio con su vivienda y todo lo que la rodeaba. Rudofsky había entregado su vida a investigar la manera más fidedigna y placentera de vivir en el hogar⁷. Pero no sería hasta que se enfrentara a la tarea de crear su propia casa en un lugar bien determinado, cuando pusiera a prueba todos esos principios, su aplicabilidad y su relación con la arquitectura. Y todavía más, sus postulados deberían encarar al desafío de la construcción en un contexto caracterizado por la mano de obra técnicamente limitada, la escasez de materiales de construcción, las dificultades con el idioma o la picaresca tópicamente española⁸.

Antes pueden rastrearse hasta cuatro acercamientos al proyecto de su propia vivienda durante un periodo de casi cuarenta años. Asunto no menor y que demuestra la perseverancia en la decisión de la empresa. En primer lugar, se tiene constancia de un diseño de 1932 titulado con la letra ‘B’, situado en la isla de Capri⁹. En 1935 Rudofsky abundaría en esta misma idea de vivienda ideal inspirada en el tipo tradicional mediterráneo, esta vez en la isla de Procida, y que sería publicada en *Domus*¹⁰ en dos sugerentes artículos acompañados de ilustraciones propias y fotomontajes. Aunque no se tratara de una vivienda para sí, no puede dejar de mencionarse en este periodo la colaboración con Luigi Cosenza, que tuvo como fruto la espectacular Villa Oro en 1934 (y cuya construcción culminaría en 1937 en Nápoles) o la Villa en Positano de 1936¹¹. En el año 1947, ya afincado en Estados Unidos tras su paso por Brasil, propondría una sencilla casa

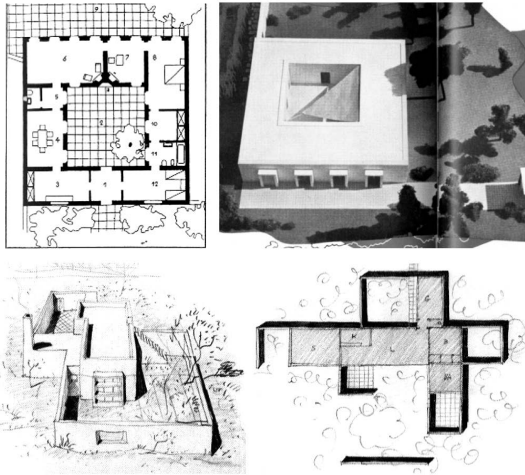


Fig. 02. Las cuatro versiones de los diseños para el matrimonio por parte de Rudofsky ordenados cronológicamente.

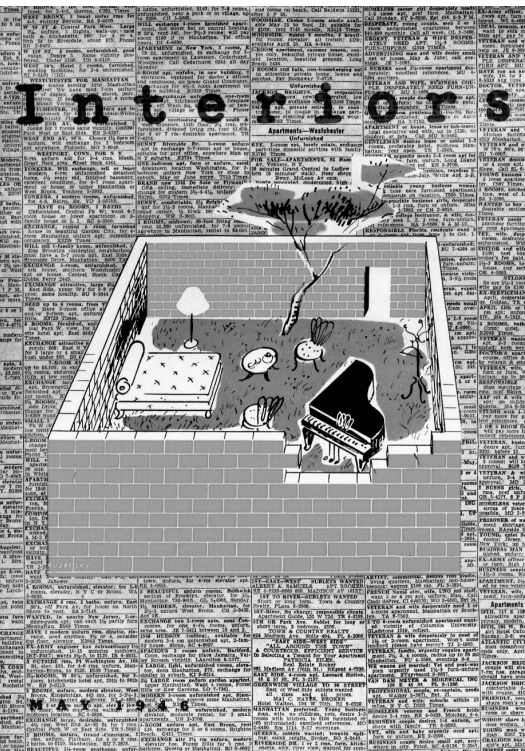


Fig. 03. Dibujo que resume la teoría de Rudofsky de la casa: su corazón, un espacio privado, sin cubrir, cambiante en el techo (cielo) y en el suelo (vegetación). Aunque el dibujo se presentó por primera vez en *Domus*, en el año 1946 ocupó la portada de *Interiors*.

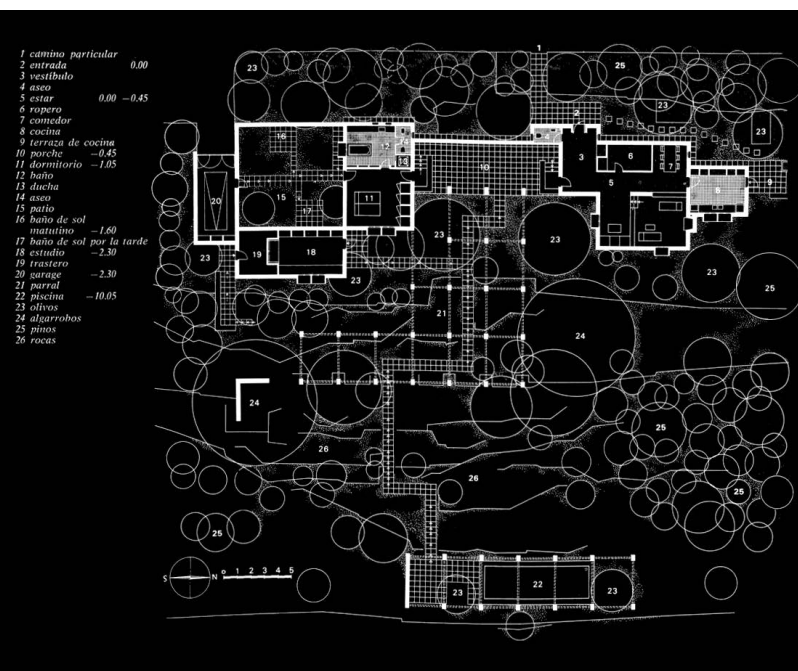


Fig. 04. Plano de 'La Casa' atribuido a Rudofsky y elaborado en último término para ser publicado en diversos medios. Se distingue de otras planimetrías por la profusión con la que se incluye información de la vegetación y la topografía que remite a una detallada leyenda en el margen que distingue las categorías "parral", "olivros", "algarrobos", "pinos" y "rocas".

7. De los nueve libros, cinco de ellos están dedicados al 'modo de vivir'. Bernard Rudofsky, *Are Clothes Modern? An essay on contemporary apparel*, (Chicago: P. Theobald, 1947); Bernard Rudofsky, *Behind the Picture Window* (Nueva York: Oxford University Press, 1955); Bernard Rudofsky, *The Unfashionable Human Body* (Nueva York: Doubleday, 1971); Bernard Rudofsky, *Now I Lay Me down to Eat: Notes and footnotes on the lost art of living*, (Nueva York: Doubleday, 1980); Bernard Rudofsky, *Sparta-Sybaris: Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not* (Salsburgo: Residenz / VM, 1987).

8. En los diarios conservados en The Getty resulta cómico detenerse a los sinsabores que a Rudofsky le ofrece la cultura local. Algunas afirmaciones: el 30 de junio de 1970 anota: "Es como proyectar una casa en la luna y depender de los recursos locales"; el 31 de julio: "Lo que más me molesta es la confusión y la negligencia; nadie parece mirar los planos"; o el 2 de septiembre: "Aparentemente, descansos entre descansos son la norma, no la excepción". Bernard Rudofsky, *Cuaderno de Viaje "La Fourmi"*, encontrado en los archivos conservados en la Fundación Getty, *Bernard Rudofsky papers, ca. 1910-1987*, en *Series II. Travel notebooks and photographs*, caja 9. Todas las traducciones al español contenidas en el artículo han sido realizadas por los autores salvo que se diga lo contrario.

9. La letra B parece una clara referencia a su esposa Berta. Andrea Bocco atribuye diferentes nombres para estos proyectos apoyándose en los archivos del arquitecto. House B (1932), House for Berta Doctor (1935), House for Berta & Bernard (1947 y 1950) y finalmente "La Casa" (1969-1971).

10. Aunque el diseño estaba ideado para esta isla, el artículo en el que fue publicada contenía un fotomontaje que utilizaba Santorini como paisaje de fondo según señala Andrea Bocco, *Bernard Rudofsky: A Humane Designer* (Nueva York: Springer, 2003) 257. Por otro lado, el diseño se publicó junto a otros seis artículos sobre la isla publicados por Rudofsky entre el año 1932 y 1934 y en alemán para diversos medios (*Die Brühne, Der Wel-Spiegel, Haus Hof Garten*).

11. Cfr. Bernard Rudofsky, "Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere", *Domus*, n° 123 (marzo, 1938) 6-15. El estallido de la guerra y la posterior salida de la pareja a territorio americano, truncarían la posibilidad de hacer realidad este proyecto.

12. Inken Baller, Evelyn Hendreich, Gisela Schmidt-Krayer, *Villa Oro* (Berlín / Bonn: Westkreuz Verlag GmbH, 2008). Monografía muy completa sobre la Villa Oro, que trata la relación entre ambos arquitectos e incluye información sobre la Villa en Positano.

13. Andrea Bocco, Op. cit., 288-289.

14. Bernard Rudofsky, "The bread of architecture", *Arts and Architecture*, no. LXIX (octubre, 1952), 27-29 + 45.

15. Antón Capitel, *La arquitectura del patio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 10. Capitel destaca su origen ancestral ligado a las civilizaciones sumerias y egipcias y desarrollado con profusión por la griega y romana.

16. Sobre su lenguaje arquitectónico Andrea Bocco, Op. cit., 46-49.

17. Bernard Rudofsky, "The bread of architecture", op. cit., 27. Texto original: "These ancient gardens were an integral part of the house; they were contained within the house. All were true Wohngarten, outdoor living, rooms without roofs, and they were invariably regarded as rooms".

18. Víctor A. Lafuente Sánchez, "Gio Ponti y Bernard Rudofsky: La casa mediterránea y su representación en la revista *Domus*", *EGA*, no. 26 (2015), 256-265.

para dos compuesta por un único volumen y dos patios para ser construida, probablemente, en County of Berkshire (Massachusetts)¹³. Tres años después, en Amagansett (Nueva York) desarrollaría esta nueva vía de trabajo proponiendo un esquema algo más realista, con un tratamiento del programa doméstico ligeramente más convencional, pero que al tiempo incorporaría parte del lenguaje del conocido proyecto de jardín para Constantino Nivola en Nueva York¹⁴ [Fig. 02].

Estos cuatro intentos sintetizarían con elocuencia algunas de las vías de trabajo irrenunciables para el arquitecto y que se verían cristalizadas en el retiro malagueño. Por un lado, el modelo doméstico vernáculo propio del mediterráneo se asumiría de manera explícita con las primeras versiones ideales y se sustentaría en los postulados teóricos expuestos en sus exposiciones y escritos. Así es como el patio adquiriría un valor central cargado de un significado simbólico¹⁵. Por otro lado, y de manera opuesta, se emplearía de modo constate un léxico moderno de volúmenes sencillos y composiciones limpias como premisa en el diseño que se pone al servicio de otras cuestiones de mayor calado para su diseñador y habitante¹⁶. Siguiendo con esto último, se apostaría por un modelo de domesticidad radical alineado con los postulados de Rudofsky, y que abarcaría la manera de dormir, de sentarse, de comer o de asearse entre otras. A esto debe añadirse el hecho de que, para el arquitecto, una casa en sentido pleno debería diseñarse para el verano (como hace en todos sus intentos) y que, precisamente por ello, debería entender los espacios exteriores como estancias propias de la casa en las que la naturaleza interviene en su caracterización [Fig. 03] como si de elementos arquitectónicos se tratase:

"Estos antiguos jardines fueron una parte integral de la casa; estaban contenidos dentro de la casa. Todos ellos fueron verdaderos 'Wohngarten', vida al aire libre, salas sin techo, y fueron siempre considerados como habitaciones"¹⁷.

Con lo dicho, merece la pena fijarse en la relación que pudiera darse entre estos elementos que se mantienen como una constante en todos los diseños y las características de Frigiliana [Fig. 04], entendida esta última en dos escalas: la que situaría el enclave en el orbe y la que se fijaría en él en términos físicos. En primer lugar, muy probablemente Rudofsky elegiría la localidad malagueña por su condición mediterránea—también presente en sus primeros diseños europeos¹⁸— que potenciaría el valor simbólico de 'La Casa' dadas las evidentes afinidades que presenta con la arquitectura doméstica popular de este ámbito. Precisamente este carácter de cuño mediterráneo es capaz de acoger con naturalidad la composición de volúmenes disgregados. Unas pautas compositivas que encajarían a la perfección con el pueblo de casas blanqueadas desparramadas en desnivel que le es aledaño y que bien pudiera haber aparecido en la exposición *Architecture Without Architects*. Además, la climatología de la localidad permitiría el desarrollo de una arquitectura "con el verano en mente", como era su deseo. Por otro lado, este clima templado aseguraría el aprovechamiento de los espacios exteriores. Rudofsky elegiría voluntariamente una parcela en desnivel con vegetación dispersa y de porte medio propia del paisaje de dehesa como elemento fundamental. Este espacio sería así propicio para ser colonizado por diferentes elementos construidos (escaleras, pérgolas, muros, piscina) en diálogo estrecho con la vegetación existente—lo que explica la meticulosidad con la que tomaría notas en su diario de cada uno de los árboles una vez adquirida la parcela.

En suma, puede afirmarse, por un lado, que los diferentes diseños, aunque desarrollados en momentos biográficos diferentes, constituirían un proyecto único atado al discurrir vital de la pareja y que es previo al descubrimiento del solar. Por otro lado, Frigiliana reuniría las características necesarias para albergar ese proyecto propio y actuaría como palanca. Por tanto, en esta ocasión se invertiría la dinámica de trabajo habitual del arquitecto por la que se desarrollaría el proyecto a partir de una determinada demanda para un lugar establecido. En este caso, el proyecto estaría suficientemente madurado en la mente de su autor antes de tener conocimiento de las características precisas en las que se construiría, por lo que la búsqueda del lugar se convierte así en un elemento de desarrollo del proyecto en una fase intermedia. De ahí que pueda resultar de interés conocer las vicisitudes que llevaron al matrimonio a escoger este enclave en concreto y que quedarían relatadas en el diario del arquitecto.

19. El cuaderno apenas contiene dibujos, está escrito a lapicero y en él se destacan en rojo las diferentes localidades que se visitan. Al tratarse de un diario, la escritura es apresurada y la redacción directa.

20. Cfr. Iñaki Bergera Serrano, "Del dibujo a la fotografía de viaje: el caso de Bernard Rudofsky en España", en *Actas 15 congreso internacional EGA: El dibujo de viaje de los arquitectos* (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2014), 103-110; Iñaki Bergera Serrano, "Spain, photographs without photographer: La mirada analítica de Bernard Rudofsky", en Mar Loren, Yolanda Romero, *Desobediencia crítica a la modernidad* (Granada: Centro José Guerrero, 2014), 180-200. El autor aporta información exhaustiva sobre la relación del arquitecto con España, su trabajo fotográfico y una reflexión certera sobre su condición no profesional.

21. A pesar de que en la exposición *Architecture Without Architects* se mostraban fotografías de todo el mundo, Rudofsky apenas si había visitado esos lugares. Muchos de ellos los visitaría muchos años después.

22. José M. Pozo, "De cómo el Metropolitan Museum nos ayudó a ver *The Invidible Spain*", en *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, coord. José M. Pozo Muncio; coord. Héctor García-Diego; coord. Beatriz Caballero (Pamplona: T6, 2014), 49-60. Uno de los fotógrafos con quien mantuvo una intensa correspondencia sería José Ortiz-Echagüe (que aportaría ocho fotografías a la muestra del MoMA), y a quien descubriría a través de la exposición del MET *Spectacular Spain* según Pozo, y quien aporta varias de las misivas. En cuanto a las fotografías realizadas por Rudofsky de España, tal vez fueran tomadas en el viaje que realizó un año antes de la inauguración de la exposición en el MoMA en 1963. Según los archivos conservados en Getty, en ese año se produce un largo viaje por toda la geografía española que comienza el 18 de mayo de 1963 desde el Hotel Reina Victoria de Murcia y que puede verse en Bernard Rudofsky, *Europe 1963A*, The Getty Research Institute, Rudofsky papers, ca. 1910-1987, en Series II. Travel notebooks and photographs, caja 8.

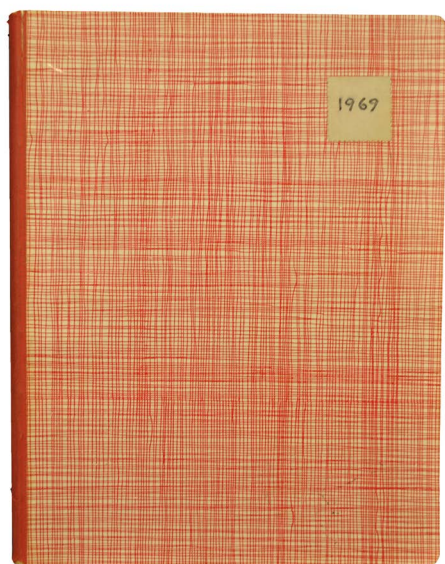


Fig. 05. Portada del diario del año 1969 conservado en los archivos de The Getty Research Institute.



Fig. 06. Fotografía tomada por Bernard Rudofsky en su viaje por España de 1969. El original se conserva en diapositiva en The Getty Research Institute.

23. Se ha extraído directamente del texto las siguientes poblaciones españolas: Pasajes, San Sebastian, Zarauz, Orío, Pamplona, Olite, Tafalla, Sangüesa, Sos, Ujué, Caparros, Tudela, Cascante, Tarazona, Soria, Almadén, Sigüenza, Torija, Guadalajara, Alcalá de Henares, Madrid, Guardia, Ocaña, Tembleque, Consuegra, Manzambres, Baños de Encina, Jaén, Granada, Lanjarón, Pampaneira, Copilerira, Almuñécar, Solobreña, Almuñécar, Nerja, Frigiliana, Torrox, Málaga, Torremolinos, Mijas, Fuengirola, Marbella, Estepona, San Roque, Tarifa, Cádiz, San Fernando, Arcos de la Frontera, Jerez de la Frontera, Utrera, Sevilla, Osuna, Estepa, Antequera, Bename, Lucena, Aguilar, Córdoba, Almodóvar, Alcalá la Real, Granada, Guadix, Almería, Sorbas, Mojácar, Carboneras, Garrillas, Puerto Lumbreras, Murcia, Orihuela, Elche, Villena, Almansa, Valencia, Gandía, Valencia, Bueriano, Castellón, Benicasim, Peñíscola, Morella, Alcañiz, Híjar, Zaragoza, Calatayud, Nuevalos, Piedra, Maluenda, Fuentes, Villafelia, Daroca, Molina de Aragón, Teruel, Albarracín, Castelfabib, Cañete, Carboneras, Cuenca, Ciudad Encantada, Belmonte, Mota del Cuervo, Chinchilla, San Clemente, Hellín, Cieza, Murcia, Lorca, Puerto de Lumbreras, Velez Blanco, Cullar de Baza, Pozo Alcón, Tiscar, Quesada, Cazorla, La Iruela, Cazorla, Úbeda, Baeza, Guavahortuna, Granada, Salobreña, Nerja y Frigiliana.

24. La cita exacta del diario ha sido publicada en Héctor García-Diego y María Villanueva, “Paradigma, ensayo y conclusión: La Casa de Bernard Rudofsky en tres actos”, VLC *Arquitectura*, Vol. 5, no. 1 (2018) 160. La Fuente primaria en Bernard Rudofsky, 1969, The Getty Research Institute, Rudofsky papers, ca. 1910-1987, en Series II. Travel notebooks and photographs, caja 8, 31.

25. La casa es obra de Luis Fernández del Amo según Anna Martínez Durán, “La casa propia, territorio de libertad”, Op. cit., 69. Fotografías en Mar Loren, Yolanda Romero, Yolanda. *Desobediencia crítica a la modernidad*. (Granada: Centro José Guerrero, 2014) 22.

El Cortijo de San Rafael como destino: sobre el encuentro de Bernard y Berta con Frigiliana y el relato de una aventura en un diario

Los diarios personales de Rudofsky constituyen una gran parte de los archivos personales conservados en The Getty Research Institute. Entre ellos, destaca especialmente, a efectos de esta investigación, el titulado en su cubierta 1969 [Fig. 05] y que describe todo lo que rodeó al proceso de adquisición de la parcela en la que construir ‘La Casa’ a las afueras de Frigiliana. Se trata de un cuaderno de 144 páginas manuscritas en inglés y no fácilmente legibles en su mayoría¹⁹. El ejemplar recoge la crónica del viaje más largo del arquitecto por España hasta aquella fecha²⁰. El matrimonio permanece en el país casi cinco meses, en concreto desde el 1 de mayo hasta el 23 de septiembre de 1969. Meses que Rudofsky aprovecha no sólo para hacerse con un pedazo de terreno andaluz, sino también para conocer en profundidad y de primera mano un país que ya había visitado en 1963 y que antes había estudiado a través de su trabajo de investigación en las bibliotecas de Nueva York²¹ y sus relaciones epistolares²² en la preparación de la exposición *Architecture Without Architects* [Fig. 06].

Por lo tanto, se trata de un documento revelador, que recoge el testimonio personal del autor, sobre el proceso de exploración del rincón exacto en la periferia peninsular en el que construir su propia casa. A lo que habría que añadir que el interés principal radica no sólo por tratarse del caso singular de Rudofsky y Berta, sino porque además sirve como ejemplo ilustrativo de lo que significaría asentarse en España en aquella época por parte de un arquitecto extranjero en un momento de ligera apertura del país. Con todo, el texto que se presenta a continuación es un resumen realizado por los autores de esta investigación a partir de la fuente documental. Por ello, el relato que se introduce ofrece una exposición resumida de la información hallada en el archivo pero que quizá pueda facilitar futuras investigaciones.

El diario 1969

El 1 de mayo de 1969 Rudofsky y su mujer Berta cruzan la frontera por el paso de Pasajes. Atraviesan juntos el País Vasco, Navarra y Castilla y León hasta llegar a Madrid. Desde allí –y tras detenerse en Toledo–, atraviesan Castilla La Mancha para llegar definitivamente a Andalucía²³. Arriban a Frigiliana 23 días después [Fig. 07], alojándose en el vecino Parador de Nerja. Se quedan en la localidad malagueña durante cuatro días, en los que se dedican a examinar el pueblo y los alrededores, al tiempo que ponen a punto un viejo Renault.

Rudofsky describe en su cuaderno el paisaje que le recibe a su llegada a la Frigiliana y anota cómo se siente en ese preciso momento. Aunque las expectativas no son altas, el municipio parece agradar al arquitecto por su estado virginal, destaca que “mantiene sus raíces intactas”²⁴ e incluso llega a afirmar que su belleza supera a algunas de las recomendaciones que le habría hecho Coderch. Según estas anotaciones, este primer encuentro con Frigiliana podría haber jugado un papel determinante a la hora de convencer a la pareja sobre la eventual decisión de construir su casa allí. Tras pagar 21.000 pesetas por la reparación de su automóvil, retoman la gira por España. Después de recorrer casi completamente Andalucía, pasan a Murcia y de ahí a Valencia hasta Zaragoza. Una vez alcanzado el punto situado más al norte de esta incursión, reemprenden la marcha hacia el sur, tornando a Andalucía, ahora pasando por Cuenca para llegar a Frigiliana desde Granada.

El 10 de julio alcanzan Nerja de nuevo, donde se queda hasta el 15. Ya el primer día en la localidad se reúnen con el pintor abstracto José Guerrero, quien les muestra su cortijo²⁵ –situado a medio camino entre Nerja y Frigiliana– y les invita a comer con toda su familia [Fig. 08]. Esa misma jornada visitan tres propiedades diferentes: una huerta, una antigua fábrica de azúcar y la casa de un diplomático inglés que estaba en venta –en esta última visita, será su amiga Sybil Moholy-Nagy quien se la muestra en ausencia de su propietario. Ninguna de ellas es del gusto del matrimonio Rudofsky. Al día siguiente visitan de nuevo la casa de Guerrero. El mismo José los acompaña hasta un cortijo cercano que estaba en venta por unas 600.000 pesetas. La vasta extensión de la parcela y el pequeño edificio –“un mero establo” en palabras de Rudofsky– desbaratan la posible operación.

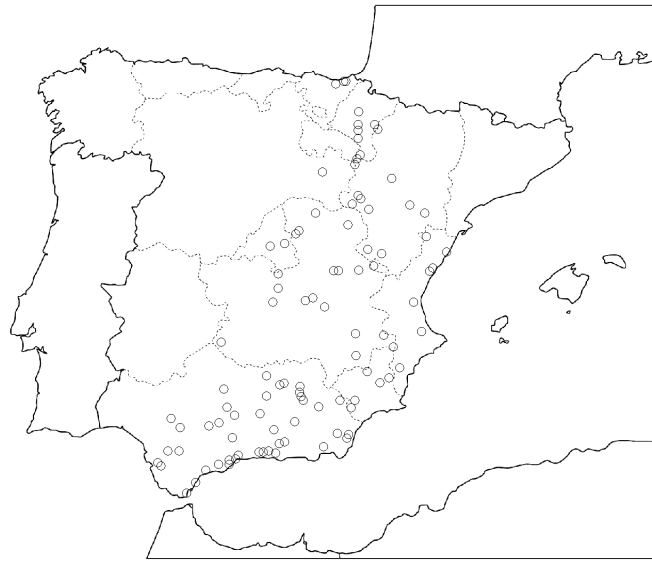


Fig. 07.
Mapa con las más de 100 poblaciones visitadas por la pareja durante ese verano en España. Elaboración propia.

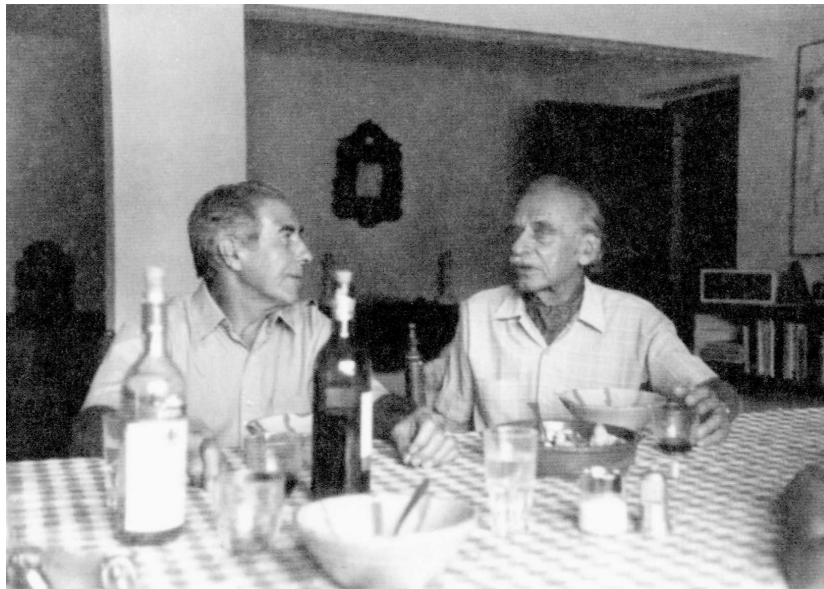


Fig. 08.
Bernard Rudofsky y José Guerrero en la casa del español en Frigiliana. Circa, 1979. Archivo José Guerrero.

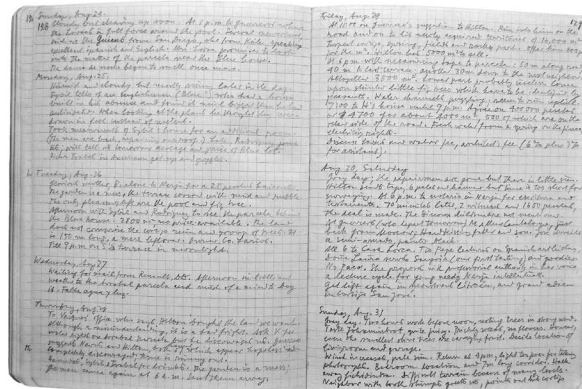


Fig. 09.
Páginas del diario de los ajetreados últimos días de agosto.

26. Se trataría de Knud W. Jensen, danés que fundó el Louisiana Museum of Contemporary Art cerca de Copenhague, como así lo corrobora Yolanda Romero en Yolanda Romero Gómez y Marina Guillén Marcos, *José Guerrero The Presence of Black 1950-1966* (Granada: Centro José Guerrero, 2014), 35.

27. El hallazgo es explicado (con fotografía del diario) en Héctor García-Diego y María Villanueva, Op. cit., 169-170.

28. Bernard Rudofsky, 1969, The Getty Research Institute, Rudofsky papers, ca. 1910-1987, Op. cit., 117. Texto original: "Tired of the search and wants to get the matter over".

29. Ibid., 118. Texto original: "Fear that we might coop up in Frigiliana".

30. Idem. Texto original: "Apparently, he is at the end of his wits".

El 12 de julio reemprenden la empresa de hacerse con una casa o de encontrar un lugar donde construir la propia. Visitan el cortijo de Guerrero por la tarde y, aunque no pueden hablar sobre el tema, conocen al director de museo danés Knud Yensen²⁶, quien desde entonces pasa a ser un buen amigo de la pareja en Frigiliana. Un día después, recogen a Sebastián, quien les enseña una parcela carente de agua y vegetación, por lo que se desestima. Más tarde, Guerrero los acompaña a ver un terreno que se divisaba desde la autopista, aunque de nuevo la falta de agua y el difícilísimo acceso desaniman a Rudofsky y a su mujer a llevar a cabo su posible compra.

El 14 de julio se reúnen con Sebastián y Kumpan en Frigiliana, aunque ya con los ánimos muy mermados: esa misma mañana habían desistido de ir al ayuntamiento a recabar información y el mismo José les había desanimado a seguir con la tarea. Sin embargo, Sebastián consigue alentar a la pareja y les muestra una nueva parcela, aunque demasiado pequeña. A la mañana siguiente, Sybil les visita en el parador de Nerja; a las 11 acuden a una cita para examinar una parcela propiedad de un agricultor con el que habían quedado el día anterior por mediación de Guerrero. La rechazan y, cuando están a punto de abandonar la empresa, José les enseña dos más próximas a esta: desafortunadamente, tampoco logran convencer al matrimonio.

Reemprenden su *tour* español, ahora recorriendo Andalucía y ascendiendo por la península hasta Toledo y, más tarde, hasta Extremadura. De camino, en Zafra, llama la atención de Rudofsky un tipo de ventana que dibuja en su cuaderno, algo no habitual en estos diarios en los que los gráficos son escasos. Se trata de un ventanal de proporciones verticales descompuesto a su vez en elementos cuadrados idénticos que permiten su apertura. Un sistema que, tanto en su estructura como en su apariencia, bien pudiera haber inspirado los diseños de las ventanas de 'La Casa'²⁷.

El 1 de agosto Berta y Rudofsky están de vuelta en Frigiliana donde, ya plenamente convencidos de llevar a cabo la adquisición de una parcela, se quedan hasta el 10 de septiembre. Se alojan en una habitación en el mismo pueblo, en un edificio que cuenta con garaje y piscina. Sin embargo, no será hasta el día 5 de agosto cuando reemprendan la tarea de manera intensa. Esa tarde, Sybil y Antonio Rodríguez –el amigo del matrimonio natural de Frigiliana que más tarde se convertirá en constructor de 'La Casa'– les acompaña a visitar algunas parcelas próximas a Nerja.

Un día después, se lanzan a la 'caza' de otro terreno de nuevo con José Guerrero. La nueva parcela cumple con gran parte de las expectativas de Rudofsky –le dedica unas cuantas líneas en el diario. Sin embargo, su compra parece complicada, dado que la propiedad había sido heredada por siete hermanos con serias dificultades para ponerse de acuerdo entre ellos. Esa misma tarde, Sybil les ofrece la posibilidad de que se alojen en su propia casa durante el tiempo que necesiten el verano siguiente para remodelar su hipotético 'cortijo'.

Un día después, José los anima a hacerse con la parcela del día anterior; sostiene que el precio que le pedía uno de los hermanos de 600.000 pesetas es razonable. Tras este consejo, la mujer de Rudofsky intuye que José está "cansado de la búsqueda y quiere acabar con el asunto"²⁸. Casi a punto de decidirse por ella, la rechazan ante el "miedo de que pudieran quedar confinados en Frigiliana"²⁹. Más tarde, Sybil les enseña las casas que están en venta en su vecindario La Molineta, pero sus precios son demasiado elevados y sus dimensiones y características no son para nada del gusto de la pareja.

Tras una semana en Frigiliana, las gestiones para la compra del terreno siguen estancadas. José Guerrero les conduce ahora a la zona conocida como El Cortijo de San Rafael, mas la parcela les decepciona profundamente. Sienten que José comienza a estar cansado del asunto: "aparentemente, está mentalmente al límite de sus fuerzas"³⁰. Por la tarde, Sybil les muestra otra parcela situada en la misma zona del Cortijo de San Rafael.



Fig. 10.
Fotografía tomada por Rudofsky del solar como parte de los trabajos previos a la construcción de 'La Casa' quizá el 6 o el 9 de septiembre de 1969. La imagen permite recrear las condiciones físicas del solar y que sedujeron a la pareja. En el centro, Berta sostiene una pértiga para tener una noción sobre la escala del lugar. The Bernard Rudofsky Estate, Viena.

31. *Ibid.*, 128. Texto original: “Completely discouraged; time is running up”.

32. Más detalles sobre la parcela en *Ibid.*, 129.

33. A partir de estas notas dio comienzo un proceso gráfico de ideación de la casa en la que se produjeron varias fases. Todos los detalles, además de una completa documentación gráfica en: Mar Loren Méndez, Daniel Pinzón Ayala, “Proceso de ideación de la casa Rudofsky, Frigiliana. El dibujo en la dimensión patrimonial de la obra arquitectónica”, *EGA*, no. 23 (2014), 162-173.

34. En el diario se anotan las siguientes poblaciones: Playa de Torrox, Málaga, Osuna, Sevilla, Zafra, Burguillos, Jerez de los Caballeros, Mérida, Logroñán, Guadalupe, Navalmoral, Granadilla, Oropesa, Mombeltran, Avila, Sorolla, El Tiemblo, Toledo, Orgaz, Ciudad Real, Almagro, Santa Cruz de Mudela, Jaén, Granada, Almuñecar, Frigiliana (de nuevo se detiene varias páginas, dando lugar al episodio definitivo sobre la compra de la parcela de la casa de Rudofsky en Frigiliana) Jaén, Valdepeñas, Manzanares, Puerto Lapice, Madrid, Buitrago, Aranda de Duero, Peñafiel, Valladolid, Simancas, Tordesillas, Toro, Zamora, Toro, Valladolid, Burgos, Tosantos, Santo Domingo, Najera, Navarrete, Logroño, Estella, Mañeru, Pamplona, Lecumberri, San Sebastián, Bayona, Langon... hasta París para coger el vuelo a Nueva York.

Los días siguientes son cada vez más agónicos a tenor de las anotaciones del diario: visitan gran cantidad de parcelas gracias a las gestiones de sus amigos José y Sybil, aunque sin encontrar la adecuada en ninguno de los casos. Siempre hay alguna característica discordante que descarta cada una de ellas: el tamaño, la dificultad de acceso, la falta de agua o de luz. Durante varios días, José insiste en que visiten algunas de las propiedades de Philippe Hylton [Fig. 09].

El tiempo corre deprisa y la búsqueda continúa resultando infructuosa. Por mediación de Antonio Agudo, se convencen de la compra de una de las parcelas, aunque un problema con el abastecimiento del agua les obliga a dar marcha atrás a la postre. La fecha del viaje de vuelta cada vez está más próxima, lo que impacienta a Bernard y Berta; el 28 de agosto escribe: “completamente desanimado; el tiempo vuela”³¹.

Sin embargo, la mañana del 29 de agosto encontrarán la parcela definitiva en la que se ubicará ‘La Casa’. Por recomendación de José Guerrero, compran a Hylton una propiedad situada en la zona de El Cortijo de San Rafael. El acuerdo asciende a 400.000 pesetas a cambio de los 3500m² en desnivel de los que se compone el terreno³². Al día siguiente, acuden al notario y formalizan la compra.

Liberados de la enorme presión de la tarea que les había tenido ocupados durante el último mes, Bernard y Berta empiezan a ilusionarse por el proyecto. El 31 de agosto visitan de nuevo el solar, momento en el que deciden la localización del estar y del garaje. Regresan por la tarde, y resuelven la situación del dormitorio y de un pasillo de siete metros de largo que uniría la zona de día con la de noche. Todos los árboles, hasta los más pequeños, dan fruto, según anota.

El 1 de septiembre, Rudofsky reconsidera el lugar donde situar el estar y, además, decide ubicar una terraza al este. Determina la posición del estudio y de la piscina. El 2 de septiembre toma algunas fotografías en color desde la misma parcela y, por la tarde, desde la colina de enfrente. El 3 de septiembre recoge algunas medidas más, y adopta la decisión de semi-cubrir el pasillo que va de la entrada a la habitación. El 4 de septiembre, sitúa la terraza inferior, toma la decisión de instalar una estructura de pórticos entre los árboles e imagina construir en el estar una *kachelofen* (chimenea rusa). Se decanta por colocar el comedor entre el estar y la cocina. El 5 de septiembre inspecciona las plantas y árboles de la parcela, de modo que selecciona cuáles de ellos eliminar. Anota en su diario la determinación de construir una de las fachadas de cuarenta metros sin ventanas; decide ensanchar y cubrir el citado corredor, que ahora se transforma en una terraza cubierta – que finalmente se convertirá en el porche central de la casa³³. El 6 de septiembre fotografía de nuevo la finca [Fig. 10]. El 9 de septiembre realiza la última visita a El Paraje de Galera, donde recoge algunas fotografías de detalle.

El 10 de septiembre, el matrimonio emprende el viaje de vuelta a Nueva York. En el traslado, aprovechan para recorrer toda la geografía española, realizando un amplio rodeo a través de gran parte de Castilla y León³⁴. El 23 de septiembre un avión lleva de vuelta a Nueva York a Bernard y Berta.

Conclusiones

Todo lo expuesto supone una recreación bastante fidedigna sobre la andanza protagonizada por el matrimonio Rudofsky para hacerse con la parcela perfecta en la que construir su deseada vivienda. Un relato que, por otra parte, arroja algunos datos que son suficientemente elocuentes sobre el grado de compromiso de la pareja con el proyecto. Así, de los casi cinco meses de estancia en el país, dedicaron siete semanas a viajar y doce a inspeccionar parcelas y otras propiedades en dos periodos de tiempo separados. Si a esto se le añade que en total conocieron alrededor de veinte solares diferentes, una huerta, una fábrica de azúcar, la casa de un diplomático, las casas del barrio de La Molineta y hasta un establo, puede afirmarse que Rudofsky y Berta no ahorraron esfuerzos y “peinaron” la zona de manera exhaustiva.

BIBLIOGRAFÍA:

- Abercrombie, Stanley. "With Summer in View". *Interior Design*, LV, no. 8, (agosto, 1984): 138-145.
- Baller, Inken; Hendreich, Evelyn; Schmidt-Krayer, Gisela. *Villa Oro*. Berlin / Bonn: Westkreuz Verlag GmbH, 2008.
- Bergera Serrano, Iñaki. "Del dibujo a la fotografía de viaje: el caso de Bernard Rudofsky en España". Coord. Melián García, Ángel. 103-110. En *Actas 15 congreso internacional EGA: El dibujo de viaje de los arquitectos*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2014.
- Iñaki Bergera Serrano. "Spain, photographs without photographer: La mirada analítica de Bernard Rudofsky", ed. Loren, Mar; ed. Romero, Yolanda. 180-200. *Desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, 2014.
- Bernard Rudofsky papers, ca. 1910-1987*, en *Series II. Travel notebooks and photographs*, cajas 8 y 9.
- Bocco, Andrea. *Bernard Rudofsky: a humane designer*. Nueva York: Springer, 2003.
- Capitel, Antón. *La arquitectura del patio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- García-Diego, Héctor; Villanueva, María. "Paradigma, ensayo y conclusión: La Casa de Bernard Rudofsky en tres actos". *VLC Arquitectura*, Vol. 5, no. 1 (2018): 153-183.
- Lafuente Sánchez, Víctor. A.. "Gio Ponti y Bernard Rudofsky: La casa mediterránea y su representación en la revista *Domus*". *EGA*, no. 26 (2015): 256-265.
- Loren Méndez, Mar; Pinzón Ayala, Daniel. "Proceso de ideación de la casa Rudofsky, Frigiliana. El dibujo en la dimensión patrimonial de la obra arquitectónica". *EGA*, no. 23 (2014): 162-173.
- Loren, Mar; Romero, Yolanda. *Bernard Rudofsky: Desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, 2014.
- Pozo, José M. "De cómo el Metropolitan Museum nos ayudó a ver *The Invidible Spain*". Coord. Pozo Municipio, José M.; García-Diego Villarías, Héctor; Caballero, Beatriz. 49-60. En *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*. Pamplona: T6, 2014.
- Romero Gómez, Yolanda; Guillén Marcos, Marina. *José Guerrero The Presence of Black 1950-1966*. Granada: Centro José Guerrero, 2014.
- Rudofsky, Bernard. "Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere", *Domus*, nº 123, (marzo 1938): 6-15.
- Rudofsky, Bernard. "The bread of architecture", *Arts and Architecture*, no.LXIX (octubre 1952): 27-29 + 45.
- Rudofsky, Bernard. "Vivienda en Nerja", *Arquitectura COAM*, no. 206-207 (1977): 96-99.
- Rudofsky, Bernard. *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1964.
- Rudofsky, Bernard. *Are Clothes Modern? An essay on contemporary apparel*. Chicago: P. Theobald, 1947.
- Rudofsky, Bernard. *Behind the Picture Window*. Nueva York: Oxford University Press, 1955.
- Rudofsky, Bernard. *Europe 1963A*, The Getty Research Institute, Rudofsky papers, ca. 1910-1987, en *Series II. Travel notebooks and photographs*, caja 8.
- Rudofsky, Bernard. *Now I Lay Me down to Eat: Notes and footnotes on the lost art of living*. Nueva York: Anchor Press-Doubleday, 1980.
- Rudofsky, Bernard. *Sparta-Sybaris: Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not*. Salsburgo: Residenz / VM, 1987.
- Rudofsky, Bernard. *The Kimono Mind: An informal guide to Japan and to the Japanese*. Nueva York: Doubleday, 1965.
- Rudofsky, Bernard. *The Unfashionable Human Bod*. Nueva York: Doubleday, 1971.
- Salinas Romón, Pedro R. "La Casa Rudofsky en Frigiliana (Málaga), testamento vital de un filósofo-arquitecto", *Boletín De Arte*, no. 29 (2018): 549-552.
- Ullan, José Miguel. "Nerja: asamblea de pescadores e intelectuales". *El País* (24 de agosto de 1980): 14-15.
- Welzig, María. "Vienese Interactions". ed. Zardini, Miko; ed. De Wit, Wim. 76-95. En *Lessons from Bernard Rudofsky: life as a voyage*. Los Angeles / Viena: Birkhäuser, 2007.
- Zardini, Miko; De Wit, Wim. *Lessons from Bernard Rudofsky: Life as a voyage*. Los Angeles / Viena: Birkhäuser 2007.

En segundo lugar, se piensa que esta experiencia es perfectamente extrapolable a algunas otras que tuvieron lugar en un periodo en el que España comenzaba a abrir sus fronteras tras una etapa de aislamiento internacional. Los casos de Harnden y Bombelli en Cadaqués, Erwin Broner en Ibiza, Jorn Utzon en Mallorca o André Bloc en Carboneras, seguramente debieron reproducir circunstancias no muy diferentes. En este sentido, se revela como imprescindible el papel jugado por parte de las colonias de extranjeros ilustres como banderín de enganche para los nuevos residentes. Esto queda probado en este caso en el que resultó fundamental la mediación intensa y continuada de José Guerrero y Sybil Moholy-Nagy, pero que no debió de ser distinto en otros lugares de características similares como Cadaqués o Ibiza.

En tercer lugar, el enclave ofrece una doble lectura en relación a la dimensión nómada de Rudofsky y al proyecto de casa desarrollado durante toda una vida. 'La Casa' podría ser considerada como la conclusión a un discurso mantenido durante décadas y que, ahora por fin, hallará las coordenadas físicas y temporales precisas en las que hacerlas corpóreas mediante arquitectura. De modo que este supuesto horizonte alcanzado permite obtener algunas conclusiones que pueden ser de interés en clave universal y que pueden allanar el camino hoy para concebir proyectos sensibles con el lugar e íntimamente ligados a su diseñador y habitante. Pues se trata de un encuentro buscado entre el arquitecto vocacional y un territorio encontrado que encaja a la perfección en sus propósitos, lo que pone en resonancia lugar y arquitectura.

Según esto, por un lado, Frigiliana debe ser considerada como lugar de acogida, para un refugiado voluntario, en el que se sublima la función protectora de la arquitectura, lo que conlleva una condición modesta en su definición formal. De ahí que la casa se materialice con 'espartana' simplicidad en su composición. No es de extrañar que, una vez encontrado el solar, Rudofsky conciba las líneas maestras del proyecto en tan solo seis días según las anotaciones del diario. Por otro lado, esta componente biográfica dota al lugar hallado de espacio idóneo para la reflexión personal, lo que eleva la función contemplativa a una significación superior. Así se comprende la situación de la pieza en lo alto de la parcela, la posición central del porche, el papel protagonista de la vegetación recogida en el diario o la rica propuesta espacial del jardín. Por último, la Frigiliana apartada de finales de los 60 supone el enclave perfecto para servir como depósito de intimidad, lo que permite el despliegue de una domesticidad personal fruto de la reflexión que había acompañado a Rudofsky a lo largo de toda una trayectoria vital ambulante.

Bernard Rudofsky / La Casa / Frigiliana / Diario / Habitar

El ‘yate’ elevado a ‘paquebote’¹. Historia del Real Club Náutico de San Sebastián más allá del mito ‘lecorbuseriano’, 1905-1929

Miguel Ángel Ruano Hernansanz

La ampliación de 1929 del Real Club Náutico de San Sebastián, obra de Joaquín Labayen y José Manuel Aizpurúa, fue prontamente catalogada como una obra bajo la influencia del ‘paquebot-style’ de Le Corbusier, a pesar de que sus autores nunca manifestaron dicha influencia.

Una investigación de la historia del edificio, a través de las tres principales reformas que sufrió en 1905, 1916 y 1929, reveló que todas ellas se habían producido buscando la misma similitud naval que persiguieron los arquitectos donostiarras en 1929, decisión que provino en todas las ocasiones, de la juntas directivas del club. Bajo ese contexto, quedaría encajada la carta en la que Aizpurúa confesó a Giedion que el proyecto fue elegido por parecerse a un barco.

La incomprensión de los proyectos anteriores se debió a la descontextualización que se realizaba en su comparación con los paquebotes, tipología de barco con la que, ni por tamaño, ni por contexto temporal, se les podía identificar, como sí pudo hacerse con la reforma de 1929. El modelo de barco de los edificios de 1905 y 1916 correspondió a las ‘goletas’, tipología de barco más pequeño, ligero, de vela, y además, usado para competiciones marítimas. Los elementos que tuvieron estos edificios, como el mástil, lumbreras, o tambuchones, considerados hasta ahora como ‘decorativos’, eran en realidad elementos ‘configuradores’ de esa tipología naval.

La ampliación del espectro de influencia de Aizpurúa por José Ángel Sanz Esquide primero, y la delimitación prácticamente al proyecto del edificio del Real Club Náutico de la inspiración en las ideas de Le Corbusier por José Ángel Medina Murua después, lleva a plantear si esa intensa, pero anecdótica, influencia lecorbuseriana realmente se llegó a producir o únicamente fue una figuración, de gran calidad pero sin mayores pretensiones teóricas, siguiendo la tradición histórica del club.

The 1929 extension of the Real Club Náutico de San Sebastián (San Sebastian Royal Yacht Club), the work of Joaquín Labayen and José Manuel Aizpurúa, was quickly labelled as a work influenced by Le Corbusier's style paquebot, despite the fact that its authors never acknowledged this influence.

Research into the history of the building, including the three main reforms it underwent in 1905, 1916 and 1929, revealed that all the reforms had sought the same naval appearance that the Donostia architects pursued in 1929, and that this decision had, on each occasion, come from the club's board of directors. Indeed, Aizpurúa confessed to Giedion in a letter that the project was chosen because it resembled a ship.

The previous projects were misunderstood because they were compared, out of context, with ocean liners; they were neither of the right size nor from the right period to be identified with this type of ship, whereas the 1929 refurbishment was. The ship model of the 1905 and 1916 buildings was the ‘schooner’, a smaller, lighter, sailing ship used for maritime competitions. Elements of these buildings which had so far been considered ‘decorative’, such as the mast, portholes, or hatches, were in fact defining features of this naval typology.

First José Ángel Sanz Esquide broadened the spectrum of Aizpurúa's influence, and later José Ángel Medina Murua practically delimited the inspiration of the Real Club Náutico building project to the ideas of Le Corbusier. But we might ask whether this intense, but anecdotal, Lecorbuserian influence really took place, or whether it was just the brainchild of the club's historical tradition, of significant quality but without greater theoretical pretensions.



Real Club Náutico de San Sebastián
Le Corbusier
José Manuel Aizpurúa
Joaquín Labayen
Paquebote

Real Club Náutico de San Sebastián
Le Corbusier
José Manuel Aizpurúa
Joaquín Labayen
Paquebot

Fig. 01.
Autor desconocido.
Fecha desconocida.
San Sebastián. S/F.
Unión postal Universal.
Colección Miguel A.
Ruano.

La figuración de paquebote del Real Club Náutico de San Sebastián (RCNSS), tras la reforma y ampliación realizadas por los arquitectos José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen en 1929, pronto fue asociada a la influencia de las ideas de Le Corbusier, especialmente, tras su visita al edificio a finales del verano de 1930.

Bajo el título “Haus oder Schiff? Segelklunhaus in San Sebastian, Spanien” (¿Casa o Barco? Club Náutico en San Sebastián), la revista alemana *Wasmuth Monatshefte für Baukunst und Stadtebau*, fue una de las primeras publicaciones que oficializó públicamente esta idea en 1932, al iniciar el artículo con la siguiente cita de Le Corbusier: “Un arquitecto serio, capaz de mirar como arquitecto (creador de organismos), sabrá encontrar en el trasatlántico la redención de execrables servidumbres centenarias”².

El número dedicado al arquitecto en *Nueva Forma*, a pesar de la denominación e imagen que quiere transmitir como el del “Terragni español”, como bien señala Carlos Sambricio³, recogió continuas referencias a Le Corbusier, alimentando la idea de haber sido uno de sus discípulos. La anécdota que contó Luis Moya, compañero de estudios de Aizpurúa, en las páginas interiores de la revista, situó el nacimiento de ese supuesto idilio durante su etapa de estudiante:

“El gran acontecimiento se produjo en noviembre de 1925 cuando llegó a manos de nuestra promoción la 2ª edición de ‘Vers une Architecture’, cuya introducción firmó Le Corbusier un año antes, en noviembre de 1924. Le entusiasmó, como a todos, pero él, puso en práctica las ideas de Le Corbusier en el acto. El proyecto en curso, cuya planta, normal y simétrica, estaba ya dibujada, recibió una estructura de hormigón armado a la vista completamente asimétrica. Naturalmente quedó muy bien, como correspondía a Aizpurúa [...]”⁴

Sea como fuere, los trabajos realizados posteriormente de Carlos Sambricio primero, y de forma más completa por José Ángel Sanz Esquide y José Ángel Medina Murua después, permitieron dibujar una personalidad más compleja de Aizpurúa⁵, ampliando las referencias arquitectónicas a las que se le vincularon:

“Aizpurúa no se limitó a ser un arquitecto, ni menos aún un arquitecto lecorbuseriano. [...] Es decir, ¿por qué no ser, y no en sucesión o alternancia, varios arquitectos a la vez, en una sola obra en ocasiones?”⁶.

Medina Murua fue más lejos, y planteó abiertamente, un distanciamiento de Aizpurúa respecto de las ideas de Le Corbusier tras la experiencia del Náutico⁷. A pesar del progresivo alejamiento que los estudios arrojaban, ningún autor cuestionó el origen ‘lecorbuseriano’ del Real Club Náutico de San Sebastián, habiendo sido considerado como “un rito de iniciación gracias al cual el arquitecto, antes que nada, proyecta sus obsesiones para deshacerse de ellas”⁸.

Las referencias que aún vinculan la autoría del edificio del Real Club Náutico a Le Corbusier, además de su propia figuración, son apenas un par de referencias: la cita de Luis Moya, y la carta que Aizpurúa escribió a Giedion afirmando que “el proyecto fue aceptado por su similitud con un barco”⁹. El resto de las relaciones fueron generadas a lo largo del tiempo y planteadas en diferentes estudios y artículos, proceso paralelo a la acotación de la influencia de Le Corbusier a prácticamente el edificio del Náutico, además de rebuscadas comparaciones de elementos, o detalles –nunca de forma global– de otros proyectos.

Es decir, el proyecto del RCNSS habría sido una aproximación profesional, tan intensa como puntual, a las ideas de Le Corbusier. Entonces, ¿sería acertado afirmar que hubo tal influencia ‘lecorbuseriana’?

1. El título tiene su origen en el artículo de Ramón de Ubistondo, “De yate a paquebote”, *El Liberal*. Año LI. n.º 18.328 (18 de agosto de 1929): 1.

2. José Ángel Medina-Murua, *José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen*. (San Sebastián: Colegio Oficial de Arquitectos Vasconavarro, 2011), 36.

3. *Ibid.*, 11.

4. Luis Moya, “Idea sobre un genio en la Edad Juvenil”, *Nueva Forma* n.º 40 (mayo de 1969): 165.

5. Las circunstancias históricas de la vida de José Manuel Aizpurúa y el hermetismo que caracterizó la de Joaquín Labayen, derivaron en numerosos estudios en torno a la figura de Aizpurúa, muchos de ellos vinculados al edificio del Real Club Náutico de San Sebastián, a la vez que no existe ninguno de su compañero, Joaquín Labayen. La simplificación de datos entorno a la figura de Aizpurúa se debe a estos motivos, no queriendo con ello restar importancia a la coautoría de Joaquín Labayen.

6. José Ángel Sanz-Esquide, *Real Club Náutico de San Sebastián* (Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 1995), 13.

7. ¿Dónde está L.C.?”, en Medina-Murua, Op. Cit., 47-50.

8. Medina-Murua, Op. Cit., 12.

9. Medina-Murua, Op. Cit., 37-38.



Fig. 02.
Martín Ricardo. ID:
98234318. San Sebastián.
1928. Archivo Kutxa
Fototeka.



Fig. 03.
Autor desconocido. ID:
40300566. San Sebastián.
S/F. Archivo Kutxa
Fototeka.

10. “[...] consiste en una balsa casa-botes de 16 metros de eslora. En la parte baja, que tiene comunicación con el mar por dos portalones á popa y proa, se depositan todas las embarcaciones de remo de la Sociedad, que son tres yolas de cuatro remos, dos de dos, una de una; un bote de vela, dos canoas de cuatro remos y tres botes de servicio”. Luis de Terán, “La España Naval” en *Nuestro Tiempo. Ciencias y Artes – Política y Hacienda* nº 115 (1908): 54.

11. Sin firmar. “Regatas” *Vida Marítima*, Años IV. nº129 (30 de julio 1905): 412-415.

12. Las obras duraron entre 3 y 4 meses. En abril de 1905, *Vida Marítima* publicó el comienzo de las mismas: “Han comenzado las obras de reparación en la rampa y edificio del Acuario, que servirá de residencia al Real Club Náutico de San Sebastián.” *Vida Marítima* (10 de abril 1905): 12.

13. Sin firmar. “Regatas”. Op. Cit., 414.

14. Luis San Vicente, “Regatas de yates a vela en San Sebastián”, en *Gran Vida* nº26 (Julio 1905): 23-25.

1896-1905. Del barco real, al barco figurado

Hagamos un poco de historia y analicemos los diferentes edificios que configuraron al RCNSS. El primer Club Náutico estuvo situado en un gran gabarrón anclado en la bahía de la Concha, el cual, básicamente, cumplía la función de almacén de embarcaciones¹⁰. El crecimiento del club y la falta de espacios para realizar reuniones y actividades de *socialité*, llevó a la sociedad a adquirir en 1905 un pequeño local situado en el mismo paseo de la Concha, el acuario del parque Alderdi Eder¹¹. Las reformas para convertirlo en la nueva sede social del club fueron rápidas, siendo inaugurado el 19 de julio de ese mismo año¹².

En la reforma se le añadieron elementos característicos de embarcaciones marinas: un palo mayor, telégrafo de banderas, flotadores salvavidas, dos lumbreras que iluminaban el salón principal desde la cubierta... e incluso disponía de dos elementos curvos a modo de ‘tambuchos’ o ‘manguetones’, elementos que se sitúan en las cubiertas de los barcos para ventilación de las estancias inferiores [Fig. 01].

Desde la cubierta y para acceder al salón principal, se realizó otra nueva escalera, la cual se cubrió en superficie con una carroza náutica de madera. Esta carroza, que copiaba los camarotes superficiales de los pequeños barcos tipo goleta, era popularmente conocida en San Sebastián como “la bombonera” por su semejanza con los envases de la época de estos productos.

La organización y simbología marina quedaron reforzadas con la colocación del pabellón nacional, o bandera de popa, sobre la puerta del Náutico en su fachada sur.

El edificio no sólo pretendió tener una decoración marina, sino que, como reflejó la prensa de la época, tenía la voluntad de parecerse a un barco:

“El aspecto del nuevo local es verdaderamente típico y perfectamente adecuado a lo que el Club representa, a lo que contribuía el aparejo adornado con el telégrafo de banderas y un hermoso palo mayor. La terraza simulaba a la perfección la cubierta de un barco, en la que se veían muchos oficiales de marina. [...]”¹³.

Otra publicación de la época, *Gran Vida*, insistió en la imagen de barco del edificio, aclarando la intencionalidad de ésta, al señalar que fue idea de la junta directiva, presidida en ese momento por el capitán de fragata Baldomero Vega de Seoane:

“La parte superior del edificio es otra terraza que simula exactamente la cubierta de un barco con su correspondiente palo mayor y aparejo. Por esta terraza tiene la entrada la Sociedad, cuya escalera está cubierta con un artístico cierre, copia exacta de los más airosos camarotes que sobre cubierta llevan los barcos.

Unido todo esto a que, como digo anteriormente, está construido el edificio en la misma orilla del Cantábrico, recostado en elegantes marquesinas que hay sobre cubierta, se hace cualquiera la ilusión más completa de que atraviesa el mar a bordo de un elegante trasatlántico, y con la seguridad de no naufragar. Plácese sinceros merecen los individuos de la Junta directiva del Real Club Náutico por su feliz idea, y en especial su presidente el distinguido capitán de fragata D. Baldomero Vega de Seoane”¹⁴.

Otro elemento característico que tuvo la nueva sede fue la instalación de unos toldos semejantes a los que las embarcaciones de la época usaban para protegerse del sol en cubierta.



Fig. 04.
Miguel Ángel Ruano. San
Sebastián. 2018.

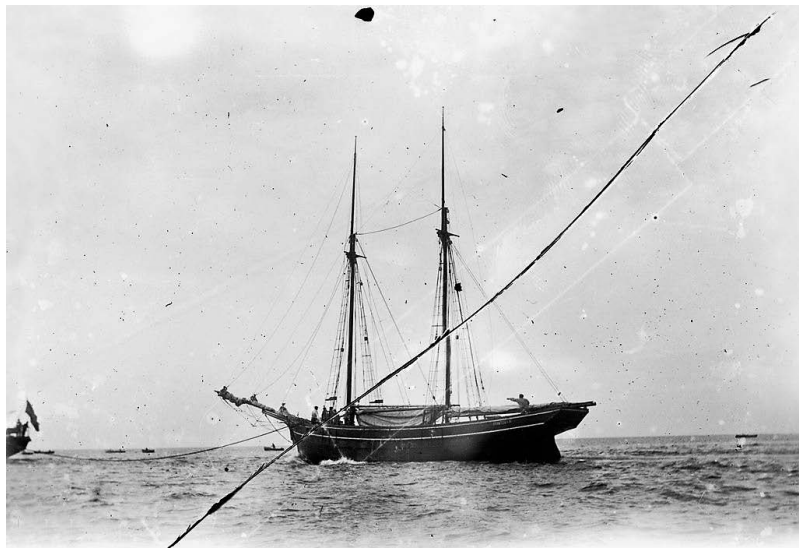


Fig. 05.
Autor desconocido.
ID:27475300 Sin fecha.
Archivo Kutxa Fototeka.

15. El crecimiento del Real Club Náutico de San Sebastián desde su fundación, hizo que aumentasen las categorías de competiciones náuticas. También añadió la natación como actividad deportiva y de ocio.

16. “El Real Club Náutico de San Sebastián”, en *Heraldo Deportivo*, Año II, nº 45 (15 agosto de 1916): 269-270.

17. Almiro Pérez Moratinos, “Fiesta en el náutico” en *El Imparcial*. Año LXII, nº 21328 (falta fecha): 15.

18. “Expediente relativo a obras en el Real Club Náutico para construir un embarcadero y una escalera de acceso al local y autorización para el paso de carros con materiales”. Hoja sin numerar. Signatura H-02191-02. Archivo Municipal de San Sebastián. Fotografías de la época, confirmaron la presencia de este volumen de escasa entidad y, salvo los colores que llegó a tener en un momento determinado, careció de integración volumétrica o de continuidad de diseño con el edificio existente.

19. Medina Murua, Op. Cit. 33.

20. Sanz Esquide, Op. Cit. 20-21.

21. La altura de cumbrera es actualmente es más alta que la original de 1929, habiendo sido elevada unos 30 cm en una intervención llevada a cabo en una reparación de cubierta en 1991. Originalmente, igualaría la altura, aproximadamente, de los antepechos de los balcones y miradores de la primera planta del Casino. “Rehabilitación de fachada y cubiertas en el edificio del Real Club Náutico”. 1991. Expte. A-04198-17 Archivo Municipal de San Sebastián.

22. José Ángel Febus, “El Náutico y el Casino” en *El Sol* nº 3617 (6 de marzo de 1929): 4.

Ampliaciones de 1916 y 1919

En 1916, coincidiendo con el XX Aniversario de la fundación del RCNSS, la entidad realizó reformas en la sede para aumentar su capacidad y dar cabida a nuevas actividades, tanto de ocio, como deportivas¹⁵. La dirección del Club encargó el proyecto a uno de los arquitectos locales de más prestigio de la época, el donostiarra Francisco Urcola:

“Este año celebra el club el vigésimo aniversario de su fundación. El mejor festejo que pudiera ofrecerse era la mejora y remozamiento del local que ocupa. Se lanzó la idea; los socios respondieron, pues la suscripción de obligaciones sin interés, emitidas para pago del proyecto de don Francisco Urcola, han tomado 30.000 pesetas y aún se suscriben”¹⁶.

La nueva construcción sobre la terraza, tal y como detalló el artículo, fue una nueva carroza de mayores dimensiones que la primera para poder albergar un nuevo espacio social, el ‘fumeur’, o sala de fumadores, además de otras reformas menores en planta baja. La intervención de Urcola respetó todos los elementos preexistentes, como el palo mayor y las lumbreras, desapareciendo únicamente los tambuchos de la zona delantera, espacio que había sido ocupado por la nueva carroza [Fig. 02].

La reforma mantuvo la imagen de barco, tal y como recogió la prensa de la época: “Sobre el mismo mar que lame sus cimientos, el Club Náutico es un buque anclado con su toldilla, sus mástiles, su magnífico y elegante salón de cubierta”¹⁷.

En 1919 se realizó una nueva ampliación del Real Club Náutico en su parte posterior (popa), para la cual la dirección del Real Club Náutico solicitó, en junio de 1919, el paso de carros con materiales¹⁸.

Proyecto de Labayen y Aizpurúa de 1929

La evolución del edificio del RCNSS, ha sido desarrollada de forma muy completa en el libro de Sanz Esquide, completado posteriormente, por los detalles aportados por Medina Murua [Fig. 03]. Se ha evitado en el presente artículo, redundancias copiando lo descrito por estos autores. Se han señalado solo los puntos que se consideraron necesarios para la argumentación desarrollada.

Uno de ellos son las notas señaladas por Medina Murua referentes a la escasa altura del bar-restaurant, con tan sólo 2,20 metros libres:

“[...] en la planta primera, por el contrario, el encasetonado se rellena de aislante térmico y se cubre con un falso techo para lograr comprimir el espacio del restaurante – la altura libre es de 2,20 metros en el centro y de 2,70 en los extremos –. El efecto conseguido potencia enormemente la presencia rasgada de la ventana”¹⁹.

La baja altura de la planta, más que una decisión de proyecto, como se solió interpretar, fue realmente un condicionante. El motivo de esta baja altura residió en la misma razón por la que la alcaldía paró la obra en diciembre de 1927²⁰: la pérdida de vistas de los “vecinos de calle Igentea”, formalidad que, en realidad, se refería al Casino²¹. Este problema, además de ser el origen de la ventana rasgada descrita por Sanz Esquide, fue el motivo de la limitación de la altura de la cumbrera a la altura de los balcones del Casino: [Fig. 04]

“El alcalde había suspendido el acuerdo que adoptó en su ausencia la Permanente, consintiendo que se elevaran dos pisos de dicho club a la altura de los balcones del Gran Casino. Como solución media, el alcalde toleró que se elevara solamente un piso. Comenzadas las obras, vio el alcalde que, al parecer, éstas iban a hacerse en una gran extensión longitudinal, tapando la vista de la bahía desde la terraza del Casino. En vista de ello convocó esta reunión, y las obras no se efectuarán en tanta extensión, sino en la que primitivamente había autorizado el alcalde”²².

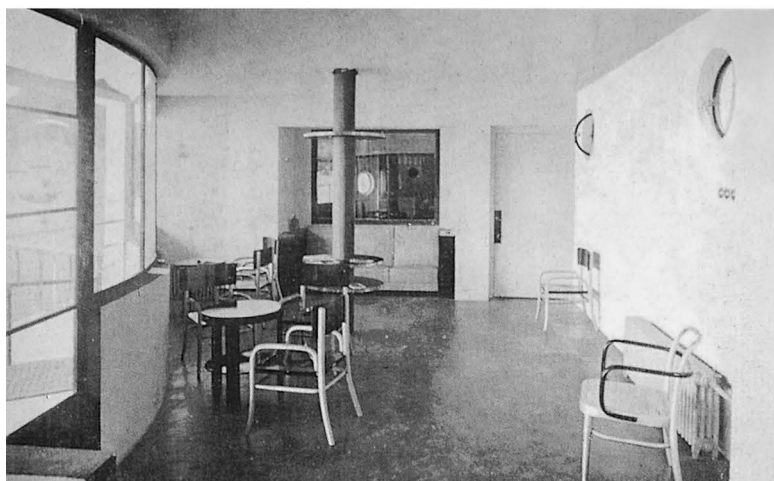


Fig. 06.
Fotomontaje. Primera y segunda fotografías: Ricardo Martín. ID 78601468. 1919 e ID: 33015163. 1923. Archivo Kutxa Fototeka. Carroza de Francisco de Urcola de 1916. Nótese la puerta en el lado derecho y posición del mástil. Inferior. José Manuel Aizpurúa. 1929. Interior RCNSS tras la ampliación de Labayen y Aizpurúa, conservando mástil y puerta de acceso a la carroza de 1916.

23. Los *clippers* y goletas, empezaron a incluir motores de vapor como apoyo a las velas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, pero la presencia de éstas aún dominaba en la imagen de los barcos bien entrado el siglo XX.

24. La historia de la Copa América de vela, denominada originalmente “Queen’s Cup”, así como de los primeros barcos que compitieron, está disponible en la web oficial de la competición <https://www.americascup.com/en/history> (Consultado 26 de octubre de 2021). Las goletas seguían siendo un barco de competición a comienzos del siglo XX. En “The Spanish Ocean Race”, competición de regatas celebrada en verano de 1928 entre Nueva York y Santander en la que participaron equipos del Real Club Náutico de San Sebastián, este tipo de embarcaciones fueron las empleadas. Las imágenes de las embarcaciones participantes y de sus interiores fueron publicadas en *Mundo Gráfico*, siendo reconocibles las similitudes entre ellas y el Club Náutico previo a la ampliación de Labayen y Aizpurúa. Queen X. “De América a Europa. Las grandes regatas de yates a vela” en *Mundo Gráfico*. Año XVIII. N° 858 (11 de abril de 1928): 4-5. Copia digital disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002321682&page=4> (Consultado 28 enero 2022)

25. “Cartas Donostiarra, las obras a trompicones” en *La Voz* (26 de junio de 1929): 4. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000868946&page=4>

26. Ramón de Ubistondo, “De yate a paquebote”, *El Liberal*. Año LI. n° 18.328 (18 de agosto de 1929): 1.

El “barco” que siempre fue un “barco”

Aunque de forma abreviada, se ha señalado la intención que hubo, desde el origen y por parte de la de la dirección del Club, que el edificio tuviese una imagen de barco. Las notas de prensa que hacen alusión a esta semejanza se han podido encontrar en diarios especializados o generalistas, como *Vida Marítima*, *Gran Vida*, *Nuestro Tiempo*, *Heraldo Deportivo* o *El Imparcial*, por citar algunos, de forma continuada desde 1905 hasta 1928, año previo a la reforma emprendida por Labayen y Aizpurúa.

La intencionalidad de los edificios previos a la intervención de 1929, aunque conocida, fue considerada como una mera decoración marinera, un ‘ejercicio de interiorismo’, sobre un edificio común. Así lo trataron también tanto Sanz Esquide, como Medina Murua, autores que hicieron una descripción de los elementos decorativos previos a la ampliación de 1929, pero sin llegar a definir las construcciones previas como figuraciones de embarcaciones, visión que choca con la percepción social que tuvieron las diferentes versiones del edificio en su contexto histórico.

Es precisamente esa falta de consideración del momento histórico de cada versión del edificio lo que ha llevado a una lectura limitada de los mismos.

Los trasatlánticos eran barcos muy costosos, solo rentables en grandes movimiento de personas, como lo fue la propia ruta de emigración Reino Unido–EE.UU, que les dio nombre. Antes de que a mediados del siglo XIX apareciese el trasatlántico como tipología de barco en sí misma, el transporte de personas se realizaba combinado con mercancías en unos veleros llamados *clippers*²³, caracterizados por su ligereza y velocidad, y que fueron los primeros barcos que recibieron el nombre de ‘trasatlántico’. Una variante denominada goleta, barco similar, pero de menor dimensión, se empleó para recorridos de poca distancia y menor volumen de mercancías y personas. Al igual que sus hermanos mayores, las goletas se caracterizaban por ser veloces y ligeras, siendo la embarcación elegida para realizar la primera Copa de América de vela²⁴, por lo que fue un barco que estuvo directamente vinculado con el nacimiento de los clubes náuticos [Fig. 05].

En la falta de ese contexto y caracterización es donde residió el error de considerar la obra de Aizpurúa y Labayen pionera en la configuración de un “edificio barco”. Si comparamos el primer Náutico con una goleta, tanto por tamaño, como por diseño, podríamos ver que, tal y como la prensa de la época escribió, el edificio reprodujo con total detalle la cubierta de este tipo de embarcaciones.

Tampoco era comparable la configuración ni desarrollo que pudo tener el pequeño edificio de 1905 y unos 35 metros de largo, con los más de 56 metros que tuvo tras la ampliación de 1929. Un salto importante que cambiaba la percepción tipológica barco, tal y como la propia prensa de la época recogió:

“Han sido, como siempre, madrileños y zaragozanos, y lo primero que han hecho, en cuanto han dejado los equipajes en sus domicilios, ha sido ir a ver las obras que se están realizando para ampliar y elevar el Club Náutico, que, si antes tenía el aspecto modesto y simpático de un pequeño cañonero, ahora va a tener todo el empaque de un acorazado”²⁵.

Más explícito fue el diario *El Liberal*, que, bajo el título “De yate a paquebote”, dedicó un extenso artículo a la fiesta de inauguración de la ampliación proyectada por Labayen y Aizpurúa:

“Este año la inauguración se ha realizado en plena bahía de la Concha. El Club Náutico, ese barco anclado frente al Gran Casino, se ha agrandado y pulido, hasta adquirir aires de trasatlántico [...].

Y en la noche del 15 el yate, elevado a paquebote, inauguró una nueva etapa de su vida”²⁶.

27. José Ángel Medina Murua, *Aizpurúa y Joaquín Labayen* (San Sebastián: Colegio Oficial de Arquitectos Vasconavarro, 2011): 28-29.

28. Podría incluirse, como paso previo a desarrollo neoplasticista al final de los estudios de Aizpurúa, la única referencia que le vincularía a una supuesta influencia de Le Corbusier, la cita de Luis Moya publicada en la revista *Nueva Forma* que fue referenciada al comienzo del artículo.

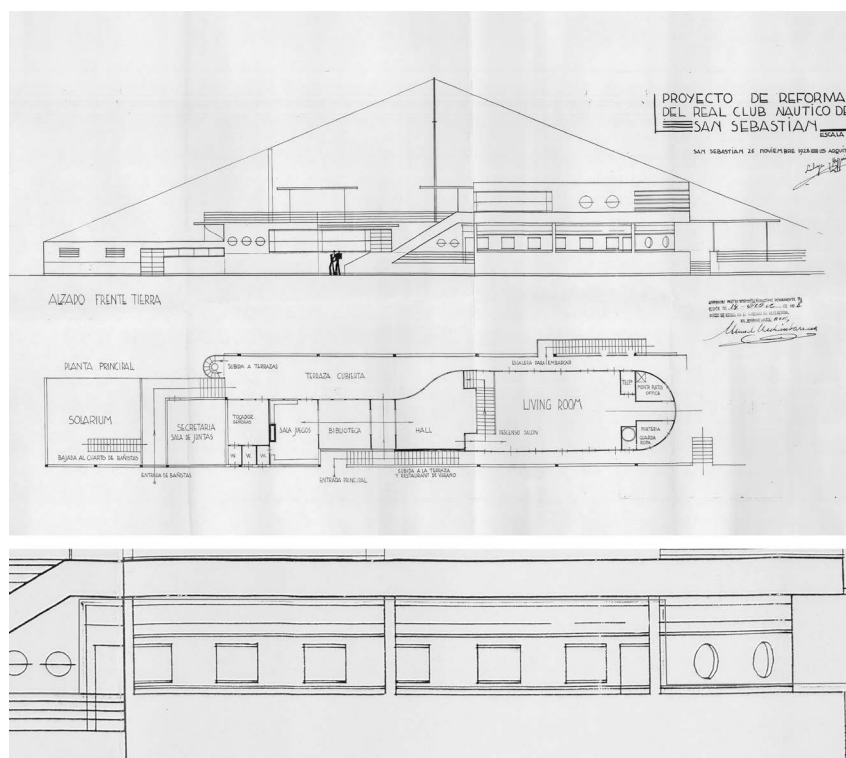


Fig. 07. Plano (arriba) localizado en el Archivo Municipal de San Sebastián y fechado en 1928. Labayen y Aizpurúa. Signatura H-00000-06. Archivo Municipal de San Sebastián. Ampliación zona de la carroza del nuevo plano (abajo) aportado con detalle de la línea que marcaba las preexistencias, envolviendo ésta a la carroza.

29. Sanz Esquide, Op. Cit., 29.

30. Medina Murua, Op. Cit., 53.

31. Medina Murua, Op. Cit., 53.

32. Medina Murua, Op. Cit., 39.

33. Sanz Esquide, Op. Cit., 29.

34. Aizpurúa, refiriéndose al sistema constructivo, indicó a Giedion que tuvieron “bastantes dificultades para la construcción ya que en España esas cosas no están todavía demasiado bien resueltas”. Medina Murua, Op. Cit., 38.

35. Tómese como ejemplo la construcción de la fábrica Ceres en 1900, con la patente Hennebique.

36. Cerámicas Eguía fue una de las primeras industrias construidas en hormigón en el País Vasco.

37. Archivo Municipal de San Sebastián, 1929, Signatura H-00000-06.

38. Sanz Esquide, Op. Cit., 20 y 22.

39. Durante el proceso de investigación, se localizaron en el Archivo Municipal de San Sebastián, planos de una nueva versión del Real Club Náutico, adicional a las aportadas por Sanz Esquide. Esta versión, que se situaría entre la segunda y tercera señaladas por el autor, conservaba el presupuesto de ejecución. Las “pérgolas” o “viseras corridas” en realidad eran “protección para el sol y lluvia y para recoger los toldos de cubierta.” Esta función de protección de los toldos explicaría la diversidad con la que aparecen reflejadas en las diferentes versiones del proyecto, de forma paralela, o perpendicular al mar, no respondiendo a necesidades de protección solar, sino de diferentes opciones de distribución la organización de los toldos de cubierta, que debían sortear, además, el mástil que se conservaba del proyecto de 1905. Es muy probable que esta memoria sea la misma a la que el propio Sanz Esquide hizo referencia, pero que no entró a analizar (Sanz Esquide, Op. Cit., 17)

40. Sanz Esquide, Op. Cit. 24.

¿Le Corbusier en el Náutico?

José Ángel Medina Murua, refiriéndose a Aizpurúa, no identificó que sus comienzos estuvieran próximos a las ideas de Le Corbusier, sino más bien, en la órbita neoplasticista de Mallet-Stevens²⁷. Situó el fin de esta influencia hacia 1931, es decir, tras la construcción del Náutico, derivando el donostiarra a partir de entonces hacia un modelo de racionalismo germano. En esta línea evolutiva, el Náutico habría aparecido como una influencia ‘lecorbuseriana’, exultante, pero anecdótica en su corta trayectoria²⁸. Una inflexión que los autores identificaron como parte de su inexperiencia y deseo de experimentación: “El Náutico es también un escenario donde se entrevén, bajo una aparente arrogancia, la duda, la improvisación, la inseguridad e incluso la impureza” según Sanz Esquide²⁹, o en palabras de Medina Murua, “una locura de juventud”³⁰.

Este último autor, a pesar de que no cuestionó los principios del Náutico, asegurando que “cumplía a rajatabla los cinco puntos de Le Corbusier”³¹, planteó que, tras su construcción, Aizpurúa rompió con los planteamientos de Le Corbusier:

“Nos encontramos, por lo tanto, ante unos acontecimientos y una memoria que por un lado defiende la concepción mediterránea del edificio y por otro disimula el origen lecorbuseriano del mismo. La verdadera dimensión de este conflicto es difícil de desvelar. Pero, existe un acontecimiento que invita a pensar que, efectivamente, pudieron ponerse en duda los preceptos de Le Corbusier”³².

Ruptura que, como su supuesta aproximación a la órbita de pensamiento del maestro suizo, se habría producido tan vertiginosamente en los momentos anteriores y posteriores de la construcción del Náutico, que resulta incomprensible.

La manida cita de Luis Moya resulta ser el único testimonio que tenemos que podría vincular a Aizpurúa con Le Corbusier, dado que éste nunca se manifestó en ese sentido.

Otras comparaciones realizadas entre el Náutico y las ideas de Le Corbusier deberían ser valoradas de forma más crítica. Como, por ejemplo, el uso del hormigón armado, otro argumento empleado por Sanz Esquide para contextualizar a Aizpurúa en la órbita de Le Corbusier, dado que “El hormigón armado [...] no empezó a tratarse en la Escuela de Arquitectura de Madrid hasta 1926”³³.

Aunque es cierto que el empleo del hormigón supuso un problema³⁴, no fueron ni mucho menos, pioneros en su empleo. Debido a la industrialización, en el País Vasco se construía en hormigón desde finales del siglo XIX³⁵. Su uso en San Sebastián, se habría producido en construcciones industriales al menos desde 1902³⁶, habiéndose extendido rápidamente al ámbito arquitectónico. El puente de M^a Cristina (1904), el Teatro Victoria Eugenia (1912) o El Kursaal (1921), son ejemplos de ello. Francisco de Urcola, responsable de la ejecución del Teatro Victoria Eugenia junto a Ramón Cortázar Urruzola, ya empleó el hormigón armado en el refuerzo de la cubierta del Real Club Náutico en la reforma que dirigió en 1916. Por ello, plantear una vinculación con le Corbusier por el simple hecho de usar este material, parece muy forzado.

El descubrimiento en la presente investigación de una nueva versión de los planos³⁷, ha permitido matizar algunas de las afirmaciones realizadas por Sanz Esquide. Por ejemplo, la interpretación como “pérgolas” o “visera corrida” de unos elementos que aparecían en la terraza de algunas versiones del proyecto³⁸, y que en realidad eran protectores de toldos, tal y como la memoria constructiva que acompañaba los planos encontrados, señaló³⁹. O la interpretación realizada por el autor de la construcción de una “columna gratuita” situada en el vestíbulo-hall⁴⁰, que en realidad era el mástil heredado de la construcción de 1905, embebido en el edificio tras la ampliación de Labayen y Aizpurúa.

La revisión más importante que se ha realizado sobre el estudio de Sanz Esquide, se refiere a la afirmación de que Labayen y Aizpurúa eliminaron “la bombonera”, o carroza

41. Sanz Esquide, Op. Cit. 19.

42. Sanz Esquide, Op. Cit. 24-25.

43. Los planos conservados en el Archivo Municipal de San Sebastián son fotocopias de los originales, los cuales se encuentran extraviados. Los planos publicados por Sanz Esquide, carentes de referencias de las fuentes documentales, por las muestras de manchas y dobleces en color negro, indicarían que son igualmente fotocopias sobre las que se dibujó posteriormente la línea roja que separaba las preexistencias de los volúmenes propuestos en la ampliación de Labayen y Aizpurúa. Un análisis más preciso de estos planos parece indicar que la línea roja original envolvía a la "carroza", habiendo sido respetada en el proyecto de Labayen y Aizpurúa. Bajo ese contexto de conservación se debe interpretar la afirmación llevada a cabo por los arquitectos en el número 130 de la revista *Arquitectura*, publicado en 1930, de que fue una "concesión al diseño" y no la indicada en el sentido de reconstrucción, señalado por Sanz Esquide (Sanz Esquide, Op. Cit., 24.)



Fig. 08.
Pascual Marín. ID:
54167100 1945. Archivo
Kutxa Fototeka.

44. Como fácilmente se puede encontrar en la prensa de la época, durante las obras se produjeron competiciones de regatas, al menos en los meses de junio y julio. Lo que hace muy probable que la planta baja, donde se ubicaban los cuartos de balandristas, estuviese siendo usada mientras se producían las obras. Tómense como ejemplo las competiciones desarrolladas durante la Gran Semana Vasca, organizada bajo el patronato del Centro de Atracción y Turismo, del 13 al 21 de julio de 1929. *Heraldo de Madrid*. Año XXXIX. N.º 13559 (13 de julio de 1929): 4.

45. El catálogo de la exposición "Aizpurua. Arkitektura, noizko? ¿Cuándo habrá arquitectura? José Manuel Aizpurúa & Joaquín Labayen", recogió una fotografía del interior de la carroza tras la ampliación de Labayen y Aizpurúa en 1929, que muestra los cortes en su cubierta mencionados. José Ángel Medina Murua. *Aizpurua. Arkitektura, noizko? ¿Cuándo habrá arquitectura? José Manuel Aizpurúa & Joaquín Labayen*. San Sebastián: Colegio Oficial de Arquitectos Vasconavarro, 2012. 91

46. Sanz Esquide, Op. Cit., 27.

47. Medina Murua, Op. Cit., 37-38.

48. María Ángeles Aizpurúa Sánchez, "Biografía de José Manuel Aizpurúa Azqueta. Apuntes familiares" en *José Manuel Aizpurúa fotógrafo. La mirada moderna* (Madrid. Ediciones Aldeasa. 2004), 33-52.

49. La maquinaria de los motores y las salidas de humos se centraban en el diseño de los barcos con el objetivo de equilibrar pesos por la gran masa propia de la maquinaria

de Urcola⁴¹ y a la interpretación de una posible reconstrucción manteniendo el diseño "a través de un chapeado de caoba y nogal" de la construcción original⁴². En realidad, ese espacio era, – y es, dado que se conserva en la actualidad –, la construcción realizada por Francisco de Urcola en 1916 [Fig. 06]. Un error en la interpretación de los planos realizada por Sanz Esquide le llevó a pensar que fue eliminada, pero una relectura de éstos, así como otra documentación consultada para esta investigación, ha permitido deducir que se trata, con gran seguridad, de la obra original de Urcola⁴³ [Fig. 07].

Esta aclaración es importante porque muchas de las explicaciones justificativas del 'lecorbuserianismo' del Náutico se han hecho partiendo de la hipótesis de que las soluciones tomadas eran decisiones de proyecto cuando, en realidad, se deben a condicionantes de proyecto.

La conservación de este espacio, y el mantenimiento funcional de la planta baja durante las obras, –espacio que albergaba los cuartos de balandristas –, habría impedido hacer una estructura intermedia⁴⁴.

La solución tomada por los arquitectos, requerida probablemente por la dirección del Club, fue respetar la "bombonera" o carroza diseñada por Francisco de Urcola, envolviéndola con la nueva construcción y construyendo sobre ella la planta superior. Para el encofrado de las vigas se recortó el techo de la carroza, integrándose estos cortes en el diseño final del proyecto⁴⁵ [Fig. 08]. Estos condicionantes habrían provocado la aparición de los *pilotis* y la planta libre en el piso principal del Náutico, coincidiendo formalmente la solución adoptada con los principios de Le Corbusier. En la segunda planta no existieron estas limitaciones, por lo que la claridad de estos preceptos, no fue tan limpios, como reconoció el propio San Esquide al comparar ambas plantas, y sostener que "queda parcialmente en entredicho la idea anteriormente afirmada"⁴⁶.

El análisis de la parte más evidente, la semejanza del edificio con un barco, intención ratificada por el propio Aizpurúa en la carta que dirigió a Giedion⁴⁷, ha obviado históricamente, que esa figuración fue el 'leitmotiv' de todos los proyectos desarrollados desde la construcción de la primera versión, en 1905. La ampliación hecha en 1929 fue vista por los medios locales de comunicación, espectadores pasivos de la historia del Club, como una continuidad de esta tradición, como quedó reflejado en las notas ya referidas. Fue la prensa, nacional y extranjera, y la crítica, ajena a la historia del club, quienes vincularon el diseño de paquebote inequívocamente con las teorías de Le Corbusier.

Por último, el estudio del Aizpurúa arquitecto, ocultó al Aizpurúa marinero; un análisis que resulta sumamente importante⁴⁸. Su familia regentó una naviera y su tío, Ángel Azqueta, fue uno de los miembros fundadores del Club en 1896, es decir, uno de los partícipes en la decisión de que el edificio pareciera un barco. Semejanza que fue llevada a cabo por los arquitectos no sólo en la envolvente, sino en la propia distribución de la planta principal. Al igual que los paquebotes, colocaron a la derecha del hall el *living-room*. Enfrente, la salida a la terraza principal, generando su ensanchamiento para la colocación de hamacas. A la izquierda y centrado en el diseño de la planta, un hogar con una chimenea saliente en la cubierta⁴⁹, tal y como se situaban las maquinarias de los vapores en las embarcaciones de la época.

Decisiones que, por su inmediatez formal, parecen todas ellas destinadas a perseguir simplemente una recreación figurativa de un paquebote, y no tanto las sesudas pretensiones simbólicas o de significancia de Le Corbusier.

Los vaivenes administrativos y los condicionantes propios del proyecto, bien explicados por Sanz Esquide, y a los que habría que añadir el mantenimiento en uso de la planta baja durante las obras, –forzando con ello el uso de una estructura perimetral–, alteraron el diseño hasta obtener la imagen finalmente construida.

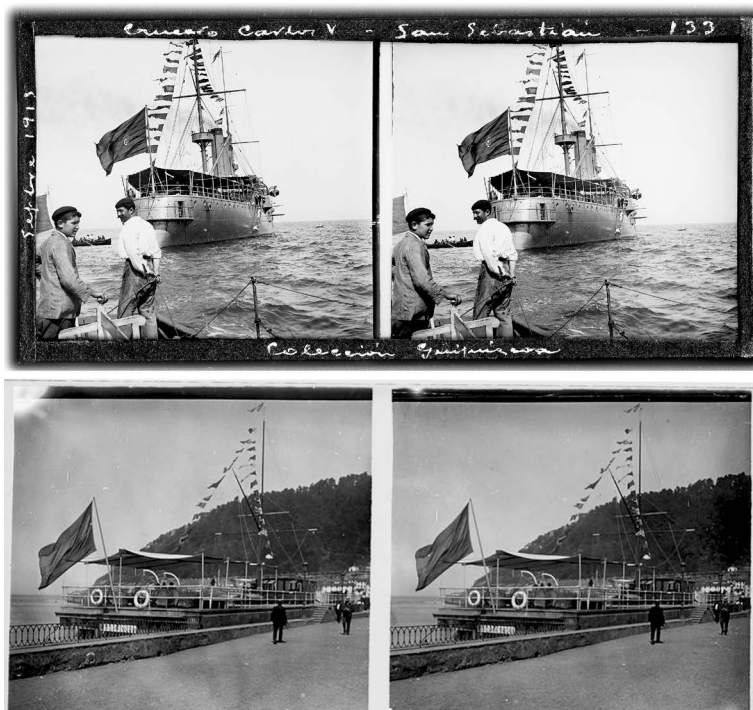


Fig. 09.
 Fotomontaje. Arriba:
 Autor desconocido. Barco
 en el puerto de San
 Sebastián, 1915. Abajo:
 Autor desconocido. Vista
 del Real Club Náutico de
 San Sebastián (c.1910).
 Archivo Koldo Mitxelena
 Kulturunea.

Por todo ello, la lectura simbólica y significativa del Club como paquebote ‘lecorbuseriano’, con todas las pretensiones que ello implica, debe ser revisado. Las coincidencias estéticas, quizás algunas inspiradas ciertamente en Le Corbusier, pero también en otros tantos maestros como señalaron en sus estudios Sanz Esquide y Medina Murua, no significa *per se*, que el edificio se plantease intencionadamente bajo sus preceptos. Labayen y Aizpurúa, probablemente, nunca se aproximaron a esas ideas, al menos con la certeza y convicción que se ha descrito hasta ahora, realizando un planteamiento meramente formal con la intención de continuar con la tradición del Real Club Náutico de San Sebastián, la de dotarle de un edificio con forma de barco [Fig. 09].

Real Club Náutico de San Sebastián / Le Corbusier / José Manuel Aizpurúa / Joaquín Labayen / Paquebote

BIBLIOGRAFÍA:

- Aguinaga Azqueta, Eugenio María. “José Manuel Aizpurúa”. *Revista Nacional de Arquitectura*. Órgano del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, nº 191 (1957): 8-13.
- Aizpurúa Sánchez, María Ángeles. “Biografía de José Manuel Aizpurúa Azqueta. Apuntes familiares”. *José Manuel Aizpurúa fotógrafo. La mirada moderna*, 33-52. Madrid: Ediciones Aldeasa, 2004.
- De Ubistiondo, Ramón. “De yate a paquebote”. *El Liberal*, Año LI, nº 18.328 (18 de agosto de 1929): 1.
- Febus, José Ángel. “El Náutico y el Casino”. *El Sol* nº 3617 (6 de marzo de 1929): 4.
- Medina Murua, José Ángel Febus. “Un barco de hormigón. El día que Le Corbusier visitó San Sebastián”. *LARS. Cultura y Ciudad*. Issue nº8, 2007. Pp 49-53
- Medina Murua, José Ángel *José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen*. San Sebastián: Colegio Oficial de Arquitectos Vasconavarro, 2011. 47-50
- Medina Murua, José Ángel. *Arkitektura, noizko? ¿Cuándo habrá arquitectura? José Manuel Aizpurúa & Joaquín Labayen*, 91. San Sebastián: Colegio Oficial de Arquitectos Vasconavarro, 2012.
- Moya, Luis. “Idea sobre un genio en la Edad Juvenil”, *Nueva Forman* nº40 (mayo de 1969): falta rango de páginas.
- Pérez Moratinos, Almiro. “Fiesta en el náutico”. *El Imparcial*, Año LXII, nº 21328 (14 de septiembre de 1928): 15.
- San Vicente, Luis. “Regatas de yates a vela en San Sebastián”. *Gran Vida*, nº26 (Julio 1905): 23-25.
- Sanz Esquide, José Ángel. *Real Club Náutico de San Sebastián, 1928-1929. José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 1995.
- Sin firmar. “Regatas” *Vida Marítima*, Año IV, nº129 (30 de julio 1905): 412-415.
- Sin Firmar. “El Real Club Náutico de San Sebastián”. *Heraldo Deportivo*, Año II, nº 45 (15 agosto de 1916): 269-270.

24 galerías, un museo: La encuesta como instrumento de diseño

Esteban Salcedo Sánchez

A mediados de los años setenta, en Madrid, es posible identificar una serie de experiencias que fueron más allá de la práctica arquitectónica tradicional, de los dominios establecidos de la academia y de la dinámica habitual de las actividades editoriales e institucionales. Las galerías de arte, con sus publicaciones, comisarios, coleccionistas, críticos y visitantes, resultaron un escenario prolífico para una red informal de agentes e instituciones que, a través de la programación de eventos de diversos formatos, instituyeron una mediación activa en la formación crítica de la ciudadanía. El seminario “Nuevos Comportamientos Artísticos”, celebrado en el Instituto Alemán de Madrid a lo largo de 1974, fue uno de estos acontecimientos. Su galería resultó ser pionera en la muestra de prácticas vinculadas al arte y al diseño, que promovían abiertamente su expansión hacia otros campos del conocimiento amparadas en una interpretación local de lo que se bautizó en España como “arte de concepto”.

La acción ‘Encuesta a 24 galerías de Arte de Madrid’ con la que el colectivo multidisciplinar Grup de Treball (GdT) contribuyó en dicho seminario, sirve aquí para ilustrar la activación de esta red de galerías como un ‘contra-proyecto’. Un acto de diseño, apoyándose en la definición que Peter Eisenman hace de la ‘Arquitectura Conceptual’, que trasciende a lo artístico y lo contestatario para ofrecer una alternativa. La exposición de la encuesta y el conjunto de datos que se extraen de ella, acumulan los valores de lenguaje, interfaz, plataforma y medio necesarios para redefinir el marco de relaciones entre sus participantes y conformar en su asociación una comunidad con la capacidad de ser un Museo. Una institución inmaterial, fragmentaria y heterogénea que cuestiona las relaciones convencionales entre el arte, la ciudadanía y el mercado.

In the mid-1970s in Madrid, it's possible to identify a series of experiences that went beyond traditional architectural practice, the established domains of academia and the usual dynamics of editorial and institutional activities. The art galleries, with their publications, curators, collectors, critics and visitors, proved to be a prolific setting for an informal network of agents and institutions that, through programming events of various formats, instituted an active mediation in the critical formation of the citizenry. The seminar “Nuevos Comportamientos Artísticos” (“New Artistic Behaviors”), held at the Madrid's German Institute in 1974, was one of these events. Its gallery proved to be a pioneer in the exhibition of practices linked to art and design, which openly promoted their expansion into other fields of knowledge based on a local interpretation of what was noticed in Spain as “conceptual art”.

The action “Survey of 24 art galleries in Madrid,” was the contribution to the seminar of the multidisciplinary collective Grup de Treball (GdT), and serves here to illustrate the activation of this network of galleries as a ‘counter-project’. An act of design, based on Peter Eisenman's definition of ‘Conceptual Architecture’, that transcends art and controversies to offer an alternative. The exhibition of the survey's answers accumulated the values of language, interface, platform and medium necessary to redefine the framework of relations between its participants. Whose association gathered a community with the capacity to be a Museum: a dematerialized, fragmented and heterogeneous institution that challenged conventional relationship between art, citizenry and the market.

Exposiciones

Conceptual

Galería

Museo

Sistema Expositivo

Exhibitions

Conceptual

Gallery

Museum

Display



Fig. 01.
Fotografía de Simón Marchán Fiz con Wolf Vostell en el ciclo “Nuevos Comportamientos Artísticos”, 1974. Archivo Marchán/Quevedo. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.

Durante los meses de febrero y marzo de 1974 tuvo lugar en Madrid y Barcelona el ciclo “Nuevos Comportamientos Artísticos” [Fig. 01], organizado por los institutos alemanes de ambas ciudades con la colaboración de los institutos italiano y británico, el colegio de Arquitectos de Barcelona y la Sala Vinçon. Celebrado primero en Madrid y después en Barcelona por iniciativa del Instituto de Cultura Alemán de Madrid, una de las plataformas culturales más activas de los años setenta en España¹, estuvo comisariado por Simón Marchán Fiz² y fue considerado por la crítica como el acontecimiento artístico más destacado desde los “Encuentros de Pamplona”.

Durante los dos meses que duró el ciclo, se exhibieron un conjunto de prácticas que, vinculadas al arte y al diseño, traspasaban los umbrales de lo que entonces ya se bautizó como una ‘extensión del concepto de arte’ –cuestionando su propia naturaleza y promoviendo una expansión de las mismas– al mismo tiempo que intentaban revelar y transformar las relaciones convencionales entre el arte y las instituciones que lo exponían. Prácticas que resultaron útiles para familiarizar al público español con unas experiencias de tradición reciente en³ los países de procedencia, pero casi inéditas en España. Conscientes de las limitaciones que el contexto español imponía⁴, tanto a nivel cultural como político, a la sensibilidad y desinhibición necesarias para aproximarse al arte conceptual, los comisarios plantearon la participación extranjera como un catalizador que abriera el camino a los debates posteriores, centrados en los artistas, el público y el ‘uso’ de las prácticas conceptuales incipientes en España.

Grup de Treball (GdT) era una de esas recién aparecidas prácticas conceptuales españolas, en torno a la cual se movilizó la labor colectiva de un grupo heterogéneo y multidisciplinar que, con una perspectiva crítica, se interrogaban sobre la práctica artística y la función social del arte. Algunos de sus miembros habían colaborado anteriormente, de una manera más informal, y habían participado⁵ colectivamente, junto al propio Marchán, en la Documenta 5 en Kassel dirigida por Harald Szeemann⁶. Sintonizando con la conflictiva situación general que vivía el país a principios de los años setenta, y con la coincidencia de múltiples crisis históricas, muchos de los miembros se habían sensibilizado por las problemáticas sociopolítico-económicas, y estuvieron en abiertos enfrentamientos con el sistema establecido en el mundo del arte. El ‘arte a la calle’ o el ‘arte para todos’ eran algunas de las proclamas bajo las cuales el grupo empezó a manifestarse y cohesionarse. Y bajo estas divisas se aglutinaron sus miembros que participaron activamente en diferentes acciones, declaraciones e intervenciones, entre la que destaca su contribución al ciclo “Nuevos Comportamientos Artísticos”, titulada “Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid”.

La encuesta como lenguaje común

Tal y como apunta Valentín Roma⁷, el relato historiográfico que narra las prácticas conceptuales de los años setenta las define como un lenguaje exclusivamente artístico, ubicando otro tipo de experiencias productivas, como el diseño y la arquitectura, dentro de posiciones secundarias e incluso excéntricas. No obstante, si analizamos el contexto de la época, resulta fácil observar cómo el arranque de los lenguajes conceptuales se produjo de una forma más o menos simultánea y no uniforme en diversas disciplinas, aunque con ciertas raíces comunitarias.

“Parece difícil certificar que sólo fueron los artistas quienes dieron forma a un conjunto de preocupaciones colectivas, mientras el resto de campos creativos se adhirieron de manera subsidiaria y retardadamente. [...] La desmaterialización del objeto, el cuestionamiento del rol individual del artista, las prácticas antagónicas y políticas, las metodologías basadas en el documento o la organización a partir de cédulas de trabajo con miembros de disciplinas diferentes, no fueron un patrimonio exclusivo del arte, al contrario, diría que tanto el diseño como la arquitectura ya habían utilizado estos procedimientos anteriormente”⁸.

1. Rocío Robles, “El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo”, en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, n.º 8 (2014), 46-81.

2. Simón Marchán había sido Profesor Encargado de Estética y Composición en la E.T.S. de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid entre 1971 y 1972. Invitado por el Director y Catedrático de la materia, el Prof. Víctor D’Ors, siguiendo la iniciativa tomada por Oriol Bohigas en Barcelona de incorporar a filósofos. A finales de curso, expulsado de la Facultad junto con su compañero del equipo docente, el también filósofo Ignacio Gómez de Liaño, por haber, según sus propias palabras “consentido en clase una suerte de happening erótico-político, ofensivo al Jefe del Estado; asimismo, por ser sospechoso de maniobrar en las tinieblas, reales o imaginarias, de la subversión en algún partido clandestino”. Fue reincorporado en la misma escuela en 1976 como Profesor Adjunto Numerario de Estética y Composición.

3. Para estudiar ejemplos concretos, Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York, Praeger Publishers, 1973), págs. 14, 21, 33, 37, 105, 171-2, 186-7, 192, 219, 225, 228.

4. Para una descripción más extensa de las condiciones de represión durante el régimen franquista: Rafael Abella, *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco* (Barcelona: Arcos Vergara, 1985) y Josep Fontana, *España bajo el franquismo* (Barcelona: Crítica, 1986).

12. Grup de Treball, "ARTE y USO", ponencia presentada en el ciclo Nuevos Comportamientos Artísticos celebrado el Instituto Alemán de Barcelona / por Olga L. Pijuan, Lluís Utrilla, Carlos Pazos y Manuel Trallero, (1973) en *Documentos sobre arte conceptual, 1973-1974: Instituto Alemán de Barcelona*. Texto en castellano. Sig. Biblioteca mncars depósito normal Arch. M/Q C032 175936 CDB. 195943 MNCARS. Archivo Marchán / Quevedo. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía, Madrid.



Fig. 02. Montaje de las tarjetas de visita recogidas por Grup de Treball en las galerías encuestadas realizado por el autor. Grup de Treball, *Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid, 1974*. Medidas diversas. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de Grup de Treball. © Grup de Treball

ENCUESTA A 24 GALERIAS DE ARTE DE MADRID
=====

----- ¿En que año abrió la galería?

----- ¿Como definiría la línea de su galería?

----- ¿Cuales son los artistas que exponen en su galería?

----- ¿Con que criterios de selección han escogido estos artistas?

----- ¿Está de acuerdo en que la galería desempeña un papel de intermediario entre el artista y el coleccionista?

----- ¿Está de acuerdo en que la galería establece y mantiene la plusvalía de la obra de arte?

----- ¿Hasta que punto las galerías influyen en la evaluación del arte?

----- ¿Conoce la posibilidad de un contacto artista-coleccionista, sin intermediarios?

----- ¿Admitiría la práctica artística desligada de un valor de cambio?

----- ¿En un contexto como el nuestro, cree posible un arte sin galerías (plusvalía) y sin coleccionistas (especulación)?

----- ¿Ante una transformación real cree que tendría sentido la galería?

----- ¿Es rentable su galería?

GRUP DE TREBALL de Barcelona

NUEVOS COMPORTAMIENTOS ARTISTICOS
MADRID - INSTITUTO ALEMAN - 20 y 21 MARZO 1974

INSTITUTO ALEMAN
DEUTSCHE KULTURINSTITUT
MADRID
Emp. 16 ABR. 1974
Tgl. Nr. _____
Anl. _____

Fig. 03. Grup de Treball, *Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid, 1974*. 33 x 21 cm. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de Grup de Treball. © Grup de Treball.

5. Un grupo formado por Muntadas, Abad, Benito y Llimós junto a Simón Marchán, participó de forma extraoficial en la Documenta de Kassel. Allí realizaron distintos modos de medir un campo de césped frente al palacio de Fridericianum. Llimós andando, Benito con su cuerpo, mirando, Abad, programando la transformación del espacio de acción, Muntadas poniendo en marcha lo que él llamaba subsentidos y comunicándose con el césped a base de tocarlo, olerlo y comerlo.

6. Simón Marchán es hoy día considerado como uno de los integrantes del Grup de Treball.

7. Valenín Roma, “¿Arte, diseño y arquitectura conceptuales?” *Temes de disseny*. n.º 27 (2011), 13.

8. *Ibid.* 15.

9. Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid: Akal, 1986), 252.

10. Grup de Treball. “Propósitos de la Encuesta/ por Carlos Hernández Mor”. 1974. Serie Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid, març 1974. Sección 1974. Fondo Grup de Treball. Sig. A.GTR.0161. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de Grup de Treball. Barcelona.

11. Se inicia en uno de los eventos más celebrados del colectivo catalán, “l’Informació d’Art Concepte” de Banyoles, entre Feb. y Marzo de 1973. Posteriormente se celebran dos “Informació d’Art” más, la de Tarragona nov 1973, y la de Terrasa, Dic. 1973. El texto de presentación del catálogo, dividido en tres partes (vanguardia y comunicación, artista y obra, tendencias artísticas del sector, será la base de discusión de la ponencia que el GdT prepara para el curso del instituto alemán de cultura. Finalmente llevó por título “Art i Context” y se presentó en “Nuevos Comportamientos Artísticos”. El trabajo que el colectivo llevó a cabo paralelamente fue la “Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid”, realizada personalmente por Abad y Selz con A. Mercader.

En la España de mediados de los años setenta, los lenguajes conceptuales proveían de nomenclaturas de trabajo y narrativas a diversas disciplinas con inquietudes de ruptura. El taller, la exposición multidisciplinar, el encuentro o el intercambio informativo no solo fueron metodologías de trabajo características de la época, sino también el reflejo de las condiciones de un circuito alternativo al que acudían indistintamente artistas, arquitectos, diseñadores, dramaturgos o músicos que buscaban soporten los documentos de otras disciplinas para abrir su conciencia a algo exterior⁹.

Movidos por el deseo de contribuir de forma más sustancial y activa a la construcción de una agenda cultural, compartieron la voluntad de una conexión más estrecha con el espíritu de su tiempo. Buscaron diferentes modelos de funcionamiento, introdujeron nuevos conceptos y empezaron a trabajar con herramientas poco habituales, inventadas o prestadas. Esto amplió el espacio de la actividad arquitectónica, diluyendo la autoría clásica, y alejó el proyecto arquitectónico de la forma construida como única resultante. Ello facilitó el desarrollo de formas más adecuadas para una amplia circulación como: exposiciones, encuestas, bases de datos, publicaciones, cuestionarios e informes de investigación, por ejemplo.

La encuesta como plataforma de participación

En lo que podríamos considerar el primer borrador del cuestionario de “Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid”, titulado ‘Propósitos de la encuesta’ y redactado en 1973 por otro de sus miembros, Carlos Hernández Mor –como parte del plan de trabajo que el GdT estaba desarrollando en el Instituto Alemán de Barcelona desde octubre de 1973– quedaron enunciados los principios de la práctica conceptual del grupo:

- La voluntad de efectuar una REFLEXIÓN dirigida al análisis de la práctica artística en general y del proceso de trabajo artístico, de su especificidad y de su entorno, es decir, los condicionamientos, connotaciones e implicaciones sociales a diversos niveles de la práctica artística y de los productos que de ella resultan.
- El CUESTIONAMIENTO y contestación de la práctica artística tradicional y del entorno en que se produce y se manifiesta.
- La incidencia SOCIAL, frente a los hábitos establecido.
- La búsqueda de PARTICIPACIÓN ACTIVA en las acciones, investigaciones y actividades en general del espectador tradicional, a fin de sustraerlo del ‘voyeurismo’.
- La exploración de NUEVOS CAMPOS de posibilidades artísticas mediante la EXPERIMENTACIÓN, con la voluntad de no limitarse a las acciones, documentaciones y muestras sino a promover, participar e intervenir, de acuerdo a un criterio selectivo, en debates, polémicas, discusiones y otras manifestaciones que atañen a la práctica¹⁰.

Esta hoja de ruta introdujo un nuevo modelo operacional en el arte español, el “divulgativo-informativo”, con el que el GdT puso en marcha una serie de muestras itinerantes bajo el título de “Informació d’Art”¹¹. Se trató de muestras de firma colectiva que través de un programa de “servicios”, difundían los principios enunciados por el grupo, sobre todo la función social del arte mediante la divulgación.

También suponen un avance en los sistemas expositivos que acabó por hacerse canónico en el conceptual español. Con una pretendida falta de artisticidad y el uso de medios de fácil reproducción, estaba basado en abundante documentación consultable al 100% y servicio de fotocopia in situ, venta de libros y ediciones disponibles ciclostiladas o en *offset*. Las aportaciones de los artistas invitados, el tratamiento especial de la visualización/ representación de los documentos y las informaciones, así como las primeras manifestaciones multimedia transmitían un sentido renovado de la muestra o de la exposición de arte que ponía en el foco el “valor de uso”¹² frente a su valor mercantil. Todo expuesto con un sistema de stands, heredado de ferias comerciales [Fig. 04], que revelaban con ironía la escasez de medios y el carácter de resistencia cultural que tenían estas acciones.



Fig. 04.
Cinquena Universitat
Catalana d'Estiu de
Prada. Secció d'Art
(Quinta Universidad
Catalana de Verano de
Prada. Sección de Arte).
Gelatino-bromuro de
plata sobre papel. 17,5 x
23,8 cm. Grup de Treball.
1973. Colección MNCARS.
Donación de Grup de
Treball, 2009. © Grup de
Treball.

13. Grup de Treball, *Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid*, 1974.

14. La situación geográfica, concentrada en un par de barrios céntricos de la ciudad, arroja pistas sobre la posición del mercado del arte dentro del espectro social de la ciudad.

15. Antoni Mercader, Pilar Parcerisas y Valentín Roma, *Grup de Treball*. (Barcelona: MACBA 1999).

16. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube, The Ideology of the gallery Space* (Santa Monica, San Francisco: The Lapis Press, 1986). Ed. en castellano: Brian O'Doherty, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. (Murcia: CENDEAC, 2011).

17. Mary Douglas, *How Institutions Think*. (New York: Syracuse University Press, 1986).

Las “Informació d’Art” del GdT, como variación del modelo tautológico americano, plantean una voluntad política de abrir la comunidad y los códigos del arte contemporáneo al público general a través de su exposición. Su potencia subversiva y su relevancia política se expresaron de formas muy diferentes, pero coincidieron en un punto común: la creación de espacios libres de pensamiento que hicieran posible una producción, de arte y conocimiento, situada al mismo tiempo dentro y más allá de las instancias de represión políticas, sociales y económicas existentes.

La encuesta como medio de información

Precedida por las “Informació d’Art”, la “Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid” consistió en un cuestionario de 12 preguntas que se envió a un conjunto galerías de arte de Madrid previamente seleccionadas por su relación con el arte contemporáneo. Una acción que se desarrolló en Madrid durante los días 20 y 21 de marzo de 1974. Aunque firmado por Grup de Treball, fueron Francesc Abad y Dorothee Selz quienes llevaron la iniciativa de la selección y la recolección de las encuestas, con la estrecha colaboración en los envíos y la presentación de Antoni Mercader [Fig. 02].

Iolas Velasco, Ingres, Gavar, Buades, Juana Mordó, Ynguanzo, De Luis, Rayuela, Seiquer, Círculo dos, Columela, Frontera, Redor, Biosca, Kreisler dos, Península, Novart, Aeel, Rottenburg, Lienzo, Skira, Vandrés, Sen y Módena fueron las 24 galerías que recibieron el cuestionario.

Expuesta en un stand en la planta baja del Instituto Alemán durante los dos meses que duró el ciclo “Nuevos Comportamientos Artísticos”, la obra incluía un plano de Madrid en el que unas pegatinas rojas indican la ubicación de las 24 galerías entrevistadas; los cuestionarios respondidos; las tarjetas de visita de las galerías; y una grabación sonora de las entrevistas. En ellas se aprecia como durante los dos días de recolección de las encuestas, a través de cuestiones intencionadamente abiertas e imprecisas del tipo [Fig. 03]: “¿Está de acuerdo en que la galería establece y mantiene el valor de la obra de arte?”, “¿Aceptaría que la práctica artística se desvincula de un valor de cambio?”, “En un contexto como el nuestro, ¿Cree que el arte es posible sin galerías (precios) y sin coleccionistas (especulaciones)?”, “Frente a la transformación real, ¿Crees que la galería tendría sentido?”¹³. En las grabaciones realizadas durante las encuestas, se escucha como Francesc Abad y Dorothee Selz abren una conversación con los galeristas sobre el porqué de algunas preguntas aclarando su significado e invitándoles a meditar sus respuestas.

Como apunta Pilar Parcerisas, esta acción se enmarca dentro del interés del grupo por abrir un debate crítico sobre los canales de distribución del arte, su público¹⁴ y sus mecanismos de valoración, a menudo opacos: “Básicamente, la ideología del Grup de Treball consistió en denunciar la concepción romántica e idealista del arte, el elitismo de sus canales de distribución [...], la mercantilización del arte, y exigir una lectura crítica al espectador”¹⁵.

Es en el segundo punto del decálogo enunciado por Hernández Mor, donde se apunta abiertamente al “cuestionamiento de los entornos en que el arte se produce y se manifiesta”, principalmente representados por el “Cubo Blanco”, el mito expositivo moderno popularizado por Alfred Barr. En este entorno blanco y neutralizado, aparentemente suspendido fuera del tiempo y aislado de las perturbaciones del mundo exterior, el artista y crítico irlandés Brian O’Doherty identificó en su serie de ensayos recopilada bajo el título *Dentro del Cubo Blanco. La ideología del espacio expositivo*¹⁶, un verdadero dispositivo diseñado por el poder disciplinar para la normalización y homogeneización de individuos o entidades completamente dispares. Como añadiría la antropóloga Mary Douglas, esta restricción era aún más eficaz por su casi invisibilidad: la institución es la que hace sentir sus efectos, sin que sea necesario expresarlos o incluso ser consciente de ellos¹⁷.

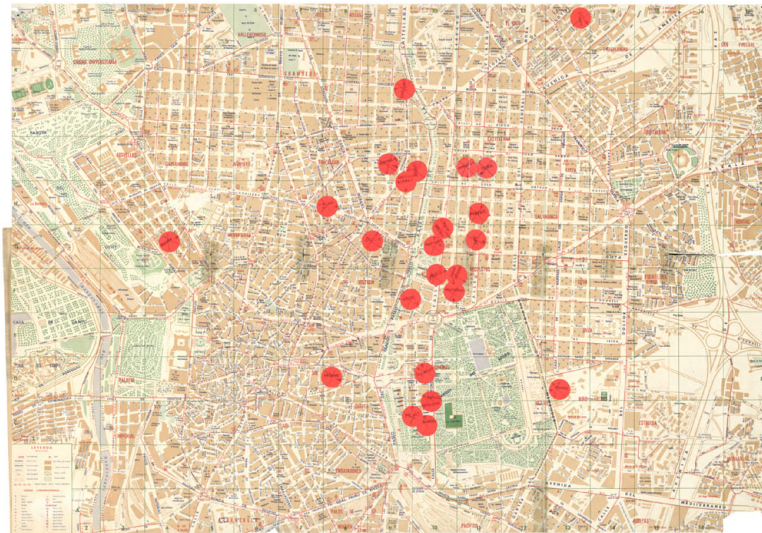


Fig. 05.
Mapa de "Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid". Madrid, 1974. Plano de la ciudad de Madrid, documentación diversa sobre papel y fotografías a las sales de plata. Grup de Treball, *Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid*, 1974. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de Grup de Treball. © Grup de Treball.

18. "Reconfiguring the distribution of the sensible which defines the common of a community, to introduce into it new subjects and objects, to render visible what had not been, and to make heard as speakers those who had been perceived as mere noisy animals," Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents* (Malden: Massachusetts, 2009), 24-25.

19. "The museum new conception as an instrument of public instruction envisaged it as, in its new openness, an exemplary space in which the rough and raucous might learn to civilize themselves by modeling their conduct on the middle-class codes of behavior to which museum attendance would expose them" en Tony Bennet, *Birth of the museum: history, theory, politics*, (London: Routledge, 1995), 27.

20. Jorge León y Julia Urabayen, "Heterotopía y capitalismo en arquitectura. La función ideológica de las heterotopías como discurso propio de la disciplina arquitectónica en la era de la gobernanza biopolítica," *Arbor*, vol 193, nº 784, (abril-junio 2017), 4.

En un contexto de represión política, como la España de mediados de los 70, las tácticas esenciales llevadas a cabo por las prácticas conceptuales para la subversión de estos espacios se basaron en lo que Jaques Rancière define como la "reformulación del espacio material y simbólico", es decir, "reconfigurar la distribución de lo sensible que define lo común de una comunidad, para introducir en ella nuevos sujetos y objetos, para hacer visible lo que no había sido, y para hacer oír como hablantes a quienes habían sido percibidos como meros animales ruidosos"¹⁸.

Con este espíritu aparece el formato encuesta como el más operativo para visibilizar, es decir, para conocer y transmitir las opiniones que sustentaban los grupos o individuos del país que practican el llamado arte conceptual, así como los críticos e individuos que de alguna manera conocían estas prácticas. Inicialmente, lo que se pretendía con la encuesta era hacer un análisis orientado a clarificar los diversos aspectos de la práctica y de la teoría del arte conceptual. De este modo, las preguntas y las respuestas formarían un texto colectivo que, de alguna manera, contribuiría a dicha clarificación.

Dado que los recuentos acumulados de las encuestas se publicaron posteriormente en la exposición que acompañó a su ponencia en el ciclo "Nuevos Comportamientos Artísticos", los participantes realizaban, con "Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid", un autorretrato colectivo en un proceso participativo y auto-reflexivo. Les invitaron a considerar cuánto tienen en común y en qué se diferencian unos de otros, y a especular sobre cómo, colectivamente, su visión del negocio y sus opiniones se comparan con las de sus colegas. Los datos también ofrecieron a la audiencia del ciclo la oportunidad de reconocer que el arte no se produce, se ve y se comercia en un mundo aparte, sino en un universo social continuo que tiene una presencia concreta en la ciudad.

Con este acto, GdT llevó a cabo un doble propósito: adquirir información de un grupo determinado (los galeristas) e invitar tanto a los encuestados como al espectador artístico a que participe consciente e implícitamente –a tomar posición– en cuestiones relativas al fenómeno artístico como fenómeno social. El medio empleado ya no es tan solo la encuesta, sino el grupo humano determinado –casi siempre muy específico–, el de los galeristas, practicando una actividad determinada, contestar a una encuesta. Con ello se obtiene una nueva información –un nuevo saber– sobre el que reflexionar, y que poder transmitir, para incentivar una conciencia capaz de transformar la actividad individual de cada espacio expositivo en un motor colectivo de divulgación.

La encuesta como forma de resistencia

Según Tony Bennet, en su libro *El Nacimiento del Museo*, "la nueva concepción del museo como instrumento de instrucción pública, lo concibe como un espacio ejemplar en el que los rudos y los ruidosos aprendieran a civilizarse modelando su conducta según los códigos de conducta de la clase media a los que la asistencia al museo les expondría"¹⁹. El museo, en su concepción ilustrada, era un espacio ejemplar y constituyente. Esta era, al menos, la teoría. En la práctica, los museos, y sobre todo las galerías de arte, han sido objeto de apropiación efectiva por parte de las élites sociales, de modo que, en lugar de funcionar como instituciones de homogeneización, como había previsto el pensamiento reformista, han seguido desempeñando un papel importante en la diferenciación entre las clases sociales de élite y las populares.

"Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid" subvierte esta dinámica para desmoronar el aura de ejemplaridad de estas instituciones. A través de la exposición de los resultados de su encuesta, el GdT explota el carácter problemático de estas galerías que, al intentar normalizar y homogeneizar a los sujetos, evidencian las diferencias que terminan por configurar unos espacios caracterizados por la yuxtaposición y la simultaneidad de lógicas inconmensurables generando un insospechado potencial de resistencia frente a la norma que se intenta imponer²⁰.

BIBLIOGRAFÍA:

Bennett, Tony. *Birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge, 1995.

Combalía, Victoria. *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Anagrama, 1975.

Doucet, Isabelle. *The Practice Turn in Architecture. Brussels after 1968*. Farnham: Ashgate Publishers, 2015.

Doucet, Isabelle. "Counter-Projects and the Postmodern User" en: Kenny Cupers (ed.), *Use Matters: An Alternative History of Architecture*. Londres: Routledge, 2013.

Douglas, Mary. *How Institutions Think*. New York: Syracuse University Press, 1986.

Dressler, Iris y Hans D. Christ. *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s / South America / Europe*. Stuttgart: Hatje Cantz, 2010.

Eisenmann, Peter. "Notes on Conceptual Architecture: Towards a definition" *Design Quarterly* 78-79, (1970):1-5.

Eisenman, Peter. "Notes on Conceptual Architecture II A". *Environmental Design Research Association*, Vol 2, (1973): 323.

Eisenman, Peter. "From Object to Relationship: The Casa del Fascio by Terragni," *Casabella*, 344, pp. 38-41, 1970.

Eisenman, Peter. "From Object to Relationship II: Giuseppe Terragni, Casa Giuliani Frigerio," *Perspecta*, nº 13/14, (1971): 36-61.

Jarzombek, Mark. "A Conceptual Introduction to Architecture". *Log*, nº15, (Winter 2009): 16-20.

Last, Nana. "Conceptualism's (Con)quests: On Reconceiving Art and Architecture". *Harvard Design Magazine*, nº19, (Fall 2003/Winter 2004):19-23.

Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

Lum, Eric. "Conceptual Matter: On Thinking and Making Conceptual Architecture". *Harvard Design Magazine*, nº19, (Fall 2003/Winter 2004):1-6.

Malraux, André. *El Museo Imaginario*. Madrid: Cátedra, 2017.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974*. Madrid: Akal, 1984.

Mercader, Antoni, Parcerisas, y Roma, Valentín. *Grup de Treball*. Barcelona: MACBA, 1999.

O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube, The Ideology of the gallery Space*. Santa Monica, San Francisco: The Lapis Press, 1986.

Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(S) poéticos políticos*. Madrid: Akal, 2007.

Queralt, Rosa, y Combalía, Victòria. *El Arte Sucede. El Origen De Las Prácticas Conceptuales En España, 1965-1980*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2005.

Rancière, Jacques. *Aesthetics and Its Discontents*. Malden: Massachusets, 2009.

20. Jorge León y Julia Urabayen, "Heterotopía y capitalismo en arquitectura. La función ideológica de las heterotopías como discurso propio de la disciplina arquitectónica en la era de la gobernanza biopolítica," *Arbor*, vol 193, nº 784, (abril-junio 2017), 4.

21. "Des espaces autres", Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5 (octubre 1984).

22. José Lorente, P. "Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo," *Artígrama*, nº13 (1998), 313.

23. Isabelle Doucet, "Aesthetics between provocation and production: Counter-Projects," *Oase Journal for Architecture*, #97, (2016), 91-97.

24. Francisco Calvo Serraller, "La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995," en *Mercado del Arte y Coleccionismos en España (1980-1995)* (Madrid: Cuadernos ICO, 1996), 69

25. "Now if one posits that all physical reality has inherent in it a capacity for an opposite virtual state," Peter Eisenman, "Notes on Conceptual Architecture II A," *Environmental Design Research Association*, vol 2, (1973), 323.

26. André Malraux. *El Museo Imaginario*. (Madrid: Cátedra, 2017), 139.

El proceso se convierte en una tarea de reformulación de las galerías encuestadas en unos 'espacios-otros'²¹, tal y como los define Foucault, óptimos para poder ejercer la práctica de la libertad en el inmovilismo reaccionario de las postrimerías del franquismo²². Lugares que se oponen a todos los demás y que están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos.

Así "Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid" encarna lo que Isabelle Doucet define como "contra-proyecto"²³, refiriéndose a las herramientas de resistencia originadas dentro del activismo en la década de los 70, que criticaban una propuesta o situación existente ofreciendo alternativas. El "contra-proyecto" de la exposición de la encuesta es una forma intencionada de visualizar los aspectos problemáticos de los espacios para el comercio del arte, situados principalmente en los barrios de mayor renta de la ciudad de Madrid en un momento, como indica Francisco Calvo Serraller, con una falta generalizada de información de sobre el tema en la sociedad española²⁴. La voluntad de la acción está en crear un espacio útil para el diálogo, que vaya más allá de un acto de protesta, e implique a los ciudadanos en la imaginación del potencial de su ciudad.

La encuesta como concepto

La información derivada de las respuestas, superpuesta con el plano de su ubicación en la ciudad, ilustra un escenario alternativo. Una construcción mental de la relación entre un entorno real (la ciudad de Madrid) y un entorno conceptual (la red de galerías como puntos rojos) [Fig. 05] cuyo factor principal es la actividad del nivel subyacente de relaciones formales que, aún no llevadas a ningún nivel consciente de formulación, no están por ello menos presentes. Estas relaciones existen en lo que Peter Eisenman denomina la estructura profunda, es decir, la capacidad de un determinado despliegue de forma y espacio para sugerir un nivel de información formal que no puede entenderse solo a partir de la señalización de la geometría real, sino que se deriva tanto de las implicaciones espacialmente inherentes a la de la geometría real y de la capacidad del individuo en el espacio para recibir esta información.

Esta estructura profunda no puede modelar la naturaleza del espacio arquitectónico en sí puesto que en arquitectura toda la experiencia del espacio es real y nuestra relación con ella es inicialmente real. Ahora bien, si entendemos que "toda realidad física lleva inherente una capacidad de estado opuesto o virtual"²⁵, debido a la capacidad de ciertas relaciones espaciales de presentar un continuo potencial de lo real a lo virtual, entonces de alguna manera debemos ser capaces de tener en cuenta este factor como generador de un espacio arquitectónico. Precisamente porque el individuo tiene la capacidad no solo de percibir y recorrer realmente el espacio, sino de concebir ese espacio a través de toda la información recibida. De este modo la articulación de esta red heterogénea y fragmentaria de espacios expositivos se presenta como un museo de galerías dispersas, una 'arquitectura conceptual' que muestra una alternativa posible, pero que no aspira a materializarse como forma de salvaguardar su credibilidad política.

La "Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid" es así una demostración de la tensión entre la acción política y su articulación estético-conceptual. Provocadora y propositiva no fue sólo un gesto artístico sino un proyecto de diseño crítico con los procesos de mercantilización del arte y el elitismo de sus intervinientes. El resultado es un "museo que es una interrogación"²⁶. Un concepto contrario a la idea moderna de institución que promulga por medio de su arquitectura la noción de especificidad de su colección, en salas conectadas a través de una obvia y aparente secuencialidad que escenifican en su recorrido el constructo canónico temporal que conocemos como historia del arte. El proyecto de "Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid" nos lleva, sin embargo, a plantearnos un museo como dispositivo conceptual que permite liberar a las obras del tiempo, en cuanto secuencia lineal cronológica, y de su posición en el conjunto, haciendo posible que todo individuo pueda participar en la escritura de la ficción compartida que llamamos Arte.

El espacio fílmico del Hotel Overlook en *The Shining* a través de sus decorados

Jesús Lazcano López

Para la construcción del Hotel Overlook (*The Shining*, 1980), Stanley Kubrick recurre a la reproducción de réplicas a escala 1:1 en los estudios Elstree de Londres de diferentes fragmentos de hoteles, moteles y resorts de vacaciones esparcidos por Estados Unidos. Mediante un trabajo minucioso de observación de fotografías y elaboración de maquetas se construyen unos decorados de los diferentes ámbitos que conforman el hotel.

Kubrick compone una arquitectura que surge de un cuerpo fragmentario, construido y ensamblado que, mediante las posibilidades narrativas que ofrecen la *steadicam* y el montaje cinematográfico, se transforma en un espacio fílmico aparentemente unitario. El hotel se muestra como una arquitectura verosímil que, sin embargo, está repleta de paradojas, de referencias externas, de subtextos y de imposibilidades espaciales, pues al observar detenidamente la película se encuentran múltiples puntos que subvierten la lógica del espacio.

A través de maquetas, fotografías y entrevistas, y su confrontación con la película, se elaboran planos de los diferentes ámbitos del Overlook con el objetivo de abrir un campo de reflexión sobre la intención de su posible ensamblaje. También sobre la relación que existe entre la estructura narrativa de la película, basada en tiempos y espacios que se entrelazan y la manera en que los decorados se unen entre sí, en la pantalla.

Mediante un análisis basado en la expresión arquitectónica, el artículo estudia algunas de estas incongruencias espaciales para especular sobre una posible interpretación de la película en la que la arquitectura juega un papel nuclear desde su concepción, no sólo por la importancia de sus decorados en el desarrollo, sino también a un nivel iconográfico y narrativo.

For the construction of the Overlook Hotel (The Shining, 1980) Stanley Kubrick recreates, at Elstree Studios in London, 1:1 scale replicas of different fragments of hotels, motels, and vacation resorts scattered throughout the United States. Through a meticulous work of observing photographs and making models, sets of the different areas that make up the hotel are built.

Kubrick composes an architecture that emerges from a fragmentary, constructed and assembled body which, through the narrative possibilities offered by the Steadicam and montage, is transformed into a seemingly unitary filmic space. The hotel is rendered as a plausible architecture; however, it is full of paradoxes, external references, subtexts, and spatial impossibilities—which emerge with an attentive viewing of the film—through a persistent subversion of the logics of space.

Using models, photographs, and interviews, and comparing them with the film, plans of the different areas of the Overlook Hotel are drawn up with the aim of reflecting on the intention of their possible assembly. They are also drawn with the aim of reflecting on the existing link between the narrative structure of the film, based on intertwining times and spaces, and the way in which the sets come together on screen.

Through an analysis based on architectural expression, the article will study some of these spatial inconsistencies to speculate on a possible interpretation of the film in which architecture plays a central role from its conception, not only due to the importance of its sets during the production and filming stages, but also on an iconographic and narrative level.

Arquitectura
Cine
Kubrick
El Resplandor
Espacio Fílmico

Architecture
Film
Kubrick
The Shining
Filmic Space

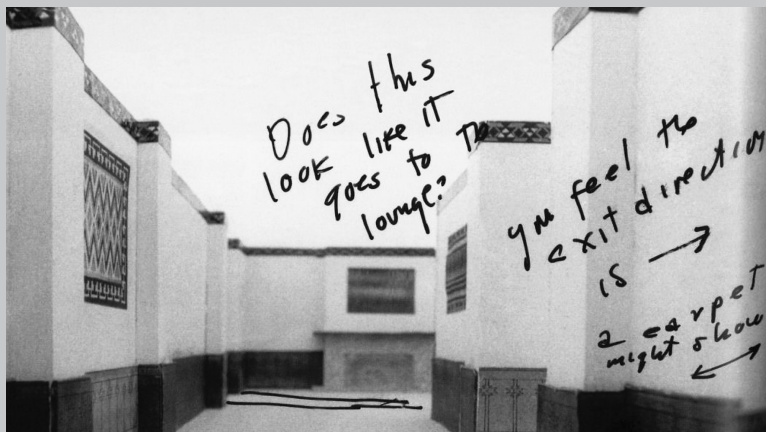


Fig. 01. Fotografía de maqueta con anotaciones, c. 1979. Original en el Stanley Kubrick Archive. University of Arts, London. Maqueta de Roy Walker y fotografiada por John Alcott. Anotaciones a mano de Stanley Kubrick. Traducción de los textos, desde arriba hacia abajo: ¿Parece que por aquí se va al salón? Parece que la dirección de salida es > Podría haber una alfombra <>

Does this look that it goes to the lounge? [*¿Parece que por aquí se va al salón?*]

Esta lacónica anotación [Fig. 01] en una de las fotografías realizadas a las maquetas sobre las que se prepararon los decorados de la película *El Resplandor* plantea, de manera sucinta, la relación entre la concepción de los espacios, su construcción y representación. También, de forma explícita, la relación, a nivel narrativo, de diferentes decorados que se unen a pesar de ser entidades espaciales diferentes para ensamblarse en un todo coherente mediante el uso de la cámara y del montaje cinematográfico.

A través de la pregunta se establece un cierto paralelismo entre el arquitecto que fotografía su propia obra para subrayar las estrategias intelectuales, disciplinares o proyectuales de las que surge, y la figura del director de cine que primero construye un decorado y después le añade unos parámetros atmosféricos y un encuadre y montaje determinados con el objetivo de aportar una expresividad concreta a la historia que quiere narrar.

En ambos casos las imágenes son las encargadas de proyectar el mundo conceptual del que surgen los espacios que muestran, sin embargo, a ese “origen de los objetos no se le permite constreñir el significado de los mismos”¹. A medida que el discurso arquitectónico, a lo largo del siglo XX, se hace más dependiente de las imágenes, la arquitectura va adquiriendo un alto grado de autonomía con respecto a su carácter disciplinar, pues se inscribe en territorios retóricos ligados a los múltiples valores culturales que pueden contener las imágenes. Paradójicamente, los espacios representados muestran ese origen conceptual al mismo tiempo que se transforman en algo completamente nuevo.

Este proceso ilustra la incapacidad de la arquitectura para representarse a sí misma, pues si como objeto pertenece a un tiempo y a un espacio concreto, como discurso debe apoyarse en múltiples medios que le son ajenos. De hecho, las pruebas de un crimen, durante cualquier proceso judicial, pueden estar presentes en la sala, pero “los espacios en los que ha ocurrido siempre tienen que ser imaginados y representados, y la representación es un arte sujeto a las proyecciones psicológicas”² de quien las mira y al cuidadoso artificio de quien la realiza.

En *El Resplandor*, al tratarse de una película del género de terror³, este tratamiento del espacio ligado a ciertas proyecciones psicológicas se hace especialmente relevante, por lo que, salvo por algunos planos recurso, Kubrick decide rodar la película al completo en los estudios Elstree de Londres con el propósito de controlar todos los detalles de la producción. Así, los decorados se conciben como fragmentos y réplicas minuciosas de diferentes localizaciones documentadas por el equipo de dirección artística⁴.

Tras estudiar el trabajo del equipo de arte, se elaboran maquetas [Fig. 02] con cuyas fotografías⁵ se estudian los puntos de vista exactos que se toman en el rodaje de la película⁶.

Mediante el uso de la *steadicam*⁷, el montaje cinematográfico y la utilización de imágenes, referencias, o historias propias del subconsciente colectivo, Kubrick establece un vínculo “entre la banalidad del espacio doméstico como experiencia común de expectativas espaciales y su desplazamiento hacia un ámbito que existe en una relación ambivalente con la realidad”⁸, construyendo un espacio realista, pero no real; “un lugar que sólo existe en la pantalla”⁹, pues los decorados del *Overlook* conforman una colección de fragmentos espaciales con su propia procedencia e identidad que se ensamblan como un todo unitario.

En este punto la pregunta escrita sobre la fotografía adquiere de nuevo especial relevancia, pues lo fundamental no es que los espacios conecten entre sí, puesto que no lo hacen. De hecho, esta discontinuidad es común a la gran mayoría de películas rodadas en estudio¹⁰. Lo que hace diferente a *El Resplandor* es que, en las incoherentes uniones

1. “Se entiende que la forma arquitectónica se produce en un tiempo y espacio determinados, por supuesto, pero al origen del objeto no se le permite constreñir su significado.” K. Michael Hays, “Critical Architecture: Between Culture and Form” *Perspecta* Vol. 21 (1984), 16. [traducción propia]

2. “Los objetos pueden presentarse en un juicio, pero los espacios siempre tienen que imaginarse; y la representación, al menos desde principios del siglo XIX, ha sido un arte controlado por la proyección psicológica y el cuidadoso artificio más que una ciencia.” Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge MA: MIT Press, 2001), 123. [traducción propia]

3. Este aspecto es fundamental a la hora de estudiar el papel del espacio en esta película, pues se basa en la novela homónima (*The Shining*, 1977) de Stephen King, autor de literatura gótica y de terror. Para escribir el guion, Kubrick contó con la colaboración de Diane Johnson, escritora americana de novela gótica que, además, daba un curso sobre novela gótica en Berkeley, tal y como afirma Kubrick en “Kubrick on *The Shining*.” Michael Ciment. *Kubrick: The Definitive Edition*. New York: Faber & Faber, 2001. Reproducida en <http://visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>, consultada a 2 de febrero de 2021

Para la opinión de Stephen King y Diane Johnson sobre el trabajo con Kubrick en *El Resplandor* ver Esteve Rimbau, *Stanley Kubrick* (Madrid: Cátedra, 2010), 102-104.

4. Extracto de la entrevista que Vicente Molina Foix realiza a Kubrick en el año 1980. Ésta se encuentra completa Vicente Molina Foix, *Kubrick en Casa* (Barcelona: Anagrama, 2019), 107-128 y también en Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 670-



Fig. 02.
Comparativa de espacios filmados con maquetas preparatorias.
F1, F3, F5, F7. Fotogramas de la película. © Warner Bros. Pictures
F2, F4, F6, F8. Maquetas preparatorias de los decorados hechas por el equipo de Roy Walker y fotografiadas por John Alcott, c. 1979. Originales en el Stanley Kubrick Archive. University of Arts, London.

682. Las transcripciones de ambas entrevistas difieren, omitiéndose detalles importantes según la versión [Pregunta]Siempre intenta controlar todos y cada uno de los pasos necesarios para hacer una película. Siento curiosidad por uno o dos aspectos de este escrupuloso control. El primero está relacionado con la dirección artística de sus películas, y de *El Resplandor* en particular. ¿Interviene usted directamente?
[Respuesta]Pues sí. En esta película, por ejemplo, el director artístico, Roy Walker, recorrió Estados Unidos durante un mes para fotografiar hoteles, apartamentos y todo lo que se pudiera utilizar como referencia. Debemos de haber fotografiado cientos de lugares. Luego, a partir de las fotos que nos gustaron, los dibujantes crearon los diseños, respetando escrupulosamente las proporciones, hasta el más mínimo detalle. [...] El exterior del hotel está basado en un hotel que existe en Colorado, pero los interiores proceden de varios lugares distintos. Por ejemplo, el baño rojo es un diseño de Frank Lloyd Wright que el director artístico encontró en un hotel de Phoenix (Arizona).

5. Las imágenes del material preparatorio de la película empleadas en este artículo se han obtenido de los archivos personales de Stanley Kubrick, que clasifica por películas el ingente material que el director americano conservaba en su casa de St. Albans. En 2007, la familia de Kubrick donó este archivo personal al Archives and Special Collection Centre del London College of Communication, en la University of the Arts London, donde sigue actualmente recopilado como el Stanley Kubrick Archive.

6. "Se construyeron maquetas de cartón de todos los decorados. Se hicieron con los mismos colores y mobiliario que los realizados en la película. Alcott [John] hizo pruebas -iluminando las maquetas y fotografiando los resultados con una cámara Nikon desde los mismos puntos de vista que emplearíamos para filmar la película [...]. A todos los efectos, Stanley Kubrick construyó el Overlook como un hotel real, no un hotel cinematográfico." Vincent Lo Brutto, *Stanley Kubrick: A Biography* (New York: Da Capo Press, 1999), 418. [traducción propia]

7. Aunque otras películas de mediados de la década de 1970 habían utilizado el invento de Garrett Brown para efectos específicos, El

Resplandor fue el primer filme en el que se hizo un amplio uso de esta nueva tecnología. Ver Rodney Hill, "El Resplandor", en *Los Archivos Personales de Stanley Kubrick*, ed. Alison Castle (Köln: Ed. Taschen, 2005),642.

8. "Las películas de casas encantadas gestionan la relación entre la banalidad de la casa como experiencia compartida de expectativas espaciales, y su desplazamiento hacia un ámbito que existe en relación ambivalente con la realidad. Este procedimiento dramatiza los elementos subliminales –puertas, ventanas, pasillos, espejos[...].". Barry Curtis, *Dark Places. The haunted house in film* (London: Reaktion Books, 2008),143. [traducción propia]

9. "Mediante el montaje, era posible crear un lugar completamente nuevo que no existía en ninguna parte [excepto en la pantalla]." Lev Kuleshov, *Kuleshov on film: writings by Lev Kuleshov, edited and translated by Ronald Levazo* (Berkeley: Ed. University of California Press, 197: 52.[traducción propia]

10. "La casa encantada debe explorarse para trazar el origen de la perturbación –pero la exploración es una entrada a otras dimensiones que no son puramente espaciales. En el cine, este proceso de exploración se lleva a cabo a través de la cámara, la edición y el diseño de un decorado normalmente discontinuo. El tránsito por la casa también se caracteriza por la incoherencia visual y la desorientación emocional.", Curtis, "Dark Places. The haunted house in film" 35.[traducción propia]

11. "Convirtiendo su versión del Hotel Overlook en una estructura imposible e ilógica – *The Shining* (1980)- Stanley Kubrick transforma el estable medio arquitectónico en un lenguaje polimórfico en movimiento." Kevin McLeod, "Corridor Syntax" en *Elements of Architecture: Corridor*, ed. Rem Koolhaas (Venice: Marsilio, 2014) p. 998 [traducción propia]
NOTA: Esta cita no contiene exactamente la misma idea en la versión revisada de este libro, que será el empleado en el artículo de ahora en adelante.

12. "Si consideramos la obra de Kubrick, vemos hasta qué punto lo que está puesto en escena es el cerebro [...] en *El Resplandor*, ¿cómo decidir qué viene de dentro y qué viene de fuera,

de estos fragmentos a través del medio cinematográfico, Kubrick "transforma el estable medio arquitectónico"¹¹ en espacios imposibles que se pliegan sobre sí mismos. Los lugares en los que ocurren hechos fundamentales de la trama son siempre ilógicos desde un punto de vista estructural, expresando a través de una arquitectura deformada la disfunción espaciotemporal¹² en la que se basan los sucesos de *El Resplandor*.

Lo verosímil a través de los fragmentos

La arquitectura del hotel Overlook, precisamente por ser una réplica de una serie de fragmentos procedentes de diversos ejemplos reales [Fig. 03], utiliza el concepto de arquetipo para conjugar una suma de partes, cada una de las cuales remite a un ámbito con un valor simbólico.

El hotel aglutina una serie de programas comunes a esta tipología tales como los jardines, el lobby, el *hall*, la sala de baile, la zona de huéspedes o de empleados, la cocina, etc. Lugares corrientes en los que se explota la capacidad de los objetos y espacios cotidianos para evocar efectos sobrenaturales en su traslación al medio audiovisual.

Kubrick, explotando esta cotidianeidad, presenta el hotel en una escena de corte casi costumbrista en la que, tras unos planos recurso de los exteriores, el director del hotel enseña las instalaciones a la familia Torrance mientras intercala datos de la construcción del edificio con huéspedes ilustres, pequeñas anécdotas o detalles de la vida y funcionamiento diario.

Tras esta introducción, comienza el segundo acto de la película con Wendy recorriendo nuevamente esos mismos espacios llevando el desayuno a Jack en una secuencia en la que se intercala al niño recorriendo los pasillos en su triciclo. En estas tomas la *steadicam* sigue a Danny, doblando esquinas y cabeceando ligeramente en un movimiento muy natural, imposible de realizar con grúas ni guías; casi una visión subjetiva de "alguien que parece estar siguiendo al niño"¹⁴.

Esta nueva cámara no sólo se utiliza para generar imágenes en ese movimiento tan característico, sino que es un elemento fundamental para la concepción del espacio, pues Kubrick decide rodar con esta tecnología incluso antes de tener acabado el guion ni construidos los decorados¹⁵. De esta manera, el set se piensa desde las posibilidades que ofrece esta cámara para seguir con libertad a los personajes y, así, ponerlo en paralelo con el elemento iconográfico nuclear de *El Resplandor*: el laberinto.

En la escena inmediatamente posterior al desayuno de Jack, se muestra a madre e hijo deambulando por el laberinto del jardín mientras que, a través de un fundido encadenado¹⁶, "vemos a Jack mirar una maqueta del laberinto [Fig. 08.2] en la que aparecen, diminutos, madre e hijo hasta llegar a su centro"¹⁷.

La puesta en paralelo del laberinto con los pasillos del hotel es una de las claves para entender el espacio no sólo a nivel iconográfico, sino también físico, pues gracias a los recorridos del triciclo, tras sucesivos visionados de la película, el espectador puede comenzar a desentrañar las numerosas distorsiones entre los corredores y las habitaciones, entre diferentes estancias o, sencillamente, en la imposibilidad de que los ámbitos mostrados encajen físicamente en el edificio, conformando una arquitectura cuyos elementos se "conectan de manera imposible"¹⁸.

Al observar detenidamente el corredor de la zona de empleados y la habitación de los Torrance [Fig. 04] se encuentran las primeras incongruencias espaciales. Desde la puerta de entrada a la habitación, hacia el fondo, se observan otras dos puertas y un letrero indicando una salida de emergencia [Fig. 04.1]. Sin embargo, al entrar en la habitación, se suben unos pocos peldaños y se gira hacia la izquierda para entrar al dormitorio principal [Fig. 04.2], situándolo en una cota ligeramente más elevada que

percepciones extrasensorias o proyecciones alucinatorias?" Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Ed. Paidós, 2013), 272-273.

13. Esta relación entre lo cotidiano y lo sobrenatural está sugerida en Sigfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (Barcelona: Ed. Paidós, 2013), 213. "Quizás los films se parecen más a los sueños cuando nos abruma con la cruda e intransigente presencia de objetos naturales, como si la cámara acabara de extraerlos del útero de la existencia física, y como si el cordón umbilical entre imagen y realidad aún no hubiera sido cortado."

14. "La 'steadicam', una novedad en la época en la que se rodó la película, se usó para generar una quietud inquietante en el punto de vista [...]. La fotografía aporta una perspectiva perturbadora del edificio; la cámara se mueve de una forma extraña y desconcertante, a menudo lejos de la acción, como si fuese una presencia vigilante." Curtis, "Dark Places. The haunted house in film", 173. [traducción propia]

15. Kubrick describe el movimiento de la steadicam como el de una "alfombra mágica. Los movimientos fluidos y rápidos de la cámara en el laberinto no hubiesen sido posibles sin una steadicam [...] La mayor parte del decorado del hotel se construyó como una estructura compuesta, de modo que podías subir un piso de escaleras, girar por un pasillo, recorrerlo todo y llegar a otra parte del hotel. Reflejaba el tipo de movimientos de cámara que se hacían en el laberinto. Para aprovechar al máximo esta estructura era necesario tener tomas en movimiento sin cortes y, evidentemente, la steadicam lo hacía todo mucho más fácil." Michel Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition* (New York: Faber and Faber, 2001), 189.



Fig. 03. Comparativa de espacios filmados con hoteles reales. F1, F3, F5, F7. Fotogramas de la película. © Warner Bros. Pictures F2. Gold Room del Arizona Biltmore Resorten Phoenix (AZ), Albert Chase McArthur y Frank Lloyd Wright, 1927 F4, F6, F8. Corredor (en *Los Archivos Personales de Stanley Kubrick*, ed. Alison Castle (Köln: Ed. Taschen, 2005), 653), Great Lounge (by Justin Kern) y Hall (www.Historic-Hotel-Lodges.com) del Hotel Ahwahneen Yosemite Valley (CA). Arquitectura de Gilbert Stanley Underwood e interiores de Phyllis Ackerman y Arthur Upham Pope, 1926.

Fig. 04. Decorado de la zona de servicio y dormitorio de los Torrance. Elaboración propia. F1, F2, F3, F4. Fotogramas de la película. © Warner Bros. Pictures

16. En el fundido encadenado, dos secuencias se muestran a la vez en un mismo plano para mostrar simultaneidad. Sobre la representación del tiempo en el cine, ver Jacques Aumont, "El tiempo representado" en *La imagen* (Barcelona: Paidós Comunicación, 2013), 243-257. "El punto de vista en *El Resplandor* es crucial para tener la sensación de estar en un lugar que ya está habitado. En una escena Jack mira una maqueta del laberinto de arbustos que se ha construido frente al hotel. Su punto de vista se aproxima en zoom para revelar que está mirando a las dos minúsculas figuras de Wendy y su hijo, a quienes vemos desde un punto de vista objetivo llegando al centro del laberinto 'real'. El laberinto es una metáfora para todos los lugares encantados", Curtis, "Dark Places. The haunted house in film", 174. [traducción propia] "Como pasadizos que unen un comportamiento con otro, los pasillos del hotel muestran la gramática básica de los 'mode-jerk', pasillos enmarcados como elementos sintácticos que conectan condiciones espaciales cada vez más imposibles." McLeod, *Corridor Syntax* (2018), 98.

19. Los términos familiar [familiar] e inquietante [uncanny] se toman del ensayo de Freud *Das Unheimliche*, que Vidler resume: "Lo inquietante, escribe Freud, no es en realidad nada nuevo o extraño, sino algo cotidiano y asentado en la mente y que se ha enajenado de ésta solamente a través de un proceso de represión... Lo inquietante es algo que debería haber permanecido escondido pero que ha salido a la luz." Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. (Cambridge MA, The MIT Press, 1992), 13.

20. La noción de espacio filmico se toma de los estudios de Eric Rohmer sobre el cine de F. W. Murnau: "espacio virtual reconstituido en [el] espíritu [del espectador] con ayuda de los elementos fragmentarios que la película le proporciona" Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau*. (Paris: Union générale d'éditions, 1977), 11. [traducción propia]

el pasillo, haciendo que las dos puertas no tengan sentido. A través de la estancia se ve que el baño tiene una ventana que debería mirar hacia el pasillo marcado con el letrero de salida, pero da al exterior [Fig. 04.3]. Estas distorsiones no operan sólo en un nivel interno, pues al ver la disposición de las ventanas en la habitación, ésta debería estar colocada en una esquina del hotel. Sin embargo, cuando Danny escapa por la ventana del baño, vemos que está colocada justo en el centro [Fig. 04.4].

La relación imposible entre los espacios es una constante dentro de la película. Mediante este sistema de ámbitos concatenados sólo en un plano imaginario se introduce subliminalmente al espectador en una arquitectura de carácter emocional, pero carente de lógica. Los 'familiares' ámbitos de este hotel se aceptan de forma inconsciente, ensamblándose en un artefacto desorientador que convierte esa suma de fragmentos arquetípicos en un ente 'inquietante' con capacidad de mutar sin motivo aparente¹⁹. El espacio filmico²⁰ constituye un paralelismo con la mente de Jack, deformándose a medida que se le proyecta la psicología del personaje.

Otro ejemplo de esta deformación espacial ocurre en la escena de la fiesta en la Gold Room. Jack entra a una estancia poblada de personas vestidas al estilo de los años 20 cuando un camarero le derrama el contenido de los vasos que transporta [Fig. 05.1]. Éste le invita a acompañarle al cuarto de baño para limpiarse [Fig. 05.2]. En la secuencia de entrada [Fig. 05.3], se ve que giran dos veces hacia la derecha [Fig. 05.4] por lo que, al reconstruir el espacio, éste se dobla sobre sí mismo [Fig. 05]. Cuando ambos personajes entablan la conversación en la que averiguamos que el conserje (Grady en el pasado y Jack en el presente) es el asesino de las gemelas que Danny ve en sus visiones, los personajes no sólo están en una disfunción temporal sino también espacial, pues están situados justo en el lugar en el que debería estar la barra de la sala.

En esta secuencia se observa un patrón en el espacio filmico del hotel: aquellos lugares en los que ocurre un acontecimiento importante de la trama son, en realidad, espacios imposibles. La película juega con la superposición de dos tiempos distintos haciendo del anacronismo uno de sus principales motores expresivos, pero esta disfunción temporal lleva también aparejada una distorsión espacial. En *El Resplandor* todo tiene lugar dos veces de forma simultánea, una en el presente, y otra, en el pasado, en una especie de desdoblamiento temporal que provoca disrupciones en la estructura espacial del hotel.

Este sistema de espacios imposibles se hace patente en el núcleo del hotel Overlook: la habitación 237, que aparece tres veces durante la película.

La primera, cuando Danny recorre el corredor de la moqueta hexagonal [Fig. 06] en triciclo. Si se observa la escalera de bajada situada a la derecha del plano [Fig. 06.1], ésta imposibilita la existencia de habitaciones tras las puertas inmediatamente posteriores. Las habitaciones opuestas están colocadas sobre la doble altura del Colorado Lounge, por lo que también son espacios imposibles [Fig. 06.2]. El niño intenta abrir la puerta de la habitación 237, pero está cerrada.

La segunda, cuando Danny está jugando con unos cochecitos, le lanzan una pelota [Fig. 06.3] y la dirección de la moqueta cambia de un plano a otro; el espacio se muestra como su reflejo en un espejo [Fig. 06.4]. Danny se levanta y se aproxima en plano subjetivo hacia la puerta, ahora abierta [Fig. 06.5], y se observa un zaguán con dos puertas forradas de espejo ligeramente entreabiertas bajo las cuales vemos la característica moqueta en tonos verde y lila [Fig. 06.6].

La tercera y última vez, en la que al fin se ve el interior, es durante la visión que comparten Danny y Dick Halloran. En el croquis se observan, de nuevo, múltiples puertas en el pasillo que deberían abrir directamente a la habitación. La estancia se configura mediante una secuencia de tres espacios concatenados. El primero es un pequeño estar [Fig. 06.7], el segundo, situado unos peldaños por encima, el dormitorio [Fig. 06.8] y, por último, un cuarto de baño [Fig. 06.9].



Fig. 05.
Superposición de los decorados de la Gold Room y baño rojo. Elaboración propia. F1, F2, F3, F4. Fotogramas de la película. ©Warner Bros. Pictures.



Fig. 06.
Decorado de la zona de habitaciones y habitación 237. Elaboración propia. F1, F2, F3, F4, F5, F6, F7, F8, F9. Fotogramas de la película. © Warner Bros. Pictures.

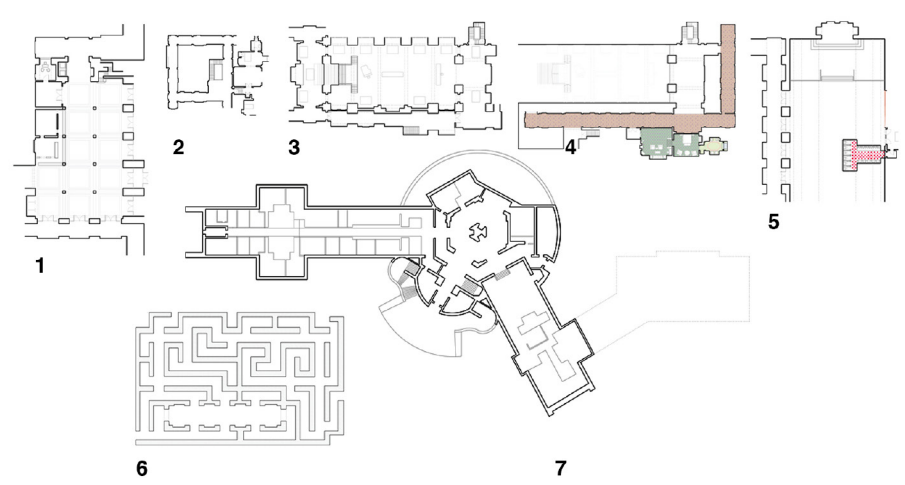


Fig. 07.
Comparación a escala del hotel real para exterior del Overlook con decorados de los espacios interiores. Elaboración propia. F1. Recepción del hotel. F2. Zona de servicio y dormitorio de los Torrance. F3. Colorado Lounge. F4. Corredor de habitaciones y habitación 237. F5. Gold Room y baño rojo. F6. Decorado del laberinto de setos. Para la filmación sólo se construyó un modelo que correspondía a, aproximadamente, ¼ del tamaño del que aparece en la película. F7. Planta baja del Timberline Lodge en Mount Hood (OR), un proyecto original de Gilbert Stanley Underwood y desarrollado por W. I. Turner, Linn A. Forrest, Howard L. Gifford, Dean R. E. Wright, 1938.

21. Sobre el papel del cuarto de baño en la trama y esta tensión dialéctica, son interesantes las observaciones sobre la famosa escena de la ducha en *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) en Slavoj Žižek, *Everything You Always Wanted to Know About Lacan But Were Afraid to Ask Hitchcock* (London: Verso, 1992), 231-234.

22. "No puede haber instancia de lo inquietante que no implique siempre una repetición" Sarah Kofman, *Freud and Fiction* (Lebanon NH, Ed. Northeastern University Press, 1991), 137. [traducción propia]

23. La expresión *mise en abyme* tiene su origen en una frase extraída de los Diarios de André Gide: "Me gusta que en una obra de arte se encuentren transpuestos, a escala de los personajes, el tema mismo de esta obra en comparación con ese procedimiento de los escudos de armas que consiste, en el primero, en poner al segundo en abismo." André Gide, *Le blason en abyme Journal* (1889-1939), Volume I (Paris, Ed. Gallimard, 1948), 44. [Traducción propia]. El texto original en francés es de 1893.

24. El efecto Droste es un tipo de imagen recursiva en el que la imagen representada se muestra repetida dentro de sí misma en un tamaño más reducido, y así sucesivamente. Este efecto visual debe su nombre al cacao Droste, pues el envase, hacia 1900, tenía estampado este recurso.

Mediante el estudio de los tres ámbitos descritos se observa un patrón en el que se identifican dos cualidades del espacio filmico del *Overlook*. La primera, ya comentada, es que los lugares donde ocurren los hechos cruciales de la trama son espacios imposibles desde una lógica real que sólo el medio cinematográfico hace posibles. La segunda, que todos estos lugares son cuartos de baño²¹, estableciendo un contraste a nivel iconográfico entre las superficies mullidas de las estancias y las pulidas y brillantes de los cuartos de baño, como si en los espacios que requieren una mayor intimidad, los traumas, los secretos y la violencia se rebelaran contra la familia.

Todos estos decorados conectados mediante las posibilidades del lenguaje cinematográfico también producen un efecto desorientador al pensar en su encaje con el edificio del hotel que vemos en las tomas de helicóptero al inicio de la película. Todos los interiores muestran espacios generados con ángulos de 90° y el hotel, en su exterior, utiliza un sistema de maclas que no se corresponden solamente con la ortogonalidad. Pero también, al comparar los ámbitos estudiados a escala junto al hotel original se ve que su encaje dentro de éste es imposible, pues son espacios mucho más amplios de los que el hotel puede albergar [Fig. 07].

El último elemento de distorsión del espacio que estudiaremos se ve, precisamente, gracias a estos planos exteriores. En la toma de helicóptero [Fig. 08.1] se observa claramente un aparcamiento y un considerable desnivel frente al edificio, sin embargo, al llegar los Torrance, encontramos el laberinto en el que tiene lugar el clímax de la película [Fig. 08.3]. Este lugar no solo está filmado con la misma técnica que el resto del hotel para establecer un paralelismo entre ambos, también contiene analogías y referencias a sus estancias.

Este sistema de analogías conforma un conjunto de imágenes que se superponen para añadir diferentes capas de significado a los espacios y acontecimientos narrados. Subrayan la distorsión del hotel, al tiempo que generan una arquitectura impregnada de referencias operando subliminalmente, y encuadran unas imágenes dentro de otras, tanto a nivel interno como externo a la película.

Las imágenes se repiten sucesivamente en un proceso que comienza con la réplica de lugares reales y sigue con espacios que establecen paralelismos entre sí, conectándose unos con otros a nivel subliminal. Pero también, las imágenes de la película hacen referencia a otras arquetípicas, o a historias conocidas con el fin de conformar un paisaje de reflejos contenidos unos dentro de otros de la misma manera que la historia del hotel se repite²², en el tiempo y en el espacio, una y otra vez.

La *mise en abyme*: el efecto Droste y múltiples capas de referencias

El procedimiento narrativo en el que las imágenes se reproducen dentro de sí mismas es comúnmente conocido como *mise en abyme*. A través de éste, imágenes, diálogos o situaciones se repiten en diferentes escalas en un juego especular similar a dos espejos enfrentados. La imagen reflejada se repite produciendo al mismo tiempo un extraño efecto de realidad paralela y de un túnel infinito ligado al abismo que menciona André Gide²³.

Este sistema de referencias encuadradas dentro de sí mismas es, junto a los espacios distorsionados, el mecanismo narrativo más característico de *El Resplandor*. La película, mediante la analogía directa entre espacios, personajes y tiempos diferentes, pero también, gracias al argumento, que en realidad plantea una misma historia que sucede de nuevo, estira las posibilidades de la *mise en abyme* hasta plantear una estructura narrativa estrechamente ligada al efecto Droste²⁴.

Las imágenes, espacios y tiempos de *El Resplandor* se desdobl原因 formando un conjunto de referencias que conectan entre sí. Por ejemplo, durante la entrevista, el director comenta a Jack que en 1970 el conserje asesinó a su familia y, minutos después, durante el viaje en coche hacia el hotel, Jack cuenta una anécdota sobre un grupo de pioneros



Fig. 08.
Fotogramas de la película.
© Warner Bros. Pictures.



Fig. 09.
Fotogramas de la película.
© Warner Bros. Pictures.

25. “En la escena del desplazamiento en coche de la familia Torrance hacia el hotel Overlook puede verse una revelación de lo que será la dinámica de la película. Reflejo micro/macro, la discusión en apariencia anodina que el trío mantiene en torno a un grupo de pioneros atrapados en las Rocosas de Colorado y obligados a comerse entre ellos anuncia el delirio asesino de *El Resplandor*.” Simon Roy, *Mi Vida en Rojo Kubrick* (Barcelona: Ed. Alpha Decay, 2016), 96.

26. Aunque este hotel es en realidad un proyecto de Albert Chase McArthur (1927), y la colaboración de Wright está documentada, no se sabe con exactitud hasta dónde influyó en el diseño (ver Frank Lloyd Wright Foundation. “Arizona Biltmore Resort”. Visitada el 31 de octubre de 2021. <https://franklloydwright.org/site/arizona-biltmore-resort/>). Sin embargo, en la entrevista realizada por Vicente Molina a Stanley Kubrick, el director atribuye por completo el proyecto a Wright: “(...) el baño rojo es un diseño de Frank Lloyd Wright que el director artístico encontró en un hotel de Phoenix (Arizona). Es exactamente igual, en color y en todo. ¿Por qué íbamos a intentar diseñar un baño cuando no solo teníamos uno real con las proporciones correctas, sino que, además, es interesante?” Ciment, *Kubrick: The Definitive Edition*, 682 (nota: en la transcripción de esta entrevista en Molina, *Kubrick en casa*, se omite la mención a Wright)

27. Taliesin fue un proyecto construido por F. Lloyd Wright en 1911 para vivir con la que era su amante, Mamah Bouton Borthwick. En 1914, uno de los sirvientes asesina a Borthwick y a sus dos hijos, además de a otras cuatro personas, con un hacha.

28. El término cuarta pared surge a través de la reflexión de Denis Diderot (*Discours sur la poésie dramatique*, 1758) en la que afirma que un muro imaginario debe separar a actores y espectadores. Una rotura de la cuarta pared sucede cuando desde la ficción se interpela al espectador, haciéndole consciente del artificio que supone la representación.

atrapados en la Rocosas de Colorado que terminan comiéndose entre ellos²⁵. Tanto el desarrollo de la trama como su conclusión se anticipan dentro de la propia historia.

La película establece analogías entre los espacios y los sucesos que tienen lugar en los mismos. No sólo se pone en paralelo al hotel con el laberinto en un nivel formal; también surge un patrón de estructuras narrativas que se repiten y se ven reforzadas por estas similitudes entre los ámbitos [Fig. 08.7, 08.9]. Si admitimos que el hotel es, en efecto, un reflejo del laberinto, el centro de éste debe ser la habitación 237. Esta analogía se hace evidente por el empleo del color verde, pero también por los nichos en forma de arco presentes en los dos ámbitos [Fig. 08.4, Fig. 08.6]. Los personajes también se colocan de formas similares y primeros planos de Jack sirven para relacionar todas esas imágenes a lo largo de la película [Fig. 8.5, 8.8, 8.10], proponiendo un paralelismo entre el hotel y el laberinto a través de la psique del protagonista. De esta manera las imágenes se repiten estableciendo un patrón que dota de continuidad a las mismas, lo que une espacios y sucesos reales e imaginarios con tiempos distintos [Fig. 08.2, 08.5, 08.9, 08.10].

Estas dinámicas no se observan sólo en un nivel interno, sino también a través de los espacios que sirven como modelo a los decorados e historias relacionadas con éstos. La Gold Room no recibe sólo su nombre, sino también una inspiración clara en su techo o en los tonos de la moqueta de la que se encuentra en el Arizona Biltmore Resort²⁶, lugar del que también toman prestado el baño rojo en el que tiene lugar la conversación entre Jack y Grady. En estos espacios, tomados de la arquitectura de Wright, el conserje revela que asesinó a su familia y, en una especie de broma macabra, resuenan los ecos del suceso de Taliesin²⁷. La película utiliza el efecto Droste no sólo dentro de sí misma, sino también apropiándose de la realidad como si fuese otra imagen más del sistema propuesto. De esta manera se diluyen las fronteras entre realidad y ficción a través de la trasposición directa de los espacios y la convergencia sobre los mismos de historias tanto reales como ficticias en una sutil rotura de la cuarta pared²⁸ con la que el espectador pasa a formar parte de esa imagen recursiva.

Mediante conexiones imposibles, superposiciones y repeticiones, Kubrick compone una imagería completamente basada en la expresión arquitectónica, en la capacidad de ensamblar diferentes espacios y ámbitos de manera que adquieran una cierta elocuencia en relación a la historia que se narra. La arquitectura no sólo es el motor de la historia narrada, sino que ésta únicamente adquiere sentido a través del espacio filmico. Las fotografías de lugares reales, las maquetas, sus fotografías anotadas y los decorados son el principal material de trabajo para la película, revelando que en la paradoja de los espacios que sólo pueden ser posibles a través del cine, se encuentra el verdadero sentido narrativo de *El Resplandor*.

La meta-arquitectura del hotel Overlook. Imagen-tiempo invertido.

Tras estudiar los decorados que conforman el hotel Overlook se observa cómo, en su traslación a un espacio filmico, se transforman en una arquitectura que expresa distintos tiempos y espacios trenzados en un laberinto que oscila entre lo real, lo filmado, y lo sugerido para conformar una identidad que, a su vez, remite a múltiples arquetipos sobre los que se van sedimentando capas de significados que se complementan entre sí.

La película ofrece pocas claves o sugerencias sobre su significado. Quizás el único elemento descodificador que se ofrece es el de los espejos [Fig. 09] en un nivel simbólico: el cambio de sentido de la moqueta cuando Danny se aproxima a la habitación 237, que tiene un zaguán con dos puertas forradas de espejo. Los baños, cruciales en la trama, no sólo tienen espejos, sino que es a través de ellos como se revelan duplicidades en la mente de Jack; cuando besa a la mujer [Fig. 09.1] que se encuentra en el baño de la habitación 237, ésta muestra su verdadera apariencia a través del reflejo [Fig. 09.2]. También, en la confrontación con Grady [Fig. 09.3] en el baño rojo [Fig. 09.4], éste aparece delante de un espejo. Por último, el pasillo de acceso a la Gold Room también tiene uno situado frente a la puerta de entrada [Fig. 09.9].

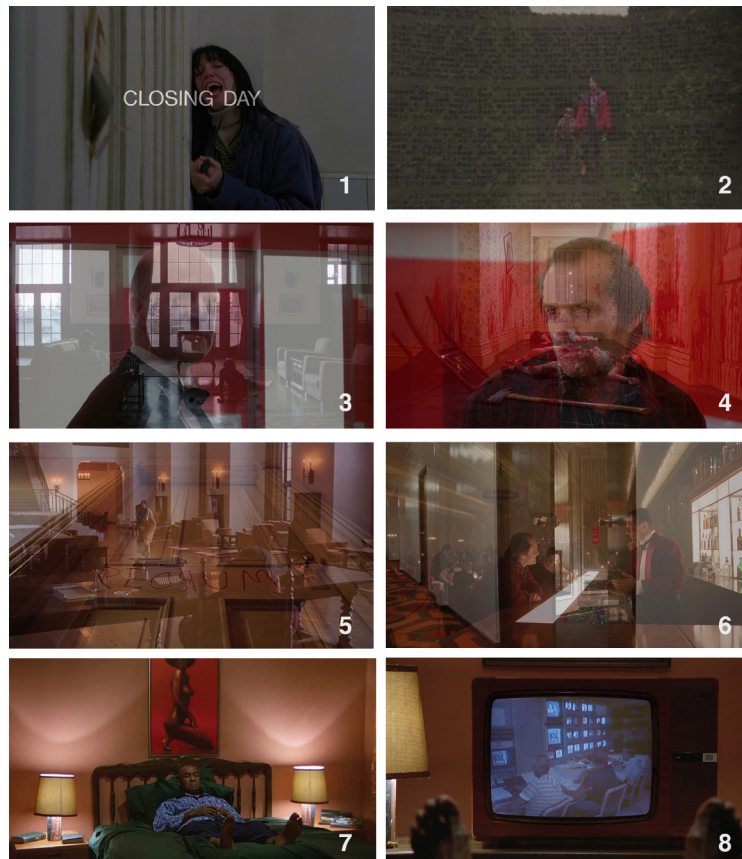


Fig. 10. Fotogramas de *The Shining: Forwards and Backwards* (John Fell Ryan y Akiva Saunders, 2011). F7. Fotograma central de la película original. © Warner Bros. Pictures F8. Fotograma de la película original. Imágenes que ve Dick Halloran cuando mira la televisión.

BIBLIOGRAFÍA:

Aumont, Jacques. *La imagen* (Barcelona: Paidós Comunicación, 2013)

Ciment, Michel. *Kubrick: The Definitive Edition* (New York: Faber and Faber, 2001)

Curtis, Barry. *Dark Places. The haunted house in film* (London: Reaktion Books, 2008)

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Ed. Paidós, 2013)

Guide, André. *Le blasonen abyme Journal* (1889-1939), Volume I (Paris, Ed. Gallimard, 1948)

Hays, Michael. "Critical Architecture: Between Culture and Form" *Perspecta* Vol. 21 (1984)

Hill, Rodney. "El Resplandor 1980" en *Los Archivos Personales de Stanley Kubrick*, ed. Alison Castle (Köln: Ed. Taschen, 2005), 614-683

Kofman, Sarah. *Freud and Fiction* (Lebanon NH, Ed. Northeastern University Press, 1991)

Kracauer, Sigfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (Barcelona: Ed. Paidós, 2013)

Kuleshov, Lev. *Kuleshov on film: writings by Lev Kuleshov*, edited and translated by Ronald Levazo (Berkeley: Ed. University of California Press, 1974)

LoBrutto, Vincent. *Stanley Kubrick: A Biography* (New York: Da Capo Press, 1999)

McLeod, Kevin. "CorridorSyntax" en *Elements of Architecture: Corridor*, ed. Rem Koolhaas (Venice: Marsilio, 2014), 998-1004

Molina Foix, Vicente. *Kubrick en Casa* (Barcelona: Anagrama, 2019)

Riambau, Esteve. *Stanley Kubrick* (Madrid: Cátedra, 2010)

Rohmer, Eric. *L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau*. (Paris: Union générale d'éditions, 1977)

Roy, Simon. *Mi Vida en Rojo Kubrick* (Barcelona, Ed. Alpha Decay, 2016)

Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. (Cambridge MA, The MIT Press, 1992)

Vidler, Anthony. *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge MA: MIT Press, 2001)

Žižek, Slavoj. *Everything You Always Wanted to Know About Lacan But Were Afraid to Ask Hitchcock* (London: Verso, 1992)

29. Aunque ortográficamente la palabra carece de significado, fonéticamente, en su idioma original, sonaría igual que "habitación roja".

30. "De acuerdo con la secuencia espacial y temporal que plantea, *El resplandor* propone -ante todo- un juego de anillos concéntricos donde -en una estructura similar a la de *Lolita*- cada uno de ellos anticipa elementos de los siguientes. [...] En ese final donde el laberinto [...] vuelve a jugar un papel fundamental -desde el punto de vista dramático y mitológico- en la anulación de cualquier lógica en el tiempo o en el espacio." Rimbau, Stanley Kubrick, 217.

La lógica recurrente en la iconografía moderna de atravesar el espejo se hace evidente cuando Danny escribe la palabra REDRUM²⁹ sobre la puerta del baño del apartamento de los Torrance, pues la única habitación roja que aparece en la película es el baño de la Gold Room, estableciendo un vínculo entre estos espacios. En esa misma escena, Wendy se despierta y mira al espejo en el que aparece la palabra MURDER [Fig. 09.5] y en el que, en una escena anterior de la película, habíamos visto reflejado a Jack [Fig. 09.7] mientras, al igual que Wendy [Fig. 09.6], abraza a su hijo [Fig. 09.8].

Después de este momento tiene lugar la persecución final en el laberinto. Jack va siguiendo las huellas que Danny deja en la nieve hasta que éste se da cuenta de que, precisamente por sus huellas, no podrá escapar nunca. De repente, decide parar en seco y caminar hacia atrás siguiendo en camino inverso sus propias pisadas. Este proceder emplea de nuevo la lógica del espejo subvirtiendo la línea temporal, como si Danny tuviera que retroceder en el tiempo para invertir la lógica del espacio y, así, salir del bucle en el que la historia se repite una y otra vez. Jack se sorprende al ver que las huellas de su hijo desaparecen en el centro del laberinto y, desconcertado, acaba muriendo congelado sin encontrar la salida.

Espacio y tiempo se conjugan simultáneamente en el espacio fílmico propuesto en *El Resplandor*. La arquitectura de sus decorados muestra, a través del medio cinematográfico, unos ámbitos escindidos de cualquier lógica estructural para representar unos lugares ligados a la iconografía del laberinto y suspendidos en un tiempo circular³⁰, produciendo imágenes que se repiten y que, mediante la expresividad de los espacios, convierten a la arquitectura en el principal motor narrativo del film.

A través de este sistema de imágenes recursivas que propone Kubrick, el hotel Overlook se convierte en un artefacto que, como el propio argumento, también se pliega sobre sí mismo hasta cerrarse, sin ofrecer ninguna salida al espectador. Pero, llevando al límite la capacidad expresiva de los sistemas que emplea, la película, en su conjunto, acaba por ofrecer una vía de escape a través de una inesperada (y muy escondida) rotura de la cuarta pared.

En la película experimental *The Shining: Forwards and Backwards* (John Fell Ryan y Akiva Saunders, 2011), el metraje original de *El resplandor* se reproduce hacia delante y hacia atrás al mismo tiempo sobre una misma pantalla [Fig. 10]. El último fotograma se yuxtapone al primero y, a medida que la película avanza, las dos proyecciones se superponen en su camino hacia el punto intermedio del film, en el que, por una sola vez, ambos fotogramas coinciden. En este fotograma aparece Dick Halloran, momentos antes de sufrir un trance, mirando la televisión [Fig. 10.7]. Lo que aparece en su pantalla es, a su vez, unos hombres mirando pantallas [Fig. 10.8]. Y eso es lo que también es, en ese momento, el espectador: alguien mirando otra pantalla.

Las imágenes completan así un camino de ida y vuelta al tiempo que la película se convierte en un objeto sometido a la misma deformación que los espacios que muestra. Los arquetipos prestados de la realidad se conectan en la película mediante múltiples juegos técnicos o, incluso, metafóricos en clave de ficción. Pero al llevar al extremo ese sistema de imágenes recursivas a través de espejos enfrentados, el espectador pasa a formar parte de este complejo entramado, convirtiéndose en otra referencia más de ese abismo de imágenes repetidas indefinidamente. Como si, al igual que el Overlook, la realidad se hubiera plegado sobre sí misma y los espacios que presta a la ficción volvieran a ella.

Arquitectura / Cine / Kubrick / *El Resplandor* / Espacio Fílmico

Infrastructure Space: Lógicas operativas en la práctica arquitectónica del siglo XXI

Luz Carruthers

Esta investigación propone estudiar la intersección entre la arquitectura del s. XXI y la infraestructura, entendida como hecho físico y concepto abstracto, a través de la noción de espacio infraestructura. Desde la década del 60', la definición de infraestructura se ha desplazado hacia una versión más conceptual, moviéndose entre distintas disciplinas, desde las ingenierías a las humanidades. En la actualidad, a su condición material como sistema urbano se le superpone su potencialidad como herramienta transdisciplinar capaz de explicar fenómenos económicos, sociológicos y políticos. Su doble condición material-conceptual y su capacidad de operar a múltiples escalas obligan a ampliar una vez más el significado de infraestructura, abriendo paso al concepto de espacio infraestructura. La hipótesis de este artículo es que el espacio infraestructura es un dispositivo práctico y teórico extraído de las lógicas infraestructurales, que se consolida como herramienta de proyecto en la arquitectura contemporánea. Esta arquitectura ya no busca reproducir el modelo infraestructural, sino sus lógicas, lo cual le da libertad para aplicarlas en el proyecto, con independencia de la escala y el programa del que se ocupe. Para demostrarlo se postularán los conceptos de infraestructura y espacio infraestructura, los cuáles serán contrastados con una serie de obras de arquitectura con el fin de exponer las estrategias proyectuales específicas que surgen de esta relación, dando como resultado el espacio infraestructura.

The purpose of this research is to study the intersection between 21st century architecture and infrastructure, understood as a physical fact as well as an abstract concept, through the notion of Infrastructure Space. Since the 1960s, the definition of infrastructure has been changed towards a conceptual version, moving among different disciplines, from Engineering to Humanities. At present, its material condition as an urban system is overwritten with its potentiality, as a transdisciplinary tool, which can explain economic, political, sociological and urban phenomena. Its double material-conceptual condition and its capacity to operate in multiple scales oblige us to expand once again the meaning of infrastructure, opening up to the concept of infrastructure space. This paper hypothesis relies on the fact that infrastructure space is a practical and theoretical device, extracted from infrastructural logics, which is consolidated as a design instrument in contemporary architecture. This new architecture seeks no longer to reproduce the infrastructural model but its logic. This allows us to apply them in the project with independence with respect to the scale and the program involved. To prove this, two concepts of infrastructure and infrastructure space will be postulated, which will be compared to several architectural works in order to show specific project strategies derived from this relation, resulting in infrastructure space.

Infraestructura
Espacio infraestructura
Dispositivo
Medio
Ecología

Infrastructure
Infrastructure Space
Apparatus
Medium
Ecology



Fig. 01.
MVRDV. Fotografía del Pabellón Stacked Landscape, Expo 2000 Hannover, Alemania, 2000. Fotografía ©Van Reeken Cortesía: ©MVRDV.

1. El concepto de “Infrastructure Space”, traducido como “espacio infraestructura”, es introducido por Keller Easterling en el prólogo del libro *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space* (Londres: Verso, 2016), 11-23.

2. Por mencionar las más próximas en el tiempo y que más influencia han tenido en el panorama actual cabe destacar la experiencia del Team X en la producción de las Megaestructuras en la década de 1960 o Rem Koolhaas y la planta libre en altura utilizando como modelo los rascacielos. Para profundizar sobre estas dos experiencias, ver las tesis doctorales: Fernando Rodríguez, *Un entendimiento infraestructural del proyecto*, UPM, 2015; y Joaquín Mosquera, *Conectividad Urbana en Rem Koolhaas*, UPM, 2017.

3. Para profundizar sobre el origen lingüístico del término infraestructura ver: Ashley Carse. “Keyword: Infrastructure. How a humble French engineering term shaped the modern world” en *Infrastructures and Social Complexity*. *A companion*, ed. Penny Harvey, Casper Bruun Jensen, Atsuro Morita (New York: Routledge, 2017), 27-39.

4. En referencia a la producción de las ciencias sociales y humanísticas desarrolladas en las décadas de posguerra, ampliamente determinadas por la noción de ‘estructura’ y englobadas en términos genéricos como el Estructuralismo.

5. Ashley Carse, 2017, 35.

6. Ver Kathy Velikov, Thün Geoffrey, “Territorial Infrastructures: Recognizing Politico-Environmental Ecologies” en *Infrastructure Space* (Berlín: Ruby Press, 2017), 195.

7. Para profundizar sobre las concepciones de la ecología urbana ver: Ian Mc Harg. *Design with Nature* (Nueva York, Natural History Press, 1969), Charles Waldheim. *Landscape as Urbanism: A General Theory* (Princeton: Princeton University Press, 2016), Paolo Soleri. *Arcology: The City in the Image of Man* (Massachusetts, MIT Press, 1969).

En el paradigma moderno de la ciudad existe una objetivación de los medios e instrumentos urbanos por diferenciación: entre espacios servidores y servidos, entre elementos estructurales y soportados, entre estructura urbana e infraestructura. Esta disociación de elementos puede resultar simplista a la hora de comprender las dinámicas de la ciudad, pero también permite comprender estos sistemas como entes autónomos, susceptibles de ser analizados de forma aislada y obtener así modos alternativos de mediar con el contexto. Este es el caso de la infraestructura.

Este artículo propone revisar la definición y el significado que engloba la idea de infraestructura en el presente. Complementariamente, retoma el concepto enunciado por Keller Easterling de “Infrastructure Space”, llevándolo del contexto urbano al arquitectónico. Para ello, se plantean cinco categorías de análisis del espacio infraestructura en la práctica arquitectónica, que serán explicadas a través de ejemplos. A lo largo del s. XX se pueden encontrar antecedentes arquitectónicos sobre el interés de incorporar el pensamiento infraestructural al proyecto². Sin embargo, a menudo estas experiencias poseen un carácter utópico, lo que se traduce en proyectos teóricos. La originalidad de esta investigación radica en el hecho de identificar una arquitectura infraestructural que, por su posición pragmática, se libera de aspectos no operativos de la infraestructura, como la gran escala y la idea de mega estructura, y consolida nuevas estrategias para pensar y construir la arquitectura desde un punto de vista relacional.

El término infraestructura es un neologismo que surge a finales del s. XIX como un modo de designar los trabajos a realizar en el terreno antes de ejecutar las instalaciones ferroviarias. La infraestructura es concebida como una tecnología de urbanización del territorio y control de la naturaleza³. Desde su origen, no define algo específico, sino un sistema heterogéneo de relaciones y acciones. Existen tres aspectos que caracterizan la idea de infraestructura. En primer lugar, su condición ‘infra’ que implica la cuestión temporal-espacial de situarse dentro, debajo y antes de un orden mayor. En segundo lugar, su construcción como estructura abierta de crecimiento incremental. Y, en tercer lugar, su morfología genérica, producida así con el objetivo de ser replicable y exportable a cualquier contexto.

En la segunda mitad del s. XX, su condición física se pone en suspenso para dar paso a la construcción de su dimensión conceptual. Este trasvase se da inicialmente en el campo de la sociología, a través de la teoría social de la década del 60⁴, seguido por la economía y la política⁵. Este fenómeno deriva en un entendimiento polisémico de la infraestructura, que pasa de ser un sistema material a un sistema material-conceptual, aplicable a diversos escenarios y disciplinas. Por ello, para su comprensión es necesario revisar conceptos como ecología, medio y dispositivo, los cuales ayudan a entender la verdadera magnitud de su significado e impacto tanto en el entorno construido como en la sociedad.

Para hablar de infraestructura es necesario situarse en el paradigma conceptual de la ecología⁶. La traducción de la ecología al ámbito urbano provoca un entendimiento de la ciudad basado en la superposición de sistemas, en permanente transformación. Desde este punto de vista, la infraestructura es un concepto abierto que invita a pensar la ciudad como un sistema vivo, relacional y en tensión, con una contraparte física materializada en elementos concretos⁷.

El mecanismo fundamental de funcionamiento de la infraestructura es el de la mediación. Actúa como un medio de crecimiento y control sobre el entorno. Pero entendiendo la infraestructura como medio en la acepción postulada por Marshall McLuhan, se abre paso la dimensión simbólica que posee. La famosa postulación “el medio es el mensaje”⁸ propone, en primer lugar, una distinción entre medio y mensaje y, en segundo lugar, provoca una interrogación entre lo que la infraestructura dice que hace y lo que hace⁹.

Por último, la infraestructura es un dispositivo, un *apparatus*, en la acepción de Michel Foucault, revisada posteriormente por Giorgio Agamben. Esta postulación afirma que un “dispositivo es un conjunto heterogéneo, que incluye visualmente cualquier cosa,

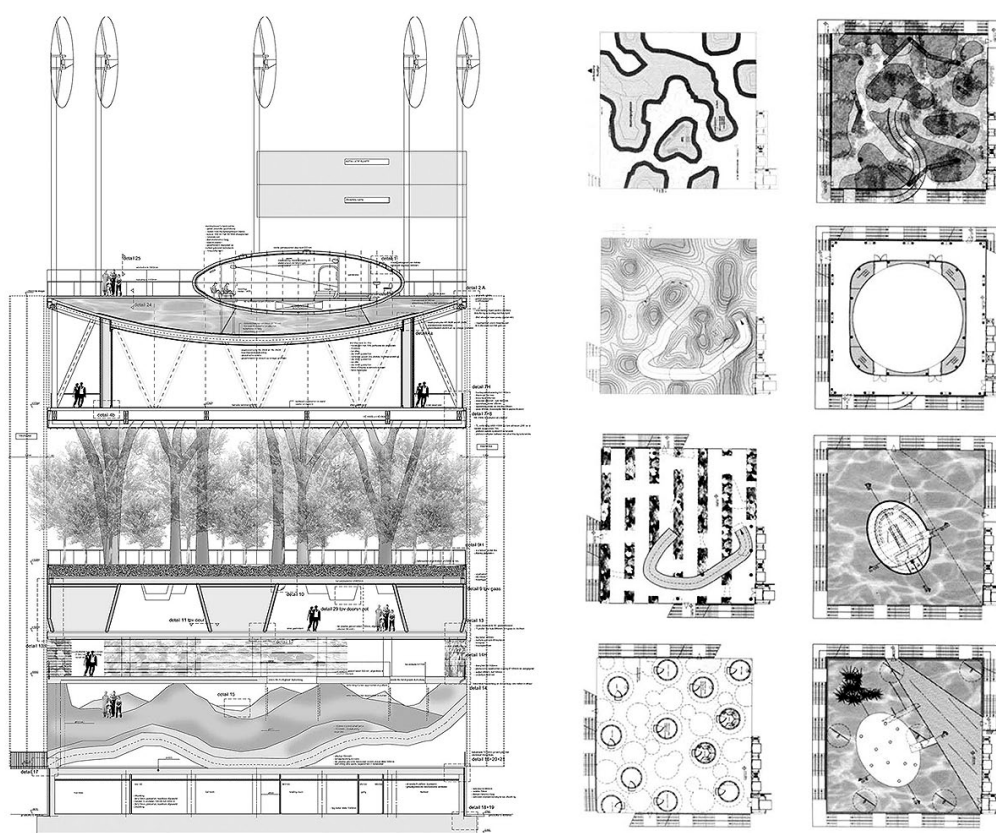


Fig. 02.
 MVRDV. Planimetrías
 del Pabellón Stacked
 Landscape, Expo 2000
 Hannover, Alemania, 2000.
 Cortesía: ©MVRDV.

8. Marshall McLuhan. *Understandings Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964, 2001), 19. Cita original en inglés: "The medium is the message".

9. Easterling, Op. cit. 13.

10. Giorgio Agamben. *¿Qué es un dispositivo?* (Barcelona: Anagrama, 2017), 11.

11. Ibid. 30.

12. Rem Koolhaas, "Bigness and the Problem of Large", "What Ever Happened to Urbanism?" y "Generic City" en *SMLXL* (New York: Monacelli Press, 1997). Koolhaas actualiza las experiencias desarrolladas en las décadas de los años 60 y 70 sobre las megaestructuras como respuesta a la construcción del espacio urbano y las relaciones sociales aportando conceptos como 'genérico', indagaciones sobre la escala y la infraestructura como herramienta estratégica de construcción del espacio urbano contemporáneo.

13. Stan Allen, "Infrastructural Urbanism" en *Points + Lines : Diagrams and Projects for the City* (New York: New York Princeton Architectural Press, 1999), 177-182.

14. Ver Neil Brenner, *New Urban Spaces: Urban Theory and the Scale Question* (Oxford, Oxford University Press, 2019), Pierre Bélanger, *Landscape as Infrastructure. A Base Primer*. (Londres: Routledge, 2017), Jesse Lecavalier, "Let's Infrastructure!" en *Infrastructure as Architecture: Designing Composite Networks*, (ed.) Katrina Stoll, Scott Lloyd (Berlin: Jovis, 2009), Marc Angéllil, "Infrastructure Takes Command" en *Infrastructure Space*, (ed.) Ruby, Ilka & Andreas (Berlin: Ruby Press, 2017) y Rosalind Williams, "Infrastructure as Lived Experience", conferencia impartida en el ciclo *Landscape Infrastructure Conference*. (Massachusetts: Harvard GSD, 2012).

15. En idioma original: "Infrastructure Space", enunciado en su libro *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*, citado en la bibliografía.

16. Keller Easterling, "Split Screen", en *Infrastructure Space*, ed. Ruby, Ilka & Andreas (Berlin: Ruby Press, 2017), 264-272.

lingüístico y no lingüístico al mismo nivel: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policiales, proposiciones filosóficas, etc."¹⁰. Surge del cruce de relaciones de poder y saber y posee siempre una función estratégica concreta. Desde este punto de vista, la infraestructura no solo es una red física, es todo el andamiaje político, social, administrativo, económico, urbano, normativo que enmarca y asegura su funcionamiento. Para Agamben, el dispositivo es una máquina de gobierno que produce subjetivaciones cuya meta es gestionar, gobernar, controlar y orientar los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres¹¹ con las implicaciones negativas que esto puede suponer.

Espacio infraestructura

Desde finales de los 90', pueden rastrearse discursos e indagaciones sobre la infraestructura en el ámbito de la teoría arquitectónica. Sin embargo, es en los últimos diez años cuando comienza a haber cierta cantidad de publicaciones académicas sobre el tema. Inicialmente, de un modo más provocador que científico, se ubican las publicaciones de Rem Koolhaas¹² o Stan Allen¹³ y ya adentrados en el s. XXI, se engloban unas aportaciones más sistemáticas al tema de Neil Brenner, Pierre Bélanger, Jesse Lecavalier, Marc Angéllil, o los trabajos más recientes de Rosalind Williams¹⁴, por mencionar algunos. En este panorama destaca Keller Easterling, quien introduce el concepto de espacio infraestructura.

En su libro *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*, Easterling incide en la idea de que la infraestructura no solo se refiere a las redes físicas. Propone que la infraestructura es también el conjunto de estándares compartidos, un mecanismo de control que, lejos de permanecer oculto, constituye el punto de acceso entre todos: son las reglas que gobiernan el espacio de nuestra vida cotidiana. De forma complementaria desarrolla el concepto de 'espacio infraestructura'¹⁵ definiéndolo como un sistema operativo: una plataforma de actualización que se despliega en el tiempo para manejar nuevas circunstancias, codificar las relaciones entre edificios o dictar la logística de los intercambios. Lo define como una matriz densa de detalles y formulas repetitivas que determinan las secuencias espaciales de las ciudades contemporáneas¹⁶.

Desde este punto de vista, el espacio infraestructura es la abstracción de la infraestructura como lógica. La extracción de principios de ordenamiento del material y el espacio mediante la redacción de los protocolos. Así, el espacio infraestructura se puede entender como la transformación de la infraestructura en herramienta abstracta, aplicable al proyecto arquitectónico. Sin embargo, el pasaje planteado por Easterling de lo concreto de la infraestructura a lo concreto-abstracto del espacio infraestructura no resulta explícito, y por ello, se plantea aquí una posible traducción de principios que operan en la primera y resultan operativos en el segundo:

La infraestructura es un sistema. El espacio infraestructura es un 'sistema operativo'. Esta distinción no supone una mera calificación del sistema. Un sistema operativo es un programa que da función al sistema y determina sus cualidades y potencialidades.

La infraestructura es más que una red física, pero nunca deja de serlo. Por ello, el espacio infraestructura es la combinación de ésta con una 'red activa'. Opera y condiciona a la red física desde la ideación abstracta de los flujos, la multiescalaridad y superposición de programas.

La infraestructura posee protocolos de acciones y y estandarización de elementos. El espacio infraestructura posee 'protocolos estratégicos'. Es decir, no estandariza todo por defecto, sino que discrimina entre aspectos genéricos y específicos de cada actuación.

La infraestructura es un medio de comunicación. El espacio infraestructura es un 'medio de información'. La infraestructura se presenta como una entidad pretendidamente neutral. El espacio infraestructura se constituye en un nicho de poder.

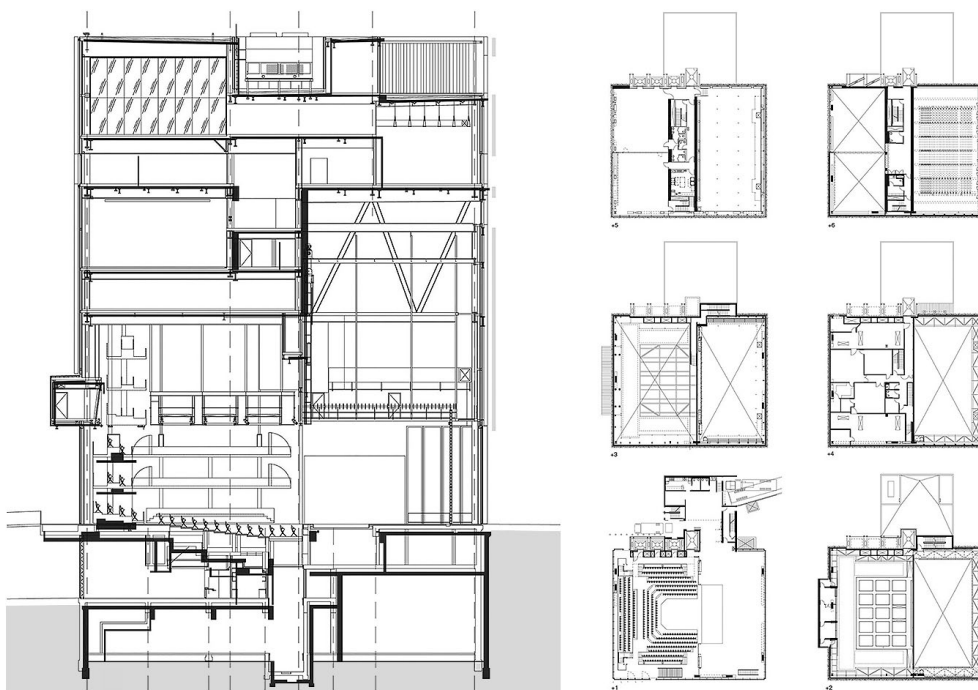


Fig. 03.
 OMA + REX. Planimetrías
 del Teatro Dee and
 Charles Wyle, Dallas,
 Estados Unidos, 2001-09.
 Cortesía: ©REX.

17. Luis Fernández Galiano (ed.). "MVRDV Holanda", *Arquitectura Viva 'Hannover 2000'* no.72 (Mayo 2000): 48-53. <https://arquitecturaviva.com/obras/pabellon-de-los-paises-bajos-en-la-expo-2000>

18. Traducción de la autora. En idioma original: "Expo 2000 is as a symbol for the multi-faceted nature of society: it presents the paradoxical notion that as diversity increases, so too might cohesion". MVRDV, extracto de la memoria del proyecto publicado por los autores en la web oficial: <https://www.mvrdv.nl/projects/158/expo-2000>

La infraestructura es una agencia urbana. El espacio infraestructura es una 'agencia socio-técnica'. La infraestructura se diseña dentro de oficinas técnicas especializadas, con autonomía y autoridad cedida por la administración. El espacio infraestructura implica la participación social. Es un espacio de gobernanza representado por la administración y requerido por la sociedad para definir el modelo de mediación y explotación de los recursos.

Estos cinco conceptos esbozados de forma general pueden observarse de un modo más comprensible en estructuras concretas de la sociedad, entre ellas, la arquitectura. Para continuar con esta lógica, de lo concreto a lo concreto-abstracto, se plantea el análisis de las cinco categorías expuestas apoyado en obras de arquitectura contemporánea, utilizando como punto de partida un pabellón obra manifiesto del propio año 2000.

Espacio infraestructura y la práctica arquitectónica

A la premisa *Holland creates Space* propuesta como tema para pabellón de Países Bajos para la Expo Hannover 2000, la oficina holandesa MVRDV responde con el proyecto *Stacked Landscape* o 'paisaje apilado', el cual rápidamente se convierte en una obra paradigmática de la arquitectura del 2000 [Fig. 01]. Lo que cabe preguntarse es: ¿De qué paradigma? Lo que en su momento podría ser interpretado como una abogacía de la naturaleza en la ciudad, o viceversa, desde nuestro punto de vista, constituye un verdadero manifiesto que anticipa la producción del espacio infraestructura en la arquitectura. La publicación monográfica de *Arquitectura Viva* sobre la Expo Hannover, publicada el mismo año del evento, expone:

"La densidad y diversidad de las diferentes funciones provoca la aparición de nuevas relaciones, constituyéndose como un símbolo de la sociedad contemporánea"¹⁷.

El pabellón se presenta como una sucesión de estratos heterogéneos, aunque de planta perfectamente cuadrada, que superpone diversos ecosistemas y tecnologías [Fig. 02]. A diferencia de otros participantes, MVRDV presenta este pabellón como un manifiesto de aceptación la mediación de la naturaleza por la tecnología. No hay rastros de nostalgia por una naturaleza perdida ni fascinación por una ingeniería futura. La infraestructura se atomiza y se transforma en espacio infraestructura, susceptible de ser proyectado a escala planetaria o a escala arquitectónica. Este manifiesto, por efímero que parezca, expone de modo explícito y anticipatorio, cuestiones que pueden observarse la arquitectura contemporánea. Pone de manifiesto el problema de la infraestructura tanto como hecho técnico y espacial como cuestión social. En palabras de sus autores:

"Expo 2000 es un símbolo de la naturaleza multifacética de la sociedad. Representa la noción paradójica de que así como aumenta la diversidad, también debe aumentar la unidad"¹⁸ entre la sociedad y los sistemas que la sustentan.

En el espacio infraestructura del pabellón, el 'sistema' es la construcción de la estructura mientras que, el 'sistema operativo' es la estrategia de superposición de plataformas tecnificadas, susceptibles de ser habitadas y configuradas con total libertad. Se plantea un código estructural y de funcionamiento que se inserta en la red infraestructural. La tecnología de mediación de la naturaleza es explícita y expresa la sinergia interna del sistema y su conexión con un orden mayor. Otras obras de arquitectura dan continuidad al sistema infraestructural al que se conectan y lo vuelven parte de su condición programática.

En el Dee and Charles Wyly Theater (2001-2009) [Fig. 03], OMA + REX plantean también una superposición de estratos mecanizados. El espacio no solo está constituido por forjados tecnificados, sino que estos, a su vez, tienen la capacidad de moverse para adaptar el espacio. El edificio funciona como un módulo de sistema operativo que se erige

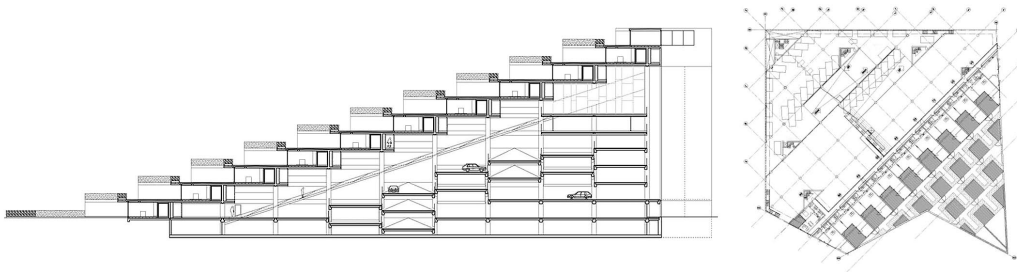


Fig. 04.
BIG. Planimetrías del edificio Mountain Dwellings, Copenhagen, Dinamarca, 2007. ©BIG & JDS
Cortesía: BIG-Bjarke Ingels Group.

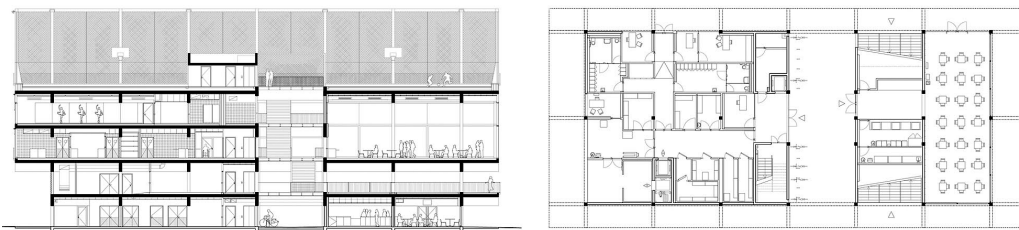


Fig. 05.
Studio Muoto. Planimetrías del edificio Condensador Público, París, Francia, 2016. Cortesía: ©MUOTO.

19. Traducción de la autora. En idioma original: "No longer shielded by transitional and technical areas – foyer, ticket counters, backstage facilities – this reimagining of the theatre typology exposes the auditorium to the city on all sides". OMA, extracto de la memoria del proyecto publicado por los autores en la web oficial: <https://www.oma.com/projects/dee-and-charles-wyly-theater>.

20. Traducción de la autora. En idioma original: "A car park is a public facility, like a train station or an airport, where people change from one mode of transportation to another". Herzog & de Meuron, extracto de la memoria del proyecto publicado por los autores en la web oficial: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/276-300/279-1111-lincoln-road.html>

21. Anne Lacaton; Jean-Philippe Vassal. "Materia al desnudo. La escuela de Arquitectura de Nantes explicada por sus autores", *Arquitectura Viva* no. 124 'Banda ancha. Obras digitales: de la estructura a la piel' (2009): 84-85..

en continuidad con el movimiento de las personas. Este es canalizado, en primer lugar, por el hundimiento de la plataforma de acceso. En segundo lugar, por los elevadores ubicados en la fachada los cuales independizan el uso de las plataformas entre sí. En último lugar, por la estructura interna que se adapta, configurando el espacio a través de movimiento de forjados, pasarelas, y mobiliario. De la memoria de los autores:

"Ya no está más protegido por áreas de transición y espacios técnicos -foyer, taquillas, instalaciones de backstage- esta reinención de la tipología expone el auditorio a la ciudad en todos sus lados"¹⁹.

El diseño de este proyecto como espacio infraestructura, innova tanto por la mecanización del programa como también por su exposición a través de la fachada. Regula a demanda la condición de caja negra y transforma este programa cultural, tradicionalmente cerrado, en una estructura permeable, en lo material y lo abstracto.

El espacio infraestructura posee una 'red física', que en el caso del pabellón es la plataforma de planta cuadrada, la cual se apila dejando espacios de aire para dar lugar a la 'red activa'. Esta es la que determina las cualidades espaciales y la potencialidad de habitabilidad de cada espacio. Este es un mecanismo recurrente del espacio infraestructura: el sobredimensionado de la estructura, con el fin de ser capaz de adaptarse a las distintas contingencias de actividad que puedan surgir a lo largo del tiempo.

El caso del edificio 1111 Lincoln Road (2005-2008), proyectado por el estudio suizo Herzog & de Meuron, se presenta como un ejemplo de la dialéctica entre la red física y activa. La red física es un sistema de plataformas abiertas, literalmente sin cerramiento, que conducen el flujo de movimiento vehicular y peatonal, en continuidad con el sistema infraestructural sobre el que se erige. Adicionalmente, cada plataforma es susceptible de adaptarse a usos temporales o permanentes, según las necesidades programáticas a las que responda. Los autores entienden el programa principal de aparcamiento como "una instalación pública, como una estación de tren o un aeropuerto donde las personas cambian de un modo de transporte a otro"²⁰. Viviendas, locales comerciales, eventos y aparcamiento de coches son la red activa que tuerce los planos, desdibuja la envolvente y determina sus espacios libres.

La cuestión del 'protocolo' aparece de dos formas en el espacio infraestructura. Por un lado, por la negación total de la teoría como premisa proyectual. La práctica, con sus condicionantes inmediatos y consecuencias directas, es la que justifica las decisiones y determina el proyecto. Por el otro, en el pragmatismo manifiesto en la estandarización constructiva. Esto se ve en la importación de elementos prototípicos de forma directa a la arquitectura, así como en la aplicación de reglas de construcción, estructuración y crecimiento del espacio y la estructura.

Un caso emblemático de la aplicación del protocolo infraestructural al proyecto arquitectónico es el edificio para la Escuela de Arquitectura de Nantes (2003-2009), del estudio francés Lacaton & Vassal. La estructura portante de hormigón armado propuesta es la misma que se utiliza para aparcamientos, tanto en luces libres como en dimensiones. Incluso la rampa que recorre todas las plataformas hasta la cubierta está calculada para la circulación de vehículos. Este pragmatismo se justifica en la memoria del proyecto por razones económicas con el fin de maximizar el espacio construido. Las particiones interiores también son estandarizadas. Su organización está determinada por la forma activa, que es la que define el grado y tipo de apropiación del espacio disponible en cada plataforma. En palabras de sus autores: "Queríamos poner en práctica un sistema constructivo comparable al de un mecano. De la misma manera que un IKEA o un Auchan"²¹. Sin embargo, al igual que en el pabellón, el protocolo se aplica de modo estratégico. Se importan elementos o sistemas prototípicos, pero se deja margen de adaptación de los mismos por parte de los usuarios. Esto está dado por la proporción entre espacio programado y espacio libre, presente tanto en las plataformas como en la plaza de la cubierta o la rampa que enlaza la fachada.

Como se puede observar en el pabellón, la exposición de la infraestructura no solo ‘comunica’ en un sentido físico-funcional, sino también en el simbólico. La infraestructura como medio de abastecimiento y conexión posee relativo prestigio social asociado a la idea de progreso, consolidación urbana y democratización de los recursos. En los últimos años, esta idea ha sido menoscabada producto del gran impacto ambiental que ha demostrado tener la urbanización y explotación del medio en la crisis climática. Por ello, el proyecto del pabellón, adelantándose a su tiempo y entendiendo que el espacio infraestructura es un medio de información potente, no comunica una infraestructura genérica sino una infraestructura autosustentable.

En el proyecto Mountain Dwellings (2007) [Fig. 04], realizado por el estudio danés BIG, se pone de manifiesto la ambivalencia que produce la infraestructura a nivel social en la actualidad. Las viviendas, aéreas y cubiertas de verde, se posan sobre una montaña de rampas y plataformas destinadas a la circulación y aparcamiento de vehículos. Específicamente, el programa es un tercio viviendas y dos tercios aparcamiento, que se plantea en la memoria del proyecto como la “cimentación de las viviendas”²². La montaña, lejos de ser el paisaje de una formación natural –como representa la gigantografía que envuelve su fachada–, es un apilamiento de infraestructura. El proyecto de arquitectura constituye la paradoja entre lo que la infraestructura es y lo que dice que es.

En último lugar, la infraestructura, dada su condición de ‘agente’ urbano y sus funciones utilitarias, establece un contacto directo con las personas. El acceso a la infraestructura es una cuestión práctica pero también simbólica, basada en su potencial como motor dinamizador de la economía y su capacidad de dirigir la urbanización de territorio. En el espacio infraestructura esta problemática se mantiene y se complejiza por superponer la agencia social sobre la urbana. En el pabellón es evidente que esta cuestión viene dada por la propia función expositiva a la que responde: la estructura está abierta, en un sentido físico y abstracto. No hay cerramiento y se puede acceder a los espacios programáticos mediante escaleras, directamente desde el exterior. En la arquitectura pública reciente es frecuente encontrarse con esta combinación de estructura de envolvente abierta y accesos en continuidad con el espacio urbano, sin mediación de vestíbulos o distribuidores.

El caso del Condensador público (2016) [Fig. 05] proyectado por Studio Muoto es un ejemplo de esta estrategia. El edificio se compone otra vez de una serie de plataformas apiladas en altura, una “estantería urbana”²³, con acceso directo desde el exterior el cual independiza los usos y amplía el tiempo de actividad del edificio. El proyecto se plantea como “un fragmento de ciudad (...): plantas bajas comerciales, sistemas de circulación abiertos que funcionan como calles y aceras abiertas en todo momento y actividades superpuestas”²⁴. A su vez, salvo las estancias que requieren climatización, el espacio está abierto al aire libre. Pero incluso en los casos de usos cerrados, el volumen programático está rodeado por un volumen desprogramado, que está en comunicación directa con la ciudad por medio de escaleras que conectan todos los niveles con el espacio urbano.

Conclusiones

La arquitectura pensada y proyectada como espacio infraestructura se configura como una matriz abierta. Esta condición se puede materializar de diversos modos: funcionando como un sistema operativo, construyendo una flexibilidad determinada por la red activa de uso, implementando protocolos estratégicos como directriz proyectual, presentándose como un medio de información o consolidando una continuidad con lo público. La condición de abierto no es una metáfora. La propia esencia pública y de uso masivo que impulsa a la infraestructura es la que se observa en el espacio infraestructura. Asimismo, todos los casos formalizan estas estructuras contingentes en módulos regulares, de plantas ortogonales y superpuestas, recordando el modo estandarizado y protocolar de la infraestructura.

22. Traducción de la autora. En idioma original: “What if the parking area became the foundation of the homes?” BIG, extracto de la memoria del proyecto publicado por los autores en la web oficial: <https://big.dk/#projects-mtn>

23. Gilles Delalex; Yves Moreau. “On Complexity, Studio Muoto. Urban Condenser, Paris-Saclay (France) 2016” *a+t 'Complex Buildings'* no. 48 (2017), 26-35.

24. Javier Agustín Rojas. “Sobre la neutralidad”, *PLOT* no. 35 (Marzo 2017).

Los ejemplos de obras de arquitectura utilizados podrían cambiarse fácilmente de categoría y seguirían siendo válidos para explicar los conceptos. Lo que en otro campo de investigación podría ser un problema, en este caso constituye una virtud. Como se ha expuesto, el espacio infraestructura es un modo operativo a-teórico derivado de la praxis infraestructural. Las categorías propuestas son un intento por visibilizar los mecanismos proyectuales que utiliza la práctica arquitectónica para producir el espacio infraestructura en la escala edilicia. Por ello, que esta arquitectura produzca proyectos análogos es, quizás, el método más eficaz de comprobación de la hipótesis de esta investigación.

Para finalizar, es necesario remarcar que esta arquitectura se construye en continuidad con una visión infraestructural del entorno. En la actualidad, esta visión atraviesa una crisis profunda por la urbanización extensiva que se ha acelerado en las últimas décadas a nivel global y el impacto ambiental que eso supone. Si bien la arquitectura infraestructural, aplicada de forma puntual, parece ampliar el grado de libertad de las personas, el imaginario colectivo en el que se inscribe es un aparato gubernamental de poder y explotación. En este sentido, cabe reflexionar de qué modo esto se resignifica en el proyecto arquitectónico, construyendo en continuidad con este modelo de urbanización o generando elementos disruptivos de crítica.

Infraestructura / Espacio infraestructura / Dispositivo / Medio / Ecología

BIBLIOGRAFÍA:

- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*, trad. Mercedes Ruvitosa. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Allen, Stan. "Infrastructural Urbanism" en *Points + Lines : Diagrams and Projects for the City*, 172-182. New York: New York Princeton Architectural Press, 1999.
- Bélangier, Pierre. *Landscape as Infrastructure. A Base Primer*. Londres: Routledge, 2017.
- Brenner, Neil. *New Urban Spaces: Urban Theory and the Scale Question*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Delalex, Gilles; Moreau, Yves. "On Complexity, Studio Muoto. Urban Condenser, Paris-Saclay (France) 2016". *a+t 'Complex Buildings'* no. 48 (2017): 26-35.
- Easterling, Keller. *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*. Londres: Verso, 2016.
- Fernández Galiano, Luis (ed.). "MVRDV Holanda", *Arquitectura Viva 'Hannover 2000'* no.72 (Mayo 2000): 48-53. <https://arquitecturaviva.com/obras/pabellon-de-los-paises-bajos-en-la-expo-2000>
- Fernández Galiano, Luis (ed.). "MVRDV Dream Works", *AV Monografías* no. 189-190 (2016).
- Harvey, Penelope; Casper, Jense; Morita, Atsuro (eds.). *Infrastructures and Social Complexity: A Companion*. Londres: Routledge, 2017.
- Ingels, Bjarke. "Placeres pragmáticos" en *AV Monografías 'BIG 2001-2013'* no. 162 (2013): 4-11 <https://arquitecturaviva.com/articulos/placeres-pragmaticos>
- Koolhaas, Rem. *Small, Medium, Large, Extra-Large : Office for Metropolitan Architecture : Rem Koolhaas and Bruce Mau*. (Ed.) por Bruce Mau y Jennifer Sigler. New York: Monacelli Press, 1997.
- Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe. "Materia al desnudo. La escuela de Arquitectura de Nantes explicada por sus autores", *Arquitectura Viva* no. 124 'Banda ancha. Obras digitales: de la estructura a la piel' (2009): 84-85.
- Lecavalier, Jesse. "Let's Infrastructure!" en: *Infrastructure as Architecture: Designing Composite Networks*, Katrina Stoll and Scott Lloyd (eds.). Berlin: Jovis, 2009.
- Martin, Reinhold. *The Urban Apparatus: Mediapolitics and the City*. Minneapolis: London: University of Minnesota Press, 2016.
- McHarg, Ian. *Design with Nature*. Nueva York: Natural History Press, 1969.
- McLuhan, Marshall. *Understandings Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill y Londres: Routledge & Kegan Paul, 1964, 2001.
- Rojas, Javier Agustín. "Sobre la neutralidad", *PLOT* no. 35 (Marzo 2017).
- Ruby, Ilka & Andreas (eds.). *Infrastructure Space*. Berlin: Ruby Press, 2017.
- Waldheim, Charles. *Landscape as Urbanism: A General Theory*. Princeton: Princeton University Press, 2016.
- Williams, Rosalind. "Infrastructure as Lived Experience", Conferencia impartida en el ciclo *Conference*. Massachusetts: Harvard GSD, 2012.

Revisiones críticas de libros

Menos yo, más otros. A propósito de Diseñar el Desorden. Experimentos y disrupciones en la ciudad, de Pablo Sendra y Richard Sennett

María Pura Moreno Moreno

En el libro *Construir y habitar. Una ética para la ciudad* (2019) Richard Sennett relataba cómo conversando sobre la ciudad con Jane Jacobs, la activista norteamericana le planteó la sugerente cuestión “¿...entonces tú qué harías?”. Un interrogante referido a plantear cómo coordinar los conceptos diferenciados de *ville*, entendida como la materialidad física de lo urbano, y el de *cité* relativo a las percepciones, comportamientos y creencias de la población habitante. La cuestión pretendía indagar sobre las posibilidades de pautar cuál era la relación directa entre la forma material del entorno urbano y los aspectos relativos a lo social -a la *polis*- como ciudadanía, justicia, cohesión, o buen habitar. Y también sobre qué planteamientos asumir en términos de espacialidad, materialidad, trazados o infraestructura para modelar una *ville* capaz de producir una mejor *cité*. Richard Sennett, en este nuevo texto, pretende dar respuestas a Jane Jacobs gracias a la cooperación de las disciplinas de la arquitectura y el urbanismo expuestas por el investigador Pablo Sendra. Una aportación que complementa aspectos sociológicos y políticos con el pragmatismo de exponer recursos concretos del ámbito del proyecto urbano; tales como infraestructuras abiertas y flexibles capaces de dar una solución a esa deseada sinergia entre *ville* y *cité*. La sincronía del discurso teórico y la realidad material del proyecto, junto a su concreción en experimentos urbanos analizados, son los dos valores más interesantes y destacables del libro. El aterrizaje al grafismo real y pragmático de un plano, asociado a especificar qué sucede en capas invisibles como el debajo y el encima de la cota cero en la sección del territorio de la ciudad, y cuales son sus flujos, merecen una atenta lectura. E invitan a investigar a través de la estrecha colaboración entre disciplinas -antropología, sociología, geografía, etc.- difíciles de obviar en cualquier proyecto urbano.

Richard Sennett
Ciudad abierta
Desorden
Diseño
Infraestructura

In the book Building and Dwelling. Ethics for the City (2019), Richard Sennett recounted how, when talking about the city with Jane Jacobs, the influential North American journalist, author, theorist, and activist posed the suggestive question: “So what would you do?”. A question aimed at making one think about how to coordinate the different concepts of the ville, understood as the physical materiality of what is urban, and the cité, what we take to be the perceptions, behaviors, and beliefs of urban inhabitants. The question sought to investigate the possibilities of establishing the direct relationship between the material form of the urban environment and the aspects related to the social—to the polis, such as citizenship, justice, cohesion, or living well. Besides this, it also served to consider what approaches to take in terms of spatiality, materiality, layouts, or infrastructure and thus model an urban environment capable of producing a better cité. Richard Sennett, in this new text, attempts to offer answers to Jacobs’ question, with the help to the cooperation between the disciplines of architecture and urban planning, presented by researcher Pablo Sendra. A contribution that complements sociological and political dimensions with the pragmatism of revealing particular resources from urban planning, such as open and flexible infrastructures, capable of providing a solution to this desired synergy between ville and cité. The synchronicity of the theoretical discourse and the project’s material reality, together with its materialization in the urban experiments analyzed, are the two most interesting and remarkable values of the book. The real and pragmatic graphic character of a plan, associated with specifying what happens in invisible layers, such as those below and above level zero in the section of the city’s territory, and how they flow, deserve a careful reading. The ideas invite you to investigate in close collaboration with disciplines such as anthropology or sociology, which should not be ignored in any urban project.

Richard Sennett
Open city
Disorder
Design
Infrastructure



Fig. 01.
Portada del libro de
Diseñar el Desorden.
Experimentos y
disrupciones en la ciudad
Pablo Sendra y
Richard Sennett
Alianza Editorial 2021

La contraposición entre dos barrios de Manhattan como el Hudson Yards y Garment District sirve a los coautores, en el prólogo de este libro, para reclamar la atención sobre cuál debería ser el ADN urbano para “la superposición de tantos tipos de vida distintos” como los sugeridos ya por Richard Sennett en *Los Usos del Desorden* -texto escrito en 1970 y enmarcado en las ideas de la nueva izquierda y la contracultura de los sesenta-. Una superposición de vidas que él mismo proclama siempre citando la máxima de Aristóteles en su *Política*, “...una ciudad está compuesta por diferentes clases de hombres; personas similares no pueden crear una ciudad...”.

La ciudad funcionalista, desarrollada y ligada al capitalismo, observada por ambos autores en las formas fijas y predeterminadas del Norte de High Line, la contraponen con la diversidad y el desorden, inestable y en perpetuo cambio de Garment District, para iniciar un diálogo a dos voces complementarias en lo teórico y lo práctico. Por un lado, la visión sociológica de Sennett, y por otro la del entendimiento conjunto de arquitectura y urbanismo aportada por el investigador Pablo Sendra.

El objetivo común es explorar configuraciones urbanas abiertas para una ciudad que fomente una vida social intensa y no planificada en la que se priorice la fórmula moral “Menos yo, más otros”; identificada como argumento para solventar las crisis de identidad que acontecen en los tránsitos hacia cualquier madurez. El propósito es exponer líneas sobre cómo diseñar espacios urbanos que integren la *ville* -entendida como materialidad física de la ciudad- con la *cit * asociada al habitar de una ciudadanía cohesionada. Es decir, cómo coordinar lo construido con la vida que transcurre en el espacio delimitado por esa materialidad concretando su aspiración a una sinergia, ya tratada en el precedente texto de Sennett *Construir y Habitar.  tica para la ciudad* (2019). Una hipótesis que conecta tangencialmente con la crítica al funcionalismo realizada por Aldo Rossi en *La arquitectura de la ciudad* (1971) donde, desde una perspectiva positivista, aludía a lo construido como el espejo o manifestación en piedra de la vida civil en la que tiempo, lugar y cultura conformaban su forma y su función.

El libro se estructura en dos partes complementarias cuya extensión -42 páginas escritas por Sennett frente a 126 con texto y planos de Sendra- evidencia el protagonismo que el cosmopolita sociólogo otorga a las tesis del joven investigador. Ambos enfoques preceden a una interesantísima conversación entre ambos, hilvanada con incisivas interpelaciones del editor Leo Hollis.

Bajo el epígrafe “Sociedad Civil” - dividido en “Las políticas de la ciudad Oculta” y “Formas Abiertas”-Sennett enmarca con alusiones literarias, psicológicas y sociológicas, su hipótesis del difícil encaje del actual capitalismo flexible en el escenario de unas ciudades heredadas, cuya rigidez atribuye a la homogeneización o sectorización funcionalista. Para ello se remonta al nacimiento del *Code Civil* napoleónico como el mecanismo precursor de la igualdad de derechos y libertades que inauguró la ingeniería social moderna. Un código que, pese a fracasar con la caída del imperio, marcó el surgimiento del concepto de *sociedad civil* de Benjamin Constant atribuido a la aglomeración de habitantes provista de fuerza y compromiso para convivir. Una sociedad que, desde el frente de la utopía, aprovecharía en beneficio colectivo la ambigüedad, la contradicción y la complejidad de la diversidad de cualquier vida urbana. Una idea que argumenta al comparar a protagonistas literarios como el *Adolphe*, del propio B. Constant, que eludía conscientemente las pasiones limitando sus contactos con ciertos lugares, frente al Julien Sorel del *Rojo y Negro* de Stendhal cuya instalación en París propulsa una ambición desmedida que sería impensable en otro marco social y espacial más pequeño, homogéneo y, por tanto, más entrometido.

Dichas ideas las enlaza con el necesario reconocimiento que los seres humanos solicitan de su entorno social para sentirse realizados. Para ello alude a la Fenomenología de Hegel, subrayada con referencias -más o menos beneficiosas- como el cosmopolitismo de Immanuel Kant, la identificación del concepto de masa de Gustave Le Bon, o el de *jaula de hierro* de Max Weber. Semejante movilización de referentes le dirige a rechazar la

ciudad funcionalista al considerarla absolutamente obsoleta para un capitalismo flexible que nunca cuestiona como motor. Y en el que ya en *Una cultura del nuevo capitalismo* (2006) él mismo señalaba la alteración de términos absolutos tales como el “*tiempo*” y el “*espacio*” observando, por ejemplo, la disolución de las *jaulas de hierro* -Max Weber- del estable trabajo sectorizado. Algo que en la actualidad podríamos identificar con la profusión de los *cuartos conectados* señalados por Remedios Zafra. Esas premisas tan contemporáneas le incitan, como antropólogo, a abogar por lugares flexibles para un nuevo acomodo social, señalados con el genérico término de Formas abiertas. Unos espacios para el desorden -o para la *vida líquida* de Z. Bauman- todavía sin resolver que, sin embargo, considera con derecho y capacidad para ser pre-diseñados de antemano. Y para lo que, a falta de concreción material, recurre a la metáfora biológica de adaptación a lo existente o mitigación de lo obsoleto aludiendo a lo que califica como *territorios de paso* caracterizados por nuevos significados para términos como muros, murallas o lindes. Unos elementos construidos que, lejos de ejercer como fronteras infranqueables, deben asumir una porosidad y permeabilidad novedosas; y en los que deben convivir formas incompletas que anhelan la creatividad de narrativas no lineales, con las que el diseñador urbano invite al ciudadano a explorar lo inesperado.

Tras estas reflexiones de Sennett, el arquitecto Sendra, en la segunda parte titulada *Infraestructura para el desorden*, aterriza en plena actualidad, con una prosa atractiva, invocando la modificación de la relación entre el espacio y el tiempo en la ciudad. Una interrelación en la que sitúa al factor tiempo como materia compositiva del proyecto urbanístico. Algo que recuerda al interrogante “¿*Bailamos?*” de Manuel de Solà Morales, con el que establecía metafóricamente el contraste entre una marcha militar con un verdadero baile para así definir el proyecto urbanístico como la configuración de un ritmo de tiempos que combinan suelo, edificación e infraestructura. Una idea identificada también con la crítica de Rem Koolhaas a la ciudad funcionalista de Le Corbusier por su rechazo a la congestión característica y provocativa de Manhattan. Continuando en el apartado “Del papel al plano” contextualiza el momento activista de los años 70, del libro de Sennett *Los Usos del Desorden*, equiparándolo a una actualidad en el que ambos avalan la posibilidad real de “Diseñar el Desorden”. Un desorden, quizá utópico, que frente a las formas urbanas desordenadas de la posmodernidad invita a domesticar y consensuar la informalidad desde una flexibilidad infraestructural. Su cercanía generacional y su atención al activismo globalizado de la última década -15 M, Primavera Árabe, M. Occupy- le conmina a creer en la descentralización y el localismo ejemplificados con acontecimientos exitosos del pasado como el caso de Frestonia. Otros ejemplos coetáneos subrayan su reflexión sobre la importancia de generar redes en continua interacción promovidas por un municipalismo que a la fuerza debe ser creativo para fomentar alianzas entre comunidades. Una activación, más o menos espontánea, que le sugiere reflexionar en torno a las categorías de “Debajo”, “Encima”, “Desorden en sección” y “Proceso y Flujo”. A mi juicio, los cuatro apartados con enfoque práctico y los más sugerentes del libro.

En el apartado “Debajo” aspira a la simbiosis entre la infraestructura física y social aludiendo al concepto de ensamblaje y al traslado a la ciudad del mecanismo arquitectónico del suelo técnico; muy exitoso en la tipología de oficinas paisaje y que, a escala urbana, recuerda al proyecto Plug-in City de Archigram. Un mecanismo que armonizaría socialmente con la promoción de una -quizá utópica- ciudadanía con identidad adulta capaz de negociar los conflictos de la convivencia colectiva, y que él relaciona con experiencias actuales como Barcelona Energía, o el proyecto de Uriel Fogué para la Plaza Vara del Rey. Proyectos donde los beneficios sociales se derivan de pactar la colectivización de recursos energéticos como el agua y la electricidad.

En el apartado “Encima” apunta al diseño de equipamientos móviles que faciliten un amplio abanico de actividades cambiantes a través de la continua negociación. Una reurbanización que transforme ‘espacios’ urbanos cerrados y estables en ‘lugares’ en los que se posibilita que acontezca lo imprevisto. Por ejemplo, a través de una variación en las texturas del pavimento que eviten cualquier homogeneización material que

derive en especificaciones de uso. Ambas localizaciones -abajo y encima- se confabulan con la atención a la sección de la calle como generadora de la vida pública. Una visión que subraya la dimensión política del trazado o perfil vertical -sección longitudinal y transversal- de una calle, y que enlaza con el punto “Procesos y flujos”, subrayando la participación de la comunidad ciudadana en los proyectos urbanos; tanto de transformación como de crecimiento. En resumen, un elogio a la gestión colectiva del espacio compartido y al esfuerzo por la negociación, nunca fácil por lenta y conflictiva.

En el debate dialogado final, titulado “Hacer y Deshacer”, emergen las visiones comunes y contrapuestas de ambos interlocutores, procedentes de distintos contextos tanto generacionales como profesionales. Entre ellas destaca el cuestionamiento a la inicial admiración por J. Jacobs y O. Newman, considerando ingenuas tanto la invocación a construir después de habitar como el planteamiento de comunidades cerradas. Frente a ello se aboga por la máxima heterogeneidad introduciendo alertas de absoluta actualidad social como el rechazo al exceso de población inmigrante por parte de los *Gillet Jaunes* en Francia. La confrontación de ideas en torno al grado de activismo asumido por el técnico plantea dos vertientes respecto al papel político del urbanista, con posturas diferentes que son producto de experiencias profesionales particulares de gran interés. La introducción de lo infraestructural por parte del arquitecto es recogida metafóricamente por la vertiente musical de Sennett -violonchelista- a través de las posibles variaciones de una única composición. Y también a través del concepto ‘forma-tipo’ con infinidad de configuraciones finales.

En definitiva, un texto de actualidad que aborda planteamientos teóricos y prácticos muy necesarios para el debate sobre el futuro inmediato de un espacio urbano donde es tan relevante lo tangible como la inmaterialidad de infraestructuras invisibles-wifi-. Un futuro que está ya expuesto a emergencias inaplazables que deben ser abordadas de inmediato como la del cambio climático y los flujos migratorios a la ciudad. Y cuyas reflexiones desde el ámbito disciplinar y ciudadano pueden concentrarse en torno a aquella máxima del psicoanalista Erick Erickson, “Menos yo, más otros” que apunta a la cooperación de conocimientos, a la participación ciudadana y a consensuar y pactar todo lo que tenga que ver con los procesos urbanos para una mejor vida en común.

Richard Sennett / Ciudad abierta / Desorden / Diseño / Infraestructura

BIBLIOGRAFÍA:

- | | | |
|--|---|--|
| Bambó Naya, Raimundo y Díez Medina, Carmen. “En el borde de lo táctil. Una conversación con Richard Sennett.” <i>Zarch</i> Vol. 14, (Junio 2020): 228-239. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2020144519 | Koolhaas, Rem. <i>Delirio de Nueva York</i> . Barcelona: Gustavo Gili, 2004. | Simmel, Georg. <i>Las grandes ciudades y la vida intelectual</i> . Madrid: Hermida Editores, 2016. |
| Bauman, Zygmunt. <i>La vida líquida</i> . Barcelona: Paidós, 2004. | Rossi, Aldo. <i>La arquitectura de la ciudad</i> . Barcelona: Gustavo Gili, 1982. | Solà-Morales, Manuel de. <i>Miradas sobre la ciudad</i> . Barcelona: Acantilado, 2011. |
| Corboz, André. “El territorio como palimpsesto” en <i>Lo urbano en 20 autores contemporáneos</i> . Ángel Martín Ramos, ed, 25-34. Barcelona: Ediciones UPC, 2005. | Sennett, Richard. <i>La cultura del nuevo capitalismo</i> . Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2006. | Zafra, Remedios. <i>Un cuarto propio conectado: (Ciber) espacio y (auto) gestión del yo</i> . Madrid: Fórcola Ediciones, 2010. |
| Jacobs, Jane. <i>Muerte y vida de las grandes ciudades</i> . Madrid: Capitán Swing, 2011. | Sennett, Richard. <i>Construir y Habitar. Ética para la ciudad</i> . Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2019. | |
| | Sennett, Richard. “Lo gratuito conlleva siempre una forma de dominación”, Entrevista de Anaxu Zabalbeascoa en <i>El País Semanal</i> , 18 Agosto de 2018. https://elpais.com/elpais/2018/08/09/eps/1533824675_957329.html | |

The Architect's Brain. Neuroscience, Creativity and Architecture, de Harry Francis Mallgrave

Aida González Llavona

Los partidarios de la 'arquitectura de los sentidos', de la 'arquitectura de la experiencia', están de enhorabuena. Aunque a partir de la segunda mitad del siglo XX y de la mano de la crisis del racionalismo funcionalista moderno, el organicismo comenzó a recuperar alas, impulso y vigencia, lo cierto es que en la clásica y aún vigente confrontación entre lo racional y lo sensorial, el primero –el racionalismo– ha contado con el respaldo de la objetividad científica mientras el segundo –lo sensorial– ha sido víctima de su supuesto relativismo, ambigüedad y en muchas ocasiones impronta romántico sensiblera: la ciencia siempre ha sido el mejor aval para legitimar propuestas y teorías. Ocurre que, los avances de la neurociencia, que estudia el cerebro, (los mayores a finales de siglo XX y en las dos primeras décadas de este siglo XXI), otorgan cada vez más preeminencia a los aspectos emotivos y perceptivos que a los racionales y abstractos; cuestión ésta que ha revolucionado muchas disciplinas como la psicología y afectado a algunos de los discursos arquitectónicos, como el de Harry Francis Mallgrave. La reciente obra del arquitecto, académico, editor y distinguido profesor emérito en el Illinois Institute of Technology, se ha focalizado en la relación de las ciencias y humanidades contemporáneas con el pensamiento arquitectónico.

Proponents of the 'architecture of the senses' or of the 'architecture of experience' are in luck. Despite the fact that from the second half of the twentieth century, hand in hand with the crisis of modern functionalist rationalism, 'organicism' began to recover wings, momentum, and validity, the truth is that in this classic and ongoing confrontation between the rational and the sensory, the former—rationalism—has been supported by scientific objectivity, while the latter—the sensory—has been a victim of its alleged relativism and ambiguity, and on many occasions, sentimental romantic imprint: science has always been the best guarantee to legitimize proposals and theories. Yet it so happens that advances of neuroscience, which studies the brain, (the greatest at the end of the twentieth century and in the first two decades of this twenty-first century), give more and more prominence to the emotional and perceptive aspects than to rational and abstract ones. This issue has revolutionized disciplines such as psychology and affected certain architectural discourses, such as that of Harry Francis Mallgrave. The recent work of the architect, scholar, editor, and distinguished professor emeritus at the Illinois Institute of Technology, has focused on the relationship between contemporary science and humanities and architectural thought.

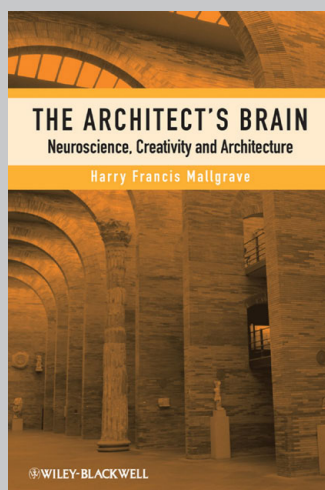


Fig. 01.
Portada del libro de
The Architect's Brain.
Neuroscience, Creativity
and Architecture
Harry Francis Mallgrave
Wiley-Blackwell, 2010

En su libro *The Architect's Brain: Neuroscience, Creativity and Architecture* (2010), dedicado al análisis de los resultados de la neurociencia que más podrían aportar tanto al ejercicio proyectual como al pedagógico de los arquitectos, nos dice:

“Si bien la arquitectura de los últimos 500 años se ha desarrollado cada vez más abstracta y racionalista, hoy los neurólogos nos dicen que en el cerebro prima lo visceral, biológico, sensorial y emotivo. Resulta que incluso procesos altamente cognitivos reclutan emociones primarias”.

Continuó la senda iniciada en ese libro con la publicación de otros, más enfocados a la arquitectura de los sentidos y de la experiencia propiamente dicha, como: *Architecture and embodiment: the implications of the new sciences and humanities for design* (2013) y *From Object to Experience: the new culture of architectural design* (2018), que se enmarcan en el creciente interés que en el ámbito arquitectónico ha suscitado la neurociencia, sobre todo en los EEUU como pone de manifiesto la ANFA: Academy of Neuroscience for Architecture fundada en 2003 en San Diego, California, cuya misión es “promover y avanzar el conocimiento que vincula la investigación de la neurociencia con la creciente comprensión de las respuestas humanas al entorno construido”.

Este interés en la neurociencia encaja con el espíritu de los nuevos tiempos, cuyo pensamiento gravita hacia territorios en que, más allá del racionalismo y la tradición occidental, las emociones se alzan como instrumento predilecto en la búsqueda de rendimiento cultural y político. Ni que decir tiene el papel de lo emocional en el nuevo universo relacional provocado por internet y las redes sociales.

No deja de ser paradójico que el aval de lo emocional y sensorial se haya encontrado, al menos en parte, en su fundamento racional y científico.

Los estudios en neurociencia incluyen cuestiones que, habiendo sido tradicionalmente competencia de lo espiritual –trascendental– intuitivo, ven alterado su significado desde una perspectiva biológica y científica. Desmontan la histórica dualidad mente versus cuerpo demostrando que al menos parte de lo que hasta ahora entendíamos como lo etéreo de la mente, que habitaba en el espacio de lo metafísico, es una cuestión física, corporal, científicamente enraizada en la realidad biológica. La neurociencia hace que las líneas que separan la metafísica de la ciencia (la cartesiana *res extensa* de la *res cogitans* o cultura de la biología) estén cada vez más próximas. Por ejemplo: hoy se sabe que, al margen de cuestiones culturales, el rango espectral de la luz fluorescente puede molestar los nervios de los ojos que no han evolucionado para adaptarse a ese espectro lumínico. Algo físico.

Las teorías sobre la percepción y la experiencia de la arquitectura no son nuevas y muchos de los avances en neurociencia que afectan a la arquitectura más que ser descubrimientos constatan, con matices, hipótesis previamente intuidas y pronosticadas por otros a lo largo de la historia. De ahí que la primera de las dos partes en que se organiza el libro, “Historical Essays”, sea un recorrido panorámico que acude a la historia para seleccionar y analizar teorías y escritos que abordaron la cuestión de la percepción y ponderación del mundo construido desde el Renacimiento hasta la actualidad. Arranca con las geometrías y proporciones canónicas ‘imitación’ de la naturaleza y *Concinnitas* de Alberti y culmina en la actual experiencia multisensorial de Pallasmaa. Se trata de un recorrido cronológico y lineal enriquecido con digresiones contextuales y sucintas notas biográficas sobre autores y arquitectos. La identificación de relaciones cruzadas otorga al conjunto coherencia y esfericidad tanto de contenido como de narrativa. Cada una de las teorías que despliega se corresponde con cada uno de los nueve capítulos y se identifica con un tipo de cerebro (del Humanista al Fenomenológico y, entre ellos, el Ilustrado, el Sensorial, el Trascendental, el Animado, el Empático, el Gestáltico y el Neurológico) en sintonía con una de las claves que nos brinda la neurociencia: la plasticidad del cerebro que hace que mute, cambie y sea distinto a lo largo de la historia.

Las teorías de Burke, el vaticinador *Einfühlung* así como la Gestalt, la experiencia de Rasmussen, el existencialismo de Norberg-Schultz, la ritualidad y simbolismo de Rykwert, la experiencia multisensorial de Pallasmaa, etc. adquieren una nueva condición anticipadora y legitimación científica.

La segunda parte del libro, “Neuroscience and Architecture”, es más heterogénea. Sus cuatro capítulos parten de una colección de descripciones anatómicas acompañadas de ilustraciones gráficas sobre la composición del cerebro (muy pormenorizadas ambas, al menos para un lector arquitecto profano en neurociencia), para luego abordar sus características y rasgos fisiológicos de índole general y particulares (éstas últimas enfocadas a los intereses de los arquitectos).

Como rasgos generales del cerebro destacan su extraordinaria complejidad; su estructura laberíntica más que mecánica; su plasticidad o capacidad para alterar sus redes sinápticas y conexiones neurológicas como respuesta a las condiciones del entorno; y el *embodiment* [encarnación, personificación] pues somos seres *embodied* cuyos cerebros, cuerpos, entornos y cultura están interconectados en diversos niveles y tan sólo ahora empezamos a apreciar cómo los movimientos del cuerpo, nuestras posturas, homeostasis, respuestas emocionales y percepción de uno mismo afectan a nuestros procesos de pensamiento y reflexivos.

Estos rasgos generales aportan datos relevantes para el aprendizaje y, por tanto, también para la enseñanza de Arquitectura. Por ejemplo: el cerebro nace habiendo desarrollado tan sólo la mitad de las sinapsis y la mayoría de sus funciones más elevadas dependen del entorno, experiencia y estimulación neurológica, lo que enlaza con la plasticidad del cerebro. Los circuitos sinápticos se fortalecen o debilitan según su uso, de ahí que el cerebro de un músico tenga unas zonas más desarrolladas que el de un no músico; se descubre que en los procesos perceptivos y cognitivos la relevancia de la espontaneidad propia del cerebro (no vinculada directamente al estímulo exterior) tiende a ser cada vez mayor;...

En los siguientes tres capítulos (“Ambiguity: Architecture of Vision”, “Metaphor: Architecture of embodiment” y “Hapticity: Architecture of Senses”) Mallgrave selecciona algunas características particulares que pueden interesar a los arquitectos, véanse: el cerebro tiene predilección por las formas claras y conocidas, esenciales y permanentes, más fáciles de clasificar y organizar; la percepción es extraordinariamente ambigua y metafórica; la metáfora está íntimamente ligada al pensamiento y en particular a los procesos creativos; y, como ya avanzamos, lo sensorial y emocional prevalece frente lo abstracto y racional.

El libro de Mallgrave es una oda a la arquitectura de la experiencia, de índole ‘biofílica’, como apuesta contra la arquitectura objetual y formalista, conceptual y abstracta (y en muchos casos excesivamente económico-especulativa). Dicho esto, no está de más apuntar que la arquitectura de los sentidos y la experiencia, que en torno a los 80-90, como reacción a la arquitectura formalista y especulativa, se alzó alineándose con la naturaleza y lo más profundo del ser humano, parece estar hoy en feliz connivencia con la especulación comercial: lo verde es buen garante del negocio.

En cualquier caso, el mensaje que Mallgrave envía con este libro ha de ser bienvenido por cuanto nos lleva de vuelta a cuestiones básicas que históricamente han constituido el corazón de la arquitectura, y que fundamentadas ésta vez en los actuales modelos de humanidades y ciencias biológicas, junto con las tecnologías, recuperan

“el foco del arquitecto poniéndolo en aquello a lo que la arquitectura históricamente ha dirigido sus esfuerzos: en los ocupantes de nuestros entornos construidos y en poner la atención en cómo perciben, sienten, responden y que aparentemente y en raras ocasiones, disfrutan de la experiencia”.

Han transcurrido doce años desde la publicación del libro. Las tecnologías son cada vez menos lineales, previsibles, uniformes y estrictamente mecánicas. Incorporan cada vez más variedad, personalización e incluso ‘espontaneidad’, siendo la simbiosis de lo tecnológico y lo biológico uno de los retos más relevantes de la ciencia actual, y la inteligencia artificial su paradigma por excelencia.

Lo cierto es que los límites entre lo biológico y lo mecánico, lo perceptivo y lo racional-abstracto se estrechan cada vez más; la filosofía y las ciencias computacionales son campos con unos límites cada vez más difusos. Quizá en un futuro la clásica confrontación entre arquitectura de los sentidos y la experiencia frente a arquitectura de lo racional y abstracto deje de tener sentido porque serían casi lo mismo.

Traducciones / Translations

Las fotografías aparecen en la versión en castellano
Photographs attached in the Spanish version

Daidokoro Monogatari: Stories of the Japanese House from the Kitchen

Noemí Gómez Lobo,
Diego Martín Sánchez

Gender perspective as a theoretical framework

Contemporary living conditions are just a snapshot of an ever-changing social apparatus. A cloud of preconceptions manifests itself in the form of expectations when designing a house, revealing that architectural practice is gender-charged. It is embedded in a particular cultural context at a specific historical moment and is therefore affected by assumptions that link certain behaviors as appropriate for the sexed body¹. These gender norms are part of the set of rules codified as spatial arrangements. In particular, residential architecture incorporates cultural notions of family, which are closely related to the roles assigned to each member. Japan presents a fertile ground if we are to analyze the detached house. It is not only notable for the quantity of houses built, but also for their quality. Some of the most memorable works of architecture are Japanese detached houses. However, although they enjoy worldwide recognition for their innovative proposals and have been intensively examined in terms of their aesthetic attributes, their gender dimension remains relatively unexplored.

The gender-critical perspective is a fundamental tool for revealing unknown qualities and problematizing assumed models in order to make visible how hidden dynamics are embodied in their spatial configurations. It questions the meaning of current normative assumptions and how architect-designed houses help imagine alternative lifestyles, challenging patriarchal and hierarchical notions. In these houses, the kitchen constitutes a key element of experimentation which embodies the disruption of conventions around gender roles. It best discloses the disturbances of domestic territories that follow the dichotomist paradigm of masculine and feminine attuned to behaviors within the house.

Taking study cases from the postwar era to the contemporary period, the article will reveal a new approach to the Japanese house, telling its story (*monogatari*) from the kitchen (*daidokoro*). The first section sets the critical framework from a gender perspective, briefly reviewing architects who have claimed social change through housing. It situates this discussion alongside the specificities of the Japanese context and the construction of the nuclear family in its physical representation, the detached house, to finally pose how

the historical evolution of the Japanese kitchen reveals the interplay between design, democratization, and domestic life. The second section unravels the different strategies that projects devised by Japanese architects have adopted to disrupt gender assumptions, exploring the various approaches they take to propose other ways of inhabiting, with the kitchen as a critical space.

Rethinking the house for social change

At the beginning of the twentieth century, “what is a house?” and “what is a family?” were two almost-equivalent questions. Progressive architects saw the private house as an urgent subject of discussion. Rethinking the domestic space would help advance towards an ideal society: classless and genderless. In 1924, the German architect Bruno Taut wrote *The New Dwelling: Woman as Creator*, (*Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin*) criticizing Victorian houses and appointing women as the leading performers of modern living. Four years later, Sigfried Giedion published his manifesto *Liberated Dwelling (Befreites Wohnen)*, aspiring to emancipate society “from the house that devours a woman’s labor”. Karel Teige continued scrutinizing the political organization of the house in *Minimum Dwelling (Nejmenší byt, 1932)*, proposing to end social inequality by giving each inhabitant a private unit and exporting all caring activities to communal facilities. Karel Teige’s text is perhaps the most radical in framing the domestic spatial arrangement in terms of gender. Quoting Marx and Engels, Teige critiques how the bourgeoisie family structure is based on women’s hidden labor, since they are the ones who carry the burden of domestic work that prevents them from taking part in public production.

In Japan, Miho Hamaguchi, with her book *Feudalism in Japanese Houses (Nihon jūtaku no hōkensei, 1949)*, was the architect who claimed the private house as the way of changing the status of women in Japanese society². She saw in house design the opportunity to propose a new way of living, understanding modernity not as a reconfiguration of traditional gender roles but in fact as a tool that would help dissolve established hierarchies, with a strong rejection of the feudal system. Hamaguchi focused on the domestic unit as a site of power relations informed by spatial organization. She targeted the kitchen as the key element to achieve this aim. After her, other Japanese architects used their proposals to express critiques of the spatial conditions that came with the new gender roles of the postwar period. In 1968, Takashi Kurosawa in his article *What is the compartment group dwelling? (Koshitsu-Gun Jukyo towa nanika)* questioned the contradictions inherent in modern housing linked to the modern family format, predicting that this scheme would eventually collapse. Like Teige, Kurosawa suggested separate rooms for each individual, registering the independent life of the couple. Similarly, in his famous “Capsule Manifesto” (1969), Kisho Kurokawa explored the reduction of the family to the individual. This proposal was intended for a transient businessman where domesticity is exported out of the home so that it is no longer necessary.

Japanese housing transition: from nuclear family to *jendaa furii*

The modernization of Japan following the Industrial Revolution divided citizens into two separated spheres: male and female. As Hamaguchi noticed, traditional Japanese house arrangements inherited spatial articulations of previous feudal structures where priority was given to the rooms used by the master of the house, and women were associated with housekeeping³. This separation corresponds to a gender dualism that creates social, political, and economic inequality. Yet it was during the economic growth period, between the 1950s and the 1970s, when the standardization of the family crystallized into a well-known family pattern: husband, wife, and children. Mass-produced houses were also inevitably accompanied by images of the Japanese family and the roles that each of the members played within the dwelling⁴.

The notion of the house equated to a single nuclear family flattened diversity and gave only one prospective life path as the desirable model. The brand-new “nLDK” layout housed these nuclear families—with ‘n’ for the number of bedrooms, ‘L’ for the living room, ‘D’ for the dining room, and ‘K’ for the kitchen—, accommodating the novel social norm. The male domain was associated to productive activities and the public realm, embodied in the wage earner (*salaryman*). The female domain was linked to domestic activities that revolve around the private realm of the house, embodied in the professional housewife (*sengyō shufu*)⁵.

It was not until the 1990s that the Japanese scientific research started using the term ‘gender’ in order to understand the asymmetric power relations between men and women and overcome this dichotomy⁶. The Japanese-English neologism *jendaa furii* (gender-free) emerged in order to address the liberation from these deterministic and culturally established assumptions and reclaim freedom of life choices regardless of gender distinctions. With the advent of the twenty-first century, the correspondence between home and the traditional Japanese family is fading, including a greater variety of groups and individuals, from the nuclear family or single parents, to queer couples or cohabitation with non-humans.

Changes in the *daidokoro*

The original Japanese word for kitchen, *daidokoro* (台所), can be etymologically traced to the Heian period (794–1185) when aristocrats ate using small individual trays, an action recorded in writing by combining the kanji characters for platform or table and place⁷. When industrialization entered the house, it brought with it a new name: *kitchin*. This phonetic adaptation of the English term through its transcription using katakana characters highlighted the Western origin of the notion, conveying a novel understanding of this room as more compact, efficient, and hygienic. The new *kitchin* also brought social concerns, with a growing number of housing studies focusing on design to lighten the burden of domestic work on women. In “The Housewife and the Kitchen”, the historian Kiyosi Hirai notes that Japanese architects began considering kitchen

arrangements in conjunction with the labor of women as early as the 1890s⁸. At the center of the debate by these reformers was the relationship between behavior and spatial characteristics. Their conceptualization of the problem revolved around the assumption that women, in their role as housewives, would spend long hours cooking.

The idea of the kitchen as the ultimate workplace within the home took hold during the Taishō period (1912–26), becoming a central aspect of Japanese domestic science. Concurrently, the shift from the use of wood or coal to gas altered body movements. Changing the source of energy meant also changing the position from squatting to standing, a shift which also aligned with the rationale of easing domestic work⁹. New elements, such as the sink or the stove, further contributed to the rationalization project, in the fashion of the ‘Frankfurt kitchen’. From the early Shōwa era (1926–1989) architectural competitions flourished in women’s magazines, deploying flow line diagrams and functional kitchen arrangements. The direct application of efficiency ideals to traditional multifunctional rooms, prompted the separation between sleeping and eating, working and living, family and non-family members, affecting the gender performativity of the house.

Work station

Although the reformist aspirations outlined above were debated among intellectuals, at the beginning of the twentieth century only the wealthy bourgeoisie could afford to inhabit houses designed following such principles. In these privileged houses, the kitchen was the realm of the maid—*jochū* (女中) composed of the *kanji* for ‘woman’ and ‘interior’—who usually was a young underprivileged rural migrant. Perceived as an external agent, an intruder in the family circle, she accessed the house from an exterior back door, and circulated only between her small sleeping room and the working area. This arrangement was driven by an effort to create a service wing segregated from the family’s living quarters. Architects like Kameki and Nobuko Tsuchiura, who studied abroad and worked together with overseas architects such as Frank Lloyd Wright, imported International Style ideas into house design. In their own house built in 1935, their pioneering kitchen design was less labor-intensive but still assumed a live-in maid. Nobuko Tsuchiura, who was the first Japanese woman working as an architect in Japan, soon became a public figure, sharing in women’s magazines the virtues of her new, compact, and time-saving cooking space¹⁰. [Fig. 01]

Despite these innovations, the kitchen of the *Tsuchiura House* remained a service core, connected directly to the maid’s bedroom, the flight of stairs leading to the bathroom, the laundry room, and the rear entrance, but completely independent from the rest of the house. Perfectly articulated to make the work easier, it had a steel sink and lots of built-in drawers. Technological advancements were also introduced: the owners could make requests from the master bedroom directly to the kitchen through an intercom, controlling the space through sound. The partition wall between the kitchen and the dining room had a small sliding panel from where prepared dishes appeared, hiding both

the act of cooking and the cook’s body. It also integrated a spinning platform with a phone that the maid operated. Answering calls and processing messages renders the kitchen as a mini office. Although otherwise an isolated working capsule, a window above the sink provided diffused light from the north and a peaceful view of the swaying treetops. The Tsuchiuras’ kitchen brought foreign ideals of modernity into the Japanese context, becoming a perfect working machine but failing to dissolve the inherited hierarchy embedded in this room.

Interior hinge

The end of World War II triggered the struggle over class and gender equality to regain momentum in Japan. With the rise of a new middle class and the disappearance of the figure of the maid, the professional housewife (*sengyō shufu*) was expected to take responsibility for all domestic chores¹¹. When the Japan Housing Corporation started the postwar reconstruction with so-called *danchi* apartments, architects such as Miho Hamaguchi envisioned this opportunity to apply new democratic ideals to the spatial organization of the household¹². She regarded domestic space as a tool of liberation from conservative gender roles, leaving behind feudal relations. At this juncture, technological development allowed for servants to be replaced by electric appliances¹³, and western furniture was also introduced in new formats: the kitchen-dining arrangement¹⁴. This configuration gave visibility to cooking behaviors that could now be performed in relation to other domestic activities.

In House O, built in 1951, Masako Hayashi transforms the kitchen into the core of all interior spaces. Designed for a widowed mother and four children, the absence of the father figure results in a new centrality, no longer occupied by the guest room (*kyakuma*) but the kitchen. Its position after the *genkan*, or entrance, breaks with the conventional Japanese understanding of depth (*oku*) and therefore takes on the representational role of receiving guests. By challenging the kitchen’s sequential position within the house, the connections with other rooms are multiplied. This enhancement of domestic work is also evident in the counter, which incorporates a sewing machine. Movement inside the house always passes through, or can be seen, from the kitchen¹⁵. The sound of water running, or dishes being washed at the sink, travels to every corner in the house. Facing the western patio, the kitchen is a comfortable and sunny space, with a row of windows running the entire length of the counter. Diffused light comes from a skylight in the ceiling, which can also be lit with hidden bulbs at night. [Fig. 02]

Also displaying openness, with the kitchen behaving as an interior hinge, Toyo Ito designed his own house connected to the green surroundings¹⁶. In the Silver Hut (1984) the kitchen is placed in the corner, articulating living and sleeping quarters, daytime and night-time activities, private and communal life. A large, vaulted space with a large table in the middle, welcomes shared meals. Significantly, this central table is the only

built-in furniture in a house characterized by its lightness. Made of four concrete legs and a thin tabletop, it is equipped with electric outlets that can be used for dining as well as working. Light comes from the courtyard and through several colored skylights, with a window gazing into the backyard. The kitchen becomes the vital locus of the house, acting as the room to celebrate cooking and eating. [Fig. 03]

Just a piece of furniture

In 1958, Kiyonori Kikutake envisioned Sky House as the perfect shelter for his marital life. The dwelling is a single room suspended in the air, where furniture characterizes each use. The main stage of the space is the bed, while the kitchen is reduced from a room to mere equipment: it mutates into the kitchenette, a compact movable unit plugged into the central space. The possibility of altering its position added the dimension of time to the kitchen’s materiality. The bathroom, and later the children bedroom, joined this constellation of compact elements orbiting around the couple’s room. Unexpected relationships thus appear, merging the space of sexuality, embodied by the marital bed, with cooking or eating spheres. [Fig. 04]

This trajectory of size reduction also led to ‘kitchen multiplication’. In House Aida-Sou, designed by Katsuhiko Miyamoto in 1995, a woman, her two daughters, two lodgers and six dogs share life in a detached dwelling. The design reflects this heterogeneous membership in a variety of situations, carefully balancing the individual and the collective. Two kitchenettes are positioned along a spiral corridor ramp, enclosing a central courtyard, whereas the ground floor features a shared kitchen with a large dining table, encouraging non family-related inhabitants to share cooking activities as a common resource. [Fig. 05]

Fostering conviviality through the diversification of individual and communal kitchens is achieved in Yokohama Apartment (2009) by On Design and Erika Nakagawa. Seen from the street, a steel kitchen counter stands in the middle of a double-height open floor, reminiscent of the *doma* of the farmer’s house, an earthen-floored kitchen space¹⁷. While each of the four units upstairs are equipped with a sink and small electric stove, this ground-floor kitchen is used for holding exhibitions and events, behaving as a communal plaza for different tenants. [Fig. 06]

Environmental voyeurism

Takamitsu Azuma tackles the challenge of rethinking domestic space for the nuclear family through the design of his own home in the frenetic heart of Tokyo. Built in 1966, Tower House is not only innovative for the early use of concrete in Japanese domestic architecture but also for its kitchen. Compression and expansion happen side-by-side in this nine-square-meter room, combining a low ceiling above the cooking appliances with a double-height space in the sitting area. After passing through the exterior

threshold formed by a few stairs, the house is accessed directly through the kitchen, thus the inhabitants must always pass through it. A window faces straight out onto the busy tree-lined street, opening this small room onto the urban realm and transforming its typically secluded tasks into 'street cooking'. Azuma's daughter, Rie Azuma, also an architect and who still lives in the house, recalls kitchen memories in a recent video interview: "My mother used to cook here. She said that she liked to look outside while cooking"¹⁸. Positioned slightly above ground level and sheltered by the concrete shading façade, the cook is empowered by the views, while also being afforded a degree of privacy from the curiosity of pedestrians. [Fig. 07]

Likewise, Kumiko Inui's House M plays a voyeuristic role in the urban setting but in an inverse way¹⁹. Built in 2015 on a thin plot forked between two roadways, the kitchen space has full-height windows open to both of them. Also designed for a couple with a child, this kitchen behaves as a transparent stage floating above the street, exhibiting intimate scenes of family life to passers-by and neighbors. Upon the explicit wishes of the dwellers, indoor performance is fully exposed to the public in the manner of an urban stage, encouraging interactions with passing strangers. This welcoming attitude is strengthened by the strategic placement of a long bench for public use on the ground floor. [Fig. 08]

However, if we seek a house in which subverting the relationship subject-object is one of the premises of the project, this is Pony Garden, designed in 2008 by Atelier Bow-Wow for a retired woman and her pony. The building stands in the corner of the plot, with the kitchen positioned in a diagonal loggia, overlooking the pasture, and so becoming the perfect place to interact with the pony²⁰. Cooking, sitting, and eating become behaviors that are carried out in the pony's company, with the possibility for actions such as preparing one's own meal and feeding the pony to happen in a synchronized way. The kitchen thus acts as the threshold between the street and garden, living and dining, and also human-animal interactions. [Fig. 09]

Critical dissolution

Parallel to the previous kitchen stories, there is another thread in which the aspiration is for the kitchen to disappear almost entirely. This notion of dissolution triggered innovative assemblages that led to unforeseen situations. Three years ago, the architect Ippei Takahashi stretched the concept of the kitchen to its limits. In a Tokyo dwelling composed by eight tiny apartments, the kitchen is no longer assumed to be an essential space but becomes a merely optional commodity. Each unit possesses an idiosyncratic set of amenities: some have a bathtub, others a make-up mirror, and others a tatami floor, with just two of the units incorporating an actual kitchen. [Fig. 10] In these set of customized apartments, hyper-specialized for different lifestyles, space is reduced to a minimum. As a result, the kitchen is framed as a hobby, only present

in the living spaces of those who actually enjoy cooking. For the rest of the tenants, it is substituted by the city's vast network of convenience stores and restaurants.

This approach invokes the radical thinking of Toyo Ito and Kazuyo Sejima in the 1980s in their project Pao for the Tokyo Nomad Woman. It was commissioned as part of an exhibition at the Seibu Department Store in Tokyo²¹, where the question was precisely: "What is a kitchen?". Ito and Sejima dismantled the conventional notion of home by targeting an innovative subject: independent women living in the city, floating in a "sea of consumption"²². Through this theoretical exercise, the architects confronted the notions of kitchen, house, and city, arriving at a dynamic synthesis as opposed to static settlement.

House design as means to challenge gender norms

Using critical gender perspectives to review different design strategies followed by Japanese architects in their eagerness to alter assumed domestic configurations reveals that aspects such as visibility, connectivity, and inclusion transcend mere functionality. From the twentieth century to the present day, the kitchen, a vital space that condenses many of the power relations that occur in the domestic sphere, undergoes various mutations. It opens towards the interior and then becomes a passageway space that gradually opens towards the exterior until it connects directly with the outside environment. This change in the orientation of the kitchen (first inward and then outward) is followed by its displacement from the core of the house to its removal from the domestic sphere.

The earlier approach was the recognition of the kitchen as a workplace and its subsequent optimization from the perspective of efficiency, best represented in the Tsuchiura's own home. However, to challenge its conventional hidden and isolated position, different projects began to reconfigure the sequential relationships of the kitchen with the other spaces in the house. This is evident in Masako Hayashi's House O, where the kitchen opens up to the interior, becoming a central hinge that articulates family life and celebrates domestic tasks.

The compression of this room to the scale of a piece of furniture allows for mobility, as in Sky House for example, which turns the kitchen into something temporary and alterable. In House Aida-Sou, the kitchenette also brings the possibility of multiplying its number; by placing one per inhabitant, the premise of being in a space for the exclusively performativity of one person, usually the housewife, is dissolved. The opposite strategy, that of reducing the number, appears in co-housing projects such as Yokohama Apartment, encouraging relationships between non-family members around a shared kitchen.

Another destabilizing tactic is the exploration of its visual connection to the outside environment, exposing previously hidden

domestic behaviors to the public sphere, as in Inui's House M, or integrating scenes of urban life as a background in the preparation of meals, as in the case of the Tower House. Finally, projects such as the House Apartment or Pao for the Nomad Woman even question the need for this space by radically removing or displacing its existence, exporting it to the urban environment.

Through these stories, the kitchen is revealed as the most critical room in the Japanese house, since its reformulation is a challenge to the values and practices of domesticity. Through their imaginative configurations, Japanese houses have acted as vectors of social change, examining the family unit, subverting gender norms, interrogating issues of class and economy, articulating new relationships, and awakening inventive proposals.

1. Judith Butler problematizes this notion in *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* arguing how gender is not a quality attributed to an already pre-existing subject because of this subject's biological characteristics, but rather something that is produced through repetitive enactment or "performance" in response to discursive forces.
2. Miho Hamaguchi was a pioneering woman architect in Japan. She was the first to obtain an architectural license and the first to open her own independent office. Interestingly, she spent the last years of her career between Japan and Spain.
3. Kiyosi Hirai. *The Japanese House Then and Now* (Tokyo: Ichigaya Publications, 1998), 77.
4. Yoshiharu Tsukamoto, "Family Critiques", in *The Japanese House: Architecture and Life after 1945* (Tokyo: Shinken-chiku-sha, 2017), 37.
5. Chizuko Ueno. *The Modern Family in Japan. Its Rise and Fall* (Melbourne: Trans Pacific Press, 2009).
6. The concept of gender is used in Japanese social research by feminist scholars to include both sexes in the discussion of power relations and criticize a duality that does not allow in-between male or female identities.
7. "Kitchen History," (*Kitchin no rekishi*), Japan Association of Kitchen and Bath, accessed April, 2020, <https://www.kitchen-bath.jp/statistics/knowmore.html>
8. Kiyosi Hirai. Op. cit., 83.
9. Jordan Sand, *House and Home in Modern Japan: Architecture, Domestic Space and Bourgeois Culture, 1880-1930*. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005), 55-94.
10. Nobuko Tsuchiura was the first woman architect to practice in Japan. She studied abroad under Frank Lloyd Wright. On returning to Tokyo, Nobuko and her husband, Kameki, collaborated with Wright in the design of the Imperial Hotel (*teikoku hōteru*). Nobuko Ogawa and Atsuko Tanaka. *Big Little Nobu: Wright's disciple and female architect Nobuko Tsuchiura (Biggu, ritoru, Nobu: Raito no deshi, joseikenchikuka Tsuchiura Nobuko)* (Tokyo: Domesu Shuppan, 2001).
11. Emiko Ochiai. *The Japanese Family System in Transition: A Sociological Analysis of Family Change in Postwar Japan* (Tokyo: LTCB International Library Foundation, 1997).
12. Noemi Gómez Lobo. "Two Houses and Two Women Challenging Domesticity in Modern Japan", in *The 16th International DOCOMOMO Conference Tokyo Japan 2020+1 Proceedings*, eds. Ana Tostões and Yoshiyuki Yamana (Tokyo: DOCOMOMO, 2021), 1498-1503.
13. Elizabeth Diller, "Bad Press", in *Gender, Space and Architecture*, ed. Iain Borden, Barbara Penner, and Jane Rendell, (London: Routledge, 2000), 12. As Diller states, the housewife became "the 'home economist' in the modern sense, combining the skills of nutritionist, doctor, accountant, child-care

specialist, and informed consumer, among others.”

14. Keiko Kitagawa. *Dining Kitchen wa Koushite Tanjo shita: Josei Kenchikuka Miho Hamaguchi ga Mesashita mono (The process of Dining-Kitchen: What Miho Hamaguchi, the First Architect, Aimed at)* (Tokyo: Gihōdō Shuppan, 2002).

15. Masako Hayashi, “My Architectural Method: Excerpts from a Lecture”, in *Masako Hayashi (Modern Architect)*, (Tokyo: SD Kajima Publishing, 1981), 10-12.

16. This kitchen is in stark contrast to the house he designed for his sister and nieces a few meters away. In *White U* (1976), the kitchen is enclosed and the relationship with the outside is non-existent.

17. Takeshi Nakagawa. *La casa japonesa: espacio, memoria y lenguaje* (Barcelona: Reverté, 2016), 39-47.

18. “Takamitsu Azuma’s House, A 50-year-old legend”, accessed April 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=xasKnR95r4g&t=133s>

19. Beatriz Colomina, “The Split Wall: Domestic Voyeurism”, in *Sexuality and Space*, ed. Beatriz Colomina, (New York: Princeton Architectural Press, 1992), 73-80. Colomina describes Adolf Loos’s interiors, reading the house as a spatial artifact that holds in itself the power to create or cancel human interactions. To reveal “the hidden mechanisms” embedded in architecture, Colomina narrates the spatial relations of sequence and visibility within the house. She gives particular emphasis to the journey of the gaze, stating: “Architecture is not simply a platform that accommodates the viewing subject. It is a viewing mechanism that produces the subject. It precedes and frames its occupant.” Architecture is one of the means that can coerce or stimulate people to perform certain behaviors.

20. Atelier Bow-Wow, “House Genealogy, Atelier Bow-Wow: All 42 Houses”, *Japan Architect*, 85 (Spring 2012), 114.

21. Toyo Ito, *Toyo Ito Architecture 1971–2001*, (Tokyo: Toto, 2013).

22. John Arango Flórez and Natalia Pérez Orrego, “Espacios desde objetos. Relaciones entre modos de vida y arquitectura a través de muebles”, *Iconofacto* 12, no. 19 (December 2016), 170-194.

Domestic Space

House design

Kitchen

Gender

Japanese architecture.

Diary 1969: Bernard Rudofsky’s Personal Account of his Discovery of Frigiliana

Héctor García-Diego Villarías,
María Villanueva Fernández

“Man’s physical freedom manifests itself no doubt in his ability to choose the place on earth where he wants to live. Whereas immature reflection tends to judge by usefulness alone, a discriminating mind may ask its share of beauty. Neither privations nor danger will deter man from selecting a spot that provides him with the exhilaration generated by a superb landscape.”

This quote from the catalogue of the well-known 1960s MoMA exhibition entitled *Architecture Without Architects* could well be applied to the particular case of its author. At the end of that same decade, Bernard Rudofsky would choose the Spanish town of Frigiliana to design and build his own house, La Casa² [Fig. 01], for which he had yearned since the 1930s, and which would finally come to an end in this idyllic corner of the peninsular periphery. Moreover, he would do so, following the quote, at a moment of full maturity, after having disseminated his ideas—among radicalism, eccentricity, and controversy—about architecture and domesticity through his exhibitions and writings³. Nevertheless, in addition, this “manifested physical freedom” would have to face quite a few difficulties that were reported in his detailed personal diaries.

This research aims to investigate the couple’s adventure in searching for the perfect plot of land in rural Spain at the end of the sixties, and subsequently building a house that is as personal as it is suggestive. An enclave that could not have been discovered by the marriage without the mediation of Sibyl Moholy-Nagy and José Guerrero, a Granada-born artist living in New York⁴. The diaries kept at The Getty Research Institute are a testament to the fact that the enormous ambition and intellectual dimension of this house could not have come to fruition without the perseverance, tenacity, and dedication of Rudofsky, who spared no effort in dealing with a multitude of problems throughout the two years of its construction⁵. The adventure of buying the plot in El Paraje de Galera a year before was the first big test; in short, it is an unpublished personal account, whose value lies both in the relevance of its protagonists and the work that would be erected there, as well as in representing a true example of what it meant for a foreign architect to build and design his own house in Spain at that time.

The world as a border: concerning the search for a place to build a house that had been maturing for over forty years

Since Bernard Rudofsky died in 1988, Berta would go to La Casa alone every summer until 2005, the year she died. Despite her age and the exhausting journey from New York, Berta would not fail to return to the place that had become the melting pot of Rudofsky’s thought⁶. Perhaps this is the most eloquent proof of the couple’s degree of commitment to their home⁷ and everything surrounding it. Rudofsky had devoted his life to investigating the most reliable and pleasant way to live at home. However, it would not be until he was faced with the task of creating his own house in a well-determined place that he put all those principles, their applicability, and their relationship with architecture to the test. Moreover, his postulates would face the challenge of building in a context characterized by a technically limited workforce, the scarcity of construction materials, the language barrier, and some stereotypical Spanish attitudes⁸.

Previously, up to four approaches to the project of his own home can be traced over almost forty years. Indeed, not a minor matter; this illustrates the perseverance in the decision of the company. First, there is evidence of a design from 1932 entitled with the letter B⁹, on the island of Capri¹⁰. In 1935, Rudofsky would expand on this same idea of ideal housing inspired by traditional Mediterranean typologies, this time on the island of Procida, and which would be published in *Domus*¹¹ in two suggestive articles accompanied by his illustrations and photomontages. Although it was not a house for himself, the collaboration with Luigi Cosenza cannot fail to be mentioned in this period, which resulted in the spectacular Villa Oro in 1934 (and whose construction would culminate in 1937 in Naples) or the Villa in Positano in 1936¹². In 1947, already settled in the United States after passing through Brazil, he would propose a simple house for two made up of a single volume and two patios, most likely to be built in the County of Berkshire (Massachusetts)¹³. Three years later, in Amagansett (New York) he would develop this new way of working by proposing a somewhat more realistic scheme, with a slightly more conventional treatment of the domestic program, but which at the same time would incorporate part of the language of the well-known garden project for Constantino Nivola in New York¹⁴ [Fig. 02].

These four attempts would eloquently synthesize some of the avenues of work that cannot be renounced for the architect and that would be crystallized in retirement in Malaga. On the one hand, the vernacular domestic model typical of the Mediterranean would be explicitly assumed with the first ideal versions and would be based on the theoretical postulates exposed in his exhibitions and writings. This is how the patio would acquire crucial value charged with a symbolic meaning¹⁵. On the other hand, and indeed by contrast, a modern lexicon of simple volumes and clean compositions would be constantly used as a premise in

the design, which serves other issues of greater significance for its designer and user. Continuing with the latter, a model of radical domesticity aligned with Rudofsky's postulates would be advocated; this would encompass the way of sleeping, sitting, eating, or washing oneself, among others. To this must be added the fact that, for the architect, a house in the full sense should be designed for the summer (as he does in all his attempts) and that, precisely for this reason, he should understand the exterior spaces to be rooms typical of the house in which nature intervenes in their characterization [Fig. 03] as if they were architectural elements: "These ancient gardens were an integral part of the house; they were contained within the house. All were true *Wohngarten*, outdoor living, rooms without roofs, and they were invariably regarded as rooms"¹⁷.

With what has been said, it is worth examining the possible relationship between these elements, which remain constant in all the designs and the characteristics of Frigiliana [Fig. 04], the latter understood on two scales: the one that would place the enclave in the world and the one that would fixate on it in physical terms. Firstly, Rudofsky would most likely choose the town in Malaga because of its Mediterranean nature—also present in his first European designs—which would enhance the symbolic value of The House given the obvious affinities it presents with popular domestic architecture in this area. Precisely, this Mediterranean stamp is capable of naturally welcoming the composition of disaggregated volumes. A number of compositional guidelines that would fit perfectly with the town of whitewashed houses scattered on a gap that is next to it and that could well have appeared in *Architecture Without Architects*. In addition, the climatology of the town would allow the development of an architecture "with summer in mind", as was his wish. On the other hand, this temperate climate would ensure the use of outdoor spaces. Rudofsky would voluntarily choose a plot on a slope with scattered and medium-sized vegetation typical of the *dehesa* landscape as a fundamental element. This space would thus be conducive to being colonized by different built elements (stairs, pergolas, walls, swimming pool) in close dialogue with the existing vegetation—which explains the meticulousness with which he would take notes in his diary of each of the trees after purchasing the plot.

In sum, it can be said, on the one hand, that the different designs, although developed at various moments in their life, would constitute a single project tied to the life course of the couple and that this precedes the discovery of the site. On the other hand, Frigiliana would have the necessary characteristics to house that project and would act as a lever. Therefore, on this occasion, the usual work dynamics of the architect are inverted as the project was developed based on a certain demand for an established place. In this case, the project matured enough in the mind of its author before they were able to ascertain the precise characteristics according to which it would

be built. So, the search for the place becomes an element of the development of the project in an intermediate phase. Hence, it may be of interest to identify the challenges that led the couple to choose this specific enclave, as they appear in the architect's diary.

El Cortijo de San Rafael as a destination: exploring Bernard and Berta discovery of Frigiliana and the story of an adventure in a diary

Rudofsky's diaries comprise a large part of the personal archives held in The Getty Research Institute. Among them, the item entitled 1969 [Fig. 05] describes everything surrounding the process of acquiring the plot on which to build La Casa on the outskirts of Frigiliana. It is a notebook with 144 handwritten pages in English, most of which are not easily legible¹⁸. The issue includes the chronicle of the architect's longest trip through Spain to that date¹⁹. The couple stayed in the country for almost five months, from May 1 to September 23, 1969. Rudofsky used these months not only to acquire a piece of Andalusian land but also to obtain first-hand, detailed knowledge of a country that he had already visited in 1963 and that he had previously studied through his research work in New York libraries²⁰, as well as his epistolary relations²¹ in the preparation of the exhibition entitled *Architecture Without Architects* [Fig. 06].

Consequently, it presents a revealing document, which includes the personal testimony of the author during the process of exploring the exact corner in the peninsular periphery in which to build his own house. It should be added that the main interest lies not only because it is the unique case of Rudofsky and Berta, but also because it serves as an illustrative example of what it would mean for a foreign architect to settle in Spain at a time of slight expansion for the country. However, the text presented below is a summary made by the authors of this research from the documentary source. For this reason, the story that is introduced offers a summary exposition of the information found in the file, and which may perhaps facilitate future research.

The 1969 diary

On May 1, 1969, Rudofsky and his wife Berta crossed the border through the Pasajes pass. Together, they travelled through the Basque Country, Navarra, and Castile and León until they reached Madrid. From there—after stopping in Toledo—they crossed Castile-La Mancha to finally reach Andalusia²². They arrived in Frigiliana 23 days later [Fig. 07], staying in the neighboring Parador de Nerja. They stayed in the town of Malaga for four days, during which they explored the town and its surroundings, while simultaneously restoring an old Renault.

Rudofsky describes the landscape that greeted him upon his arrival at Frigiliana in his notebook and noted how he felt at that precise moment. Although his expectations were not high, the municipality seemed to please the architect due to its virginal status; he highlighted that "it keeps its

roots intact"²³ and even goes so far as to affirm that her beauty surpasses some of the recommendations that Coderch had given him. According to these notes, this first contact with Frigiliana could have played a determining role in convincing the couple of their eventual decision to build their house there. After paying 21,000 pesetas for the repair of their car, they returned to their tour of Spain. Having covered Andalusia almost completely, they travelled to Murcia and from there to Valencia and Zaragoza. Once the northernmost point of this incursion had been reached, they made their way towards the south again, returning to Andalusia, now passing through Cuenca to reach Frigiliana from Granada.

On July 10, they reached Nerja once more, where they stayed until the 15th of that month. On the first day in town, they met with the abstract painter José Guerrero, who showed them his farmhouse²⁴—located halfway between Nerja and Frigiliana—and invites them to eat with their family [Fig. 08]. That same day they visit three different properties: an orchard, an old sugar factory, and the house of an English diplomat that was for sale—on this last visit, it would be his friend Sibyl Moholy-Nagy who shows it to him in the absence of its owner. None of these houses was to the taste of the Rudofsky couple. The next day, they visited Guerrero's house again. José himself accompanies them to a nearby farmhouse that was for sale for around 600,000 pesetas. The vast extension of the plot and the small building—"a mere stable" in Rudofsky's words—derailed the possible operation.

On July 12, they resumed the business of buying a house or finding a place to build their own. They visited Guerrero's farmhouse in the afternoon and, although they cannot talk about it, they met the Danish museum director Knud Yensen²⁵, who had become a good friend of the couple in Frigiliana. A day later, they pick up Sebastián, who shows them a plot with no water or vegetation, so it is dismissed. Later, Guerrero accompanies them to see a piece of land that could be seen from the highway, although again the lack of water and the extremely difficult access discourages Rudofsky and his wife from carrying out their possible purchase.

On July 14, they met with Sebastián and Kumpan in Frigiliana, albeit in low spirits; that same morning, they had given up on going to the town hall to gather information, and José himself had discouraged them from continuing with the task. However, Sebastián managed to encourage the couple and showed them a new plot, albeit one that was too small. The next morning, Sibyl visited them at the Parador de Nerja; at 11 o'clock, they examined a plot owned by a farmer with whom they had arranged to meet the day before through the mediation of Guerrero. They reject it and, when they were about to leave, José showed them two more plots. Unfortunately, neither managed to convince the couple either.

They resumed their tour, now passing through Andalusia and ascending the peninsula to Toledo and, later, to

Extremadura. On the way, in Zafra, a type of window struck Rudofsky, and he drew it in his notebook, an unusual feature in these diaries where drawings are scarce. The window was quite vertical in its proportions, broken down into identical square elements that allowed it to be opened. A system that, both in its structure and in its appearance, could well have inspired the window designs of *The House*²⁶.

On August 1, Berta and Rudofsky were once again back in Frigiliana, already fully convinced of their acquisition of a plot; they stayed until September 10 in a room in the same town, in a building with a garage and a swimming pool. However, it was not until August 5 that they intensely resumed their task. That afternoon, Sibyl and Antonio Rodríguez—the friend of the married couple from Frigiliana who would later become the builder of *La Casa*—accompany them on their visit of several plots near Nerja.

A day later, they set out to “hunt” for another piece of land with José Guerrero. The new plot meets a large number of Rudofsky’s expectations—he dedicates a few lines to it in the diary. However, its purchase seems complicated, given that the property had been inherited by seven brothers with serious difficulties in reaching an agreement among themselves. That same afternoon, Sibyl invites them to stay in her house for as long as they need the following summer to remodel their potential “farmhouse”.

A day later, José encouraged them to take over the plot from the day before. He maintained that the asking price—600,000 pesetas—was reasonable. Subsequently, Rudofsky’s wife sensed that José is “[t]ired of the search and wants to get the matter over”²⁷. Almost on the verge of deciding to go ahead with it, they reject it due to their “[f]ear that we might coop up in Frigiliana”²⁸. Later, Sibyl showed them the houses that were for sale in the *La Molineta* neighborhood, but the prices were too high, and their size and characteristics were not at all to the couple’s liking.

After a week in Frigiliana, the negotiations for the purchase of the land remained at a standstill. José Guerrero then led them to the area known as *El Cortijo de San Rafael*, but the plot deeply disappoints them. They feel that José was beginning to tire of the matter: “Apparently, he is at the end of his wits”²⁹. In the afternoon, Sibyl showed them another plot located in the same area as *El Cortijo de San Rafael*.

The following days were increasingly agonizing according to the diary entries: they visited a large number of plots thanks to the efforts of their friends José and Sibyl, although still not able to find the right one in any of the cases. There always seemed to be a conflicting feature that ruled each one of them out: size, difficult access, lack of water or electricity. For several days, José insisted that they visit some of Philipe Hylton’s properties [Fig. 09].

By this point, time was running away from them and the search was still fruitless. Through the mediation of Antonio Agudo,

they were persuaded to buy one of the plots, although a problem with the water supply forced them to back down in the end. The date of the return trip loomed, which made Bernard and Berta impatient; on August 28, he writes: “Completely discouraged; time is running up”³⁰.

However, on the morning of August 29, they finally found the plot where *La Casa* was to be located. On the recommendation of José Guerrero, they bought a property from Hylton, in the area of *El Cortijo de San Rafael*. The agreement amounted to 400,000 pesetas in exchange for 3,500 m² of uneven land³¹. The next day, they visited the notary and formalized the purchase.

Released from the enormous pressure of the task that had kept them busy for the previous month, Bernard and Berta began to get excited about the project. On August 31, they visited the site again, at which time they decided on the location of the living room and the garage. They returned in the afternoon and ascertained where the bedroom and a seven-meter-long corridor that would join the day area with the night area would be. All trees, even the smallest, bear fruit, he noted.

On September 1, Rudofsky reconsidered where to place the living room and, in addition, decided to locate a terrace to the east. The position of the study and the pool are also determined. On September 2, he photographed the same plot in color and, in the afternoon, from the opposite hill. On September 3, he collected a number of measurements and decided to partially cover the corridor that goes from the entrance to the room. On September 4, he decided on the lower terrace, as well as on a porch structure among the trees and imagined building a *kachelofen* (masonry heater) in the living room. He opted to place the dining room between the living room and the kitchen. On September 5, he inspected the plants and trees on the plot and selected which of them to uproot. In his diary, he also noted his intention to build one of the forty-meter façades without windows. Furthermore, he chose to widen and cover the aforementioned corridor, which was now transformed into a covered terrace—and would finally become the central porch of the house³². On September 6, he photographed the farm again [Fig. 10]. On September 9, he made his last visit to *El Paraje de Galera*, where he collected a series of detailed photographs.

On September 10, the marriage began the trip back to New York, and took the opportunity to cover the entire Spanish geography, detouring through a large part of *Castilla y León*³³. On September 23, a plane took Bernard and Berta back to New York.

Conclusions

The entire account is a reliable recreation of the adventure embarked upon by the Rudofsky couple to find the perfect plot on which to build their desired home. A story that, on the other hand, also brings to light information that is telling enough to shine

light on the couple’s degree of commitment to the project. Thus, of their almost five-month stay in the country, they spent seven weeks traveling and twelve weeks inspecting plots and other properties in two separate periods. If we add to this the fact that in total, they visited around twenty different lots, an orchard, a sugar factory, a diplomat’s house, houses in the *La Molineta* neighborhood, and even a stable, it can be said that Rudofsky and Berta did not spare any effort and manages to combed the area exhaustively.

Secondly, it is thought that this experience can be perfectly extrapolated to some others that took place in a period in which Spain began to open its borders after a period of international isolation. The cases of Harnden and Bombelli in Cadaqués, Erwin Broner in Ibiza, Jørn Utzon in Mallorca, or André Bloc in Carboneras surely must have involved not dissimilar events. In this sense, the role played by the colonies of illustrious foreigners as a recruiting pennant for new residents is revealed as essential. This is proven in this case in which the intense and continuous mediation of José Guerrero and Sibyl Moholy-Nagy was essential, but it was most probably no different in other places with similar characteristics such as Cadaqués or Ibiza.

Thirdly, the enclave offers a double reading of Rudofsky’s nomadic dimension and the house project developed over a lifetime. The House could be considered to be the conclusion to a discourse maintained for decades and that, now, at last, will find concrete physical and temporal coordinates in which to materialize them through architecture. The scaling of this supposed horizon allows us to obtain some conclusions that may be of universal interest and that can pave the way today to conceive projects that are sensitive to the place and intimately linked to its designer and inhabitants. Indeed, it is a sought-after encounter between the vocational architect and a found territory that fits perfectly into his purposes, making both place and architecture resonate.

According to this, on the one hand, Frigiliana should be considered as a place of welcome, for a voluntary refugee, in which the protective function of architecture is sublimated, involving a modest expression of its formal definition. Hence the house materializes with spartan simplicity in its composition. It is not surprising that, once the site was found, Rudofsky conceived the main lines of the project in just six days, according to the diary entries. On the other hand, this biographical component provides the place with an ideal space for personal reflection, which elevates the contemplative function to a higher significance. This explains the location of the piece at the top of the plot, the central position of the porch, the leading role of the vegetation, as revealed in the diary, and the rich spatial proposal of the garden. Lastly, the remote Frigiliana of the late 1960s is the perfect enclave to serve as a repository of intimacy, which facilitates the display of personal domesticity resulting from the reflection that had accompanied Rudofsky throughout a wandering lifetime.

1. Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture* (New York: The Museum of Modern Art, 1964), 32.
2. This is the name Rudofsky gave to this work in Spanish.
3. He went on to write nine books. From his doctoral thesis written at the Technische Hochschule in Vienna in 1931, to the catalogue of his retrospective exhibition *Sparta-Sybaris: Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not*.
4. Regarding the cosmopolitan environment of the area (including Nerja), see the article that appeared in the press a decade later: José Miguel Ullan, "Nerja: asamblea de pescadores e intelectuales", *El País* (24 August 1980), 14-15.
5. These diaries are cataloged by year in The Getty Research Institute *Bernard Rudofsky Papers, Series II Travel notebooks and photographs*, The Getty Research Institute.
6. M. Welzig, "Viennese Interactions", in *Lessons from Bernard Rudofsky: life as a voyage*, ed. Miko Zardini and Wim De Wit (Architekturzentrum/the Getty Research Institute: Birkhäuser, 2007), 76.
7. Five of the nine books are dedicated to the "way of living". Bernard Rudofsky, *Are Clothes Modern? An essay on contemporary apparel* (Chicago: P. Theobald, 1947); Bernard Rudofsky, *Behind the Picture Window* (New York: Oxford University Press, 1955); Bernard Rudofsky, *The Unfashionable Human Body* (New York: Doubleday, 1971); Bernard Rudofsky, *Now I Lay Me Down to Eat: Notes and footnotes on the lost art of living* (New York: Doubleday, 1980); Bernard Rudofsky, *Sparta-Sybaris: Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not* (Salzburg: Residenz/V.M, 1987).
8. In the diaries kept at The Getty Research Institute, it is almost comical to read the disappointments Rudofsky offers regarding the local culture. Some examples: on June 30, 1970: "It is like projecting a house on the moon and depending on local resources"; on July 31: "What bothers me most is the confusion and neglect; no one seems to look at the plans"; or on September 2: "Apparently, breaks between breaks are the norm, not the exception." Bernard Rudofsky, "La Fourmi", found in the archives preserved at the Getty Foundation, *Bernard Rudofsky papers, ca. 1910-1987*, in *Series II. Travel notebooks and photographs*, box 9.
9. The letter B seems to be a clear reference to his wife Berta. Andrea Bocco attributes different names to these projects based on the archives of the architect. House B (1932), House for Berta Doctor (1935), House for Berta & Bernard (1947 and 1950), and "La Casa" (1969-1971).
10. Although the design was intended for this island, the article in which it was published contained a photomontage that used Santorini as a background landscape, according to Andrea Bocco, *Bernard Rudofsky: A Humane Designer* (New York: Springer, 2003), 257. On the other hand, Rudofsky published the design along with six other articles on the island between 1932 and 1934 and in German for various media (*Die Brühne, Der Wel-Spiegel, Haus Hof Garten*).
11. Cfr. Bernard Rudofsky, "Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere", *Domus*, no 123 (March 1938), 6-15. The outbreak of war and the subsequent departure of the couple to American territory would truncate the possibility of making this project a reality.
12. Inken Baller, Evelyn Hendorich, Gisela Schmidt-Krayer, *Villa Oro* (Berlin/Bonn: Westkreuz Verlag GmbH, 2008). A comprehensive monograph on the Villa Oro, which deals with the relationship between the two architects and includes information on the Villa in Positano.
13. Andrea Bocco, Op. cit., 288-289.
14. Bernard Rudofsky, "The Bread of Architecture", *Arts and Architecture*, no. LXIX (October, 1952), 27-45.
15. Antón Capitel, *La arquitectura del patio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 10. Capitel highlights its ancestral origin, linked to the Sumerian and Egyptian civilizations and developed profusely by the Greek and Romans.
16. On its architectural language Andrea Bocco, Op. cit., 46-49.
17. Bernard Rudofsky, "The Bread of Architecture", Op. cit., 27. Original text: "These ancient gardens were an integral part of the house; they were contained within the house. All were true Wohngarten, outdoor living, rooms without roofs, and they were invariably regarded as rooms".
18. The notebook contains hardly any drawings; it is written in pencil and the different locations visited are highlighted in red. Being a diary, the writing is hasty and direct.
19. Cfr. Iñaki Bergera Serrano, "Del dibujo a la fotografía de viaje: el caso de Bernard Rudofsky en España", in *Actas 15 congreso internacional EGA: El dibujo de viaje de los arquitectos* (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2014), 103-110; Iñaki Bergera Serrano, "Spain, photographs without photographer: La mirada analítica de Bernard Rudofsky", in Mar Loren and Yolanda Romero, *Desobediencia crítica a la modernidad* (Granada: Centro José Guerrero, 2014), 180-200. The author provides exhaustive information on the architect's relationship with Spain, his photographic work, and an accurate reflection on his non-professional nature.
20. Despite the fact that the *Architecture Without Architects* exhibition featured photographs from around the world, Rudofsky had rarely visited those places. However, he would later go on to visit many of them.
21. José M. Pozo, "De cómo el Metropolitan Museum nos ayudó a ver 'The Invisible Spain'", in *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, coord. José M. Pozo Municio; coord. Héctor García-Diego; coord. Beatriz Caballero (Pamplona: T6, 2014), 49-60. One of the photographers with whom he maintained an intense correspondence would be José Ortiz-Echagüe (who would contribute eight photographs to the MoMA exhibition), and with whom he would discover through the MET the *Spectacular Spain* exhibition according to Pozo, and who contributed several letters. As for the photographs taken by Rudofsky from Spain, they were perhaps taken on the trip he made a year before the opening of the exhibition at MoMA in 1963. According to the archives preserved at Getty, a long trip took place that year throughout the Spanish geography that begun on May 18, 1963 from the Hotel Reina Victoria in Murcia and can be seen in Bernard Rudofsky, *Europe 1963A*, The Getty Research Institute, Rudofsky papers, ca. 1910-1987, in *Series II. Travel notebooks and photographs*, box 8.
22. The following Spanish populations have been extracted directly from the text: Pasajes, San Sebastián, Zarauz, Orío, Pamplona, Olite, Tafalla, Sangüesa, Sos, Ujué, Caparros, Tudela, Cascante, Tarazona, Soria, Almadén, Sigüenza, Torija, Guadalajara, Alcalá de Henares, Madrid, Guardia, Ocaña, Tembleque, Consuegra, Manzambres, Baños de Encina, Jaén, Granada, Lanjarón, Pampaneira, Copilerira, Almuñecar, Solobreaña, Almuñecar, Nerja, Frigiliana, Torrox, Málaga, Torremolinos, Mijas, Fuengirola, Marbella, Estepona, San Roque, Tarifa, Cádiz, San Fernando, Arcos de la Frontera, Jerez de la Frontera, Utrera, Sevilla, Osuna, Estepa, Antequera, Bename, Lucena, Aguilar, Córdoba, Almodóvar, Alcalá la Real, Granada, Guadix, Almería, Sorbas, Mojácar, Carboneras, Garrillas, Puerto Lumbreras, Murcia, Orihuela, Elche, Villena, Almansa, Valencia, Gandía, Valencia, Bueriano, Castellón, Benicasim, Peñíscola, Morella, Alcañiz, Híjar, Zaragoza, Calatayud, Nuevalos, Piedra, Maluenda, Fuentes, Villafelía, Daroca, Molina de Aragón, Teruel, Albarracín, Castelfabib, Cañete, Carboneras, Cuenca, Ciudad Encantada, Belmonte, Mota del Cuervo, Chinchilla, San Clemente, Hellín, Cieza, Murcia, Lorca, Puerto de Lumbreras, Velez Blanco, Cullar de Baza, Pozo Alcón, Tiscar, Quesada, Cazorla, La Iruela, Cazorla, Úbeda, Baeza, Guavahortuna, Granada, Salobreña, Nerja, and Frigiliana.
23. The exact quote from the diary has been published in Héctor García-Diego and María Villanueva, "Paradigma, ensayo y conclusión: La Casa de Bernard Rudofsky en tres actos", *VLC Arquitectura*, Vol. 5, no. 1 (2018), 160. The primary source was Bernard Rudofsky, 1969, The Getty Research Institute, Rudofsky papers, ca. 1910-1987, in *Series II. Travel notebooks and photographs*, box 8, 31.
24. The house was the work of Luis Fernández del Amo according to Anna Martínez Durán, "La casa propia, territorio de libertad", Op. cit., 69. Photographs in Mar Loren, Yolanda Romero, Yolanda. *Desobediencia crítica a la modernidad* (Granada: Centro José Guerrero, 2014), 22.
25. It was Knud W. Jensen, a Dane who founded the Louisiana Museum of Contemporary Art near Copenhagen, as confirmed in Yolanda Romero Gómez and Marina Guillén Marcos, *José Guerrero The Presence of Black 1950-1966* (Granada: Centro José Guerrero, 2014), 35.
26. The finding is explained (with a photograph from the diary) in Héctor García-Diego and María Villanueva, Op. cit., 169-170.
27. Bernard Rudofsky, 1969, The Getty Research Institute, Rudofsky papers, ca. 1910-1987, Op. cit., 117.
28. *Ibid.*, 118.
29. *Idem.*
30. *Ibid.*, 128.
31. More details about the plot in: *ibid.*, 129.
32. These notes were the beginning of a process of graphic ideation of the house, during which several phases were produced. All the details, in addition to the entire graphic documentation in: Mar Loren Méndez, Daniel Pinzón Ayala, "Proceso de ideación de la casa Rudofsky, Frigiliana. El dibujo en la dimensión patrimonial de la obra arquitectónica," *EGA*, no. 23 (2014), 162-173.
33. The following towns were entered in the diary: Playa de Torrox, Málaga, Osuna, Sevilla, Zafra, Burguillos, Jerez de los Caballeros, Mérida, Logrosán, Guadalupe, Navalalmoral, Granadilla, Oropesa, Mombelfran, Avila, Sorolla, El Tiemblo, Toledo, Orgaz, Ciudad Real, Almagro, Santa Cruz de Mudela, Jaén, Granada, Almuñecar, Frigiliana (de nuevo se detiene varias páginas, dando lugar al episodio definitivo sobre la compra de la parcela de la casa de Rudofsky en Frigiliana) Jaén, Valdepeñas, Manazanares, Puerto Lápice, Madrid, Buitrago, Aranda de Duero, Peñafiel, Valladolid, Simancas, Tordesillas, Toro, Zamora, Toro, Valladolid, Burgos, Tosantos, Santo Domingo, Najera, Navarrete, Logroño, Estella, Mañeru, Pamplona, Lecumberri, San Sebastián, Bayona, Langon... to Paris, where they take the flight to New York.

Bernard Rudofsky
La Casa
Frigiliana
Diary
Inhabit

The ‘yacht’ elevated to ‘ocean liner’²¹. History of the Real Club Náutico de San Sebastián beyond the LeCorbusierian myth, 1905–1929

Miguel Ángel Ruano
Hernansanz

The ocean liner appearance of the Real Club Náutico de San Sebastián (RCNSS), after the refurbishment and extension carried out by the architects José Manuel Aizpurúa and Joaquín Labayen in 1929, was soon associated with Le Corbusier’s ideas, especially after his visit to the building at the end of the summer of 1930.

Under the title “Haus oder Schiff? Segelklnunhaus in San Sebastian, Spanien” [House or Ship? Yacht Club in San Sebastian], the German magazine *Wasmuth Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, was one of the first to publicly express this idea in 1932, opening the article with the following quote from Le Corbusier: “A serious architect, who is able to see things like an architect (a creator of organisms), will find in the ocean liner the redemption of centuries of abhorrent servitude”²².

Nueva Forma dedicated an issue to the architect, and although it used the name and conveyed the image of the “Spanish Terragni”, as Carlos Sambricio rightly points out³, it continually referred to Le Corbusier, fuelling the notion that he was one of his disciples. The anecdote told by Luis Moya, a fellow student of Aizpurúa, in the inside pages of the magazine, suggest that this inspiration began when he was a student:

“The great moment came in November 1925, when our class received the second edition of *Vers une architecture*, the introduction to which Le Corbusier had signed a year earlier, in November 1924. He was enthusiastic about it, like everyone else, but he put Le Corbusier’s ideas into practice on the spot. The project he was working on, whose normal, symmetrical ground plan had already been drawn, was given a completely asymmetrical reinforced concrete structure. Naturally it turned out very well, as befitted Aizpurúa [...]”⁴

Be that as it may, the work carried out subsequently, first by Carlos Sambricio, and then more fully by José Ángel Sanz Esquide and José Ángel Medina Murua, revealed a more complex picture of Aizpurúa’s personality⁶, broadening the architectural influences to which he was linked:

“Aizpurúa did not limit himself to being an architect, let alone a LeCorbusierian architect. [...] In other words, why not be several architects at the same time, not in succession or alternation, but sometimes in a single project?.

Medina Murua went further, and openly stated that Aizpurúa distanced himself from Le Corbusier’s ideas after the experience at the Real Club Náutico⁷. Despite the progressive distancing these studies revealed, no author questioned the LeCorbusierian origin of Club, which had been considered “a rite of initiation by which the architect, more than anything else, projects his obsessions in order to get rid of them”⁸.

There are only two references that still link the architects of the Real Club Náutico building to Le Corbusier, in addition to their own creation: the quote by Luis Moya, and the letter that Aizpurúa wrote to Giedion stating that “the project was accepted because it was similar to a boat”⁹. The other connections were generated over time and raised in various studies and articles, a process by which the influences on the Náutico building were practically delimited to Le Corbusier, as well as obscure comparisons with elements or details of other projects, never in a holistic way. In other words, it seems the RCNSS project was an intense but one-off professional experiment with Le Corbusier’s ideas. So, would it be correct to say that there was a LeCorbusierian influence?

1896–1905: From a real to a figurative ship

Let us take a look at the history and analyze the various buildings that made up the RCNSS. The first Club was located in a large barge anchored in the bay of La Concha, which basically served as a warehouse for boats¹⁰. The growth of the club and the lack of space for meetings and social activities led them to acquire, in 1905, small premises located on La Concha promenade, the aquarium in Alderdi Eder Park¹¹. It was swiftly renovated and converted into the club’s new headquarters, inaugurated on 19 July of the same year¹².

Elements characteristic of marine vessels were added during the refurbishment: a mainmast, flag telegraph, life floats, two portholes that illuminated the main saloon from the deck... and it even had two curved elements in the form of ‘hatches’ or ‘vents’, elements on the decks of ships to ventilate the lower rooms. From the deck and to access the main hall, another new staircase was built, whose surface was covered with a wooden nautical weatherboard structure. This above-deck structure, or in nautical terms, superstructure, which copied those of shallow cabins in small schooner-type ships, was popularly known in San Sebastian as *la bombonera* due to its resemblance to the typical boxes of chocolates [*bombones*] at the time. [Fig. 01]

Marine organization and symbolisms were reinforced by placing the national flag, or stern flag, over the door of the Club Náutico on its southern façade. The intention was to

not only to decorate the building like a ship but, as reported in the press at the time, to make it resemble a ship:

“The appearance of the new premises is truly emblematic, perfectly suited to what the Club represents, and further enhanced by the rigging adorned with maritime signal flags and a beautiful mainmast. The terrace, where many naval officers could be seen, perfectly simulated the deck of a ship. [...]”¹³.

Another publication of the time, *Gran Vida*, insisted on the ship-like appearance of the building, and pointed that this was intentional and the idea of the board of directors, chaired at the time by frigate captain Baldomero Vega de Seoane:

“The upper part of the building is another terrace that exactly simulates the deck of a ship with its corresponding mainmast and rigging. The entrance to the Club is on this terrace, whose staircase is covered with an artistic closure, an exact copy of the most elegant cabins to be found on the decks of ships.

To top it all off, the building, as I said, stands on the very shore of the Bay of Biscay; so, while reclining on elegant canopies on the deck, one is overwhelmed by the illusion of crossing the sea aboard an elegant ocean liner, and with the certainty of not being shipwrecked. Sincere congratulations are due to the members of the Board of Directors of the Real Club Náutico for their delightful idea, and especially to its president, the distinguished frigate captain D. Baldomero Vega de Seoane”¹⁴.

Another characteristic feature of the new headquarters was the installation of awnings similar to those that ships at the time used to protect themselves from the sun on deck.

1916 and 1919 extensions

In 1916, to coincide with the 20th anniversary of the founding of the RCNSS, the club undertook renovations to its headquarters to increase its capacity and accommodate new activities, both leisure and sporting¹⁵. The Club’s management entrusted the project to one of the most prestigious local architects of the time, Francisco Urcola, from San Sebastian:

“This year the club celebrates the twentieth anniversary of its foundation. The best celebration that could be offered was the improvement and refurbishment of its premises. The idea was proposed; the members responded well, as the subscription of interest-free bonds, issued to pay for Don Francisco Urcola’s project, has reached 30,000 pesetas, and more are still subscribing”¹⁶.

The new construction on the terrace, as detailed in the article, was a new deckhouse, of larger dimensions than the first superstructure, for a new social space—the *fumoir*, or smoking room—as well as other minor alterations on the ground floor. Urcola’s intervention respected all the pre-existing elements, such as the mainmast and the portholes, with only the hatches disappearing from the front area, a space that had been taken up by the new superstructure. [Fig. 02]

The refurbishment maintained the image of a ship, as the press of the time reported: “Standing over the very sea that laps against its foundations, the Club Náutico is a ship at anchor with its awning, its masts, its magnificent and elegant deck saloon”¹⁷.

In 1919, a new extension of the Real Club Náutico was built at the rear (stern), for which the management of the Real Club Náutico requested, in June 1919, the passage of wagons with materials¹⁸.

Labayen and Aizpurúa's 1929 project

The evolution of the RCNSS building is described in great detail in the book by Sanz Esquide, and later completed with the details provided by Medina Murua [Fig. 03]. To avoid redundancies, this article has copied what these authors have described, highlighting only the points considered necessary to support the arguments presented here.

One of them is the notes made by Medina Murua concerning the low height of the bar-restaurant, of only 2.20 meters:

“[...] on the first floor, on the other hand, the recessed area is filled with thermal insulation and covered with a false ceiling to compress the space of the restaurant; the free height is 2.20 meters in the centre and 2.70 at the ends. The resulting effect greatly enhances the slanting presence of the window”¹⁹.

The low height of the floor, rather than being a project decision, as it was often interpreted, was actually a conditioning factor. The height was low for the same reason the mayor's office stopped the work in December 1927²⁰: it blocked the views of the “neighbors on Igentea street”, a formality which in fact referred to the Casino²¹. This problem, as well as being the origin of the ribbon window described by Sanz Esquide, was the reason for limiting the height of the ridge to the height of the Casino balconies: [Fig. 04]

“The mayor had suspended the agreement adopted in his absence by the Permanent Committee, allowing two floors of the club to be raised to the height of the balconies of the Grand Casino. As a compromise solution, the mayor allowed only one floor to be raised. When the work began, the mayor saw that the intention was to raise the floors over a significant length, which would block the view of the bay from the terrace of the Casino. He called this meeting for that reason, and the works would not be carried out over such an extension, but over the extension that the mayor had originally authorized”²².

The “boat” that always was a “boat”

Although in abbreviated form, it has been pointed out that the Club's management intended from the outset that the building should resemble a ship. Press articles alluding to this resemblance can be found in specialized and general newspapers, such as *Vida Marítima*, *Gran Vida*, *Nuestro Tiempo*, *Heraldo Deportivo*, or *El Imparcial*, to name but a few, continuously from 1905 to 1928, the year prior to the refurbishment undertaken by Labayen and Aizpurúa.

The intention of the buildings prior to the 1929 works, although known, was considered to be a simple marine decoration, an “exercise in interior design”, on a common building. Both Sanz Esquide and Medina Murua, authors who described the decorative elements prior to the 1929 extension, also presented it in this way, but without defining the previous constructions as representing boats, a view that clashes with the social perception of the different versions of the building in its historical context. It is precisely this failure to consider the historical moment of each version of the building that has led to them to be interpreted in this limited way.

Ocean liners were very expensive ships, only profitable for large movements of people such as the UK-US emigration route that gave them their name. Before the ocean liner appeared as a ship in its own right in the mid-nineteenth century, passengers were transported alongside goods in sailing ships called clippers²³, which were characterized by their lightness and speed and were the first ships to be referred to as ‘transatlantic’. A variant called the schooner, a similar but smaller vessel, was used for short distances and smaller volumes of goods and people. Like its bigger brother, the schooner was fast and light, and was the vessel chosen for the first America's Cup sailing race²⁴. In that sense, the vessel is directly linked to the origin of sailing clubs. [Fig. 05]

It was the lack of this context and characterization that led to mistakenly considering Aizpurúa and Labayen's work being a precursor in the concept of a “boat building”. If we compare the first Club Náutico with a schooner, both in terms of size and design, we can see that, as reported by the press at the time, the building included a detailed reproduction of the deck seen on this type of vessel.

Nor was the configuration or development of the small 1905 building, some 35 meters long, comparable with the more than 56 meters it had after the 1929 extension. This was an important leap that changed how the ship's typology was perceived, as reported by the press at the time:

“They were, as always, from Madrid and Zaragoza, and the first thing they did, as soon as they left their luggage at home, was to go and see the work being carried out to extend and raise the Club Náutico, which used to have the modest and friendly appearance of a small gunboat but will now be the size of a battleship”²⁵.

The newspaper *El Liberal* was more explicit, devoting an extensive article to the inauguration party of the extension designed by Labayen and Aizpurúa under the title “De yate a paquebote”:

“This year the inauguration took place in the middle of La Concha Bay. The Nautical Club, the ship anchored in front of the Gran Casino, has been expanded and polished to the point of taking on the air of an ocean liner [...].

And on the night of the 15th, the yacht, its status elevated to that of an ocean liner, began a new stage in its life”²⁶.

Le Corbusier in the Club Náutico?

José Ángel Medina Murua did not identify Aizpurúa's early work as being close to the ideas of Le Corbusier, but rather as drawing inspiration from the neoplasticism of Mallet-Stevens²⁷. He placed the end of this influence at around 1931, that is, after the construction of the Club Náutico, and from then onwards the Donostia-born architect moved towards a model of Germanic rationalism. In the course of this development, the Club Náutico would have appeared as a ‘Lecorbuserian’ influence, exultant but anecdotal in its short trajectory²⁸; an inflection that the authors identified as indicating his inexperience and desire for experimentation: “El Club Náutico is also a stage where one glimpses doubt, improvisation, insecurity, and even impurity, tinged with an apparent arrogance” according to Sanz Esquide²⁹; or in the words of Medina Murua, “a youthful madness”³⁰.

Luis Moya did not question the principles of the Club Náutico, stating that it “complied to the letter with Le Corbusier's five points”³¹, but he argued that, after its construction, Aizpurúa broke with Le Corbusier's ideas:

“So, we find ourselves faced with events and a memory that, on the one hand, defends the Mediterranean conception of the building and, on the other, conceals its Lecorbuserian origin. The true dimension of this conflict is difficult to reveal. Yet there is one event that suggests that Le Corbusier's precepts could indeed have been called into question”³².

Both his supposed experimentation with the ideas of the Swiss master and his subsequent repudiation, would have occurred so quickly in the moments before and after the construction of the Náutico, that they are incomprehensible. The hackneyed quote by Luis Moya turns out to be the only testimony we have that could link Aizpurúa with Le Corbusier, given that the latter never confirmed such an influence. Other comparisons made between the Club Náutico and Le Corbusier's ideas should be assessed more critically. For example, the use of reinforced concrete is another argument used by Sanz Esquide to place Aizpurúa within the orbit of Le Corbusier, given that “reinforced concrete [...] did not begin to be used at the Madrid School of Architecture until 1926”³³.

Although it is true that the use of concrete was a problem³⁴, they were by no means pioneers in its use. Due to industrialization, concrete had been used in the Basque Country since the end of the nineteenth century³⁵. It had been used in San Sebastian in industrial constructions since at least 1902³⁶, and it quickly spread to the field of architecture. Examples include the M^a Cristina Bridge

(1904), the Victoria Eugenia Theatre (1912), and the Kursaal (1921). Francisco de Urcola, who oversaw the construction of the Victoria Eugenia Theatre together with Ramón Cortázar Urruzola, had already used

reinforced concrete to brace the roof of the Real Club Náutico in the refurbishment he led in 1916. Therefore, to suggest a link with Le Corbusier simply because this material was used seems quite far-fetched.

This research led to the discovery of a new version of the plans³⁷, and this allowed some of the statements made by Sanz Esquide to be qualified. For example, the interpretation of some elements that appeared on the terrace of some versions of the project³⁸ as “pergolas” or “running visors”, whereas they were awning protectors, as pointed out in the construction report that accompanied the plans found³⁹. Or the author’s interpretation of the construction of a “free column” located in the lobby-hall⁴⁰, which was in fact the mast inherited from the 1905 construction, embedded in the building after the extension by Labayen and Aizpurúa.

The most important revision of Sanz Esquide’s study relates to the statement that Labayen and Aizpurúa eliminated *la bombonera*, Urcola’s superstructure⁴¹, and to the interpretation of a possible reconstruction maintaining the design of the original construction “with a mahogany and walnut veneer”⁴². In fact, this space was—and still is, given that it is preserved to this day—the construction carried out by Francisco de Urcola in 1916 [Fig. 06]. An error in Sanz Esquide’s interpretation of the plans led him to think that it had been eliminated, but a careful study of the plans, as well as of other documents consulted for this research, has led to the deduction, with a high degree of certainty, that it is indeed Urcola’s original work⁴³. [Fig. 07]

This clarification is important because many of the explanations justifying the ‘Lecorbuserianism’ of the Club Náutico have been based on the hypothesis that the chosen solutions were project decisions when, in reality, they are due to conditioning factors of the project. The preservation of this space and maintaining the functionality of the ground floor during the works—the space that housed the boatmen’s quarters—would have prevented the construction of an intermediate structure⁴⁴. The solution adopted by the architects, and probably requested by the Club’s management, was to respect *la bombonera* designed by Francisco de Urcola by surrounding it with the new construction and building the upper floor on top of it. For the formwork of the beams, its roof was cut away, integrating these [Fig. 08] cuts into the final design of the project⁴⁵. These conditioning factors no doubt gave rise to the *pilotis* and the free plan on the main floor of the Club Náutico, the solution adopted formally coinciding with Le Corbusier’s principles. On the first floor there were no such limitations, and so there is no such clarity of these precepts, as Sanz Esquide himself recognized when he compared the two floors, maintaining that “the aforementioned idea is partially called into question”⁴⁶.

The analysis of the most obvious aspect, the building’s resemblance to a ship, an intention confirmed by Aizpurúa himself in his letter to Giedion⁴⁷, has historically overlooked the fact that this concept was the ‘leitmotiv’ of all the projects developed from the construction of the first version in 1905. The extension made in 1929 was seen by the local media,

onlookers of the Club’s history, as a continuity of this tradition, as was reflected in the aforementioned notes. It was the press, national and foreign, and the critics, alien to the history of the club, who linked the streamline moderne design unequivocally with the theories of Le Corbusier.

Finally, the study of Aizpurúa the architect concealed Aizpurúa the sailor, an analysis that is extremely important⁴⁸. His family ran a shipping company and his uncle, Ángel Azqueta, was one of the founding members of the Club in 1896, that is, one of the participants in the decision to make the building look like a ship. This resemblance was achieved by the architects not only in the envelope, but also in the layout of the main floor. As occurs on ships, they placed the living room to the right of the hall. And across from that, the exit to the main terrace, widened to allow space for hammocks. To the left and centered in the design of the floor plan, a fireplace with a projecting chimney on the deck⁴⁹, just as the machinery of the steamers was located on ships at the time.

These decisions have a formal immediacy, and hence seem to aim simply at creating the figurative representation of a ship, and not so much at Le Corbusier’s own serious symbolic pretensions or meanings.

The administrative ups and downs and the project’s own conditioning factors, well explained by Sanz Esquide, were compounded by the fact that the ground floor was kept in use during the works, thus requiring the use of a perimeter structure; all this altered the design until the final image was constructed.

For all these reasons, the symbolic and significant reading of the Club as a ‘Lecorbuserian’ ship, with all the pretensions that this implies, must be reconsidered. Some of the aesthetic similarities may have been inspired by Le Corbusier, as well as by many other masters, as Sanz Esquide and Medina Murua pointed out in their own research, but this does not mean per se that the building was intentionally designed according to the Frenchman’s precepts. Labayen and Aizpurúa probably never explored these ideas, at least not with the certainty and conviction that has been described up to now; instead, they adopted a merely formal approach so as to maintain the tradition of the Real Club Náutico de San Sebastián, that of making it a boat-shaped building. [Fig. 09]

1. The title takes inspiration from the article by Ramón de Ubistondo, “De yate a paquebote”, *El Liberal*. Year LI. no. 18.328 (18 August 1929): 1.

2. José Ángel Medina Murua, *José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen*. (San Sebastian: Colegio Oficial de Arquitectos Vasconavarro, 2011), 36.

3. *Ibid.*, 11.4. Luis Moya, “Idea sobre un genio en la edad juvenil”, *Nueva Forma*, no. 40 (May 1969): 165.

5. The historical circumstances of José Manuel Aizpurúa’s life and the obscurity that characterized that of Joaquín Labayen led to numerous studies on Aizpurúa, many of them linked to the Real Club Náutico de San Sebastián building; but there are none on his partner, Joaquín Labayen. That is why information is limited to Aizpurúa, there is no intention of downplaying the importance of Joaquín Labayen’s co-authorship.

6. José Ángel Sanz-Esquide, *Real Club Náutico de San*

Sebastián (Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 1995), 13.

7. “¿Dónde está L.C.?”, in Medina Murua, *Op. cit.*, 47-50.

8. Medina Murua, *Op. cit.*, 12.

9. Medina Murua, *Op. cit.*, 37-38.

10. “It is a 16-metre-long house-boat raft. All the Club’s rowing boats are stored in the lower part, which is connected to the sea by two gates at the stern and bow: three four-oared dinghies, two two-oared dinghies, one single-oared dinghy, one sailing boat, two four-oared canoes, and three service boats”. Luis de Terán, “La España Naval” in *Nuestro Tiempo. Ciencias y Artes – Política y Hacienda*, no. 115 (1908): 54.

11. Anonymous. “Regatas” *Vida Marítima*, Year IV. no.129 (30 July 1905): 412-415.

12. The work lasted between 3 and 4 months. In April 1905, *Vida Marítima* reported the start of the work: “Repair work has begun on the ramp and building of the Aquarium, which will serve as a residence for the San Sebastian Royal Yacht Club.” *Vida Marítima* (10 April 1905): 12.

13. Anonymous. “Regatas”. *Op. cit.*, 414.

14. Luis San Vicente, “Regatas de yates a vela en San Sebastián”, in *Gran Vida* no. 26 (July 1905): 23-25.

15. The growth of the Real Club Náutico de San Sebastián since its foundation led to an increase in the categories of nautical competitions. It also added swimming as a sporting and leisure activity.

16. “El Real Club Náutico de San Sebastián”, in *Heraldo Deportivo*, Year II, no. 45 (15 August 1916): 269-270.

17. Almiro Pérez Moratino, “Fiesta en el náutico”, in *El Imparcial*. Year LXII, no. 21328 (date missing): 15.

18. “File relating to works at the Real Club Náutico to build a jetty and an access stairway to the premises and authorization for the passage of wagons with materials”. Unnumbered sheet. Signature H-02191-02. San Sebastian Municipal Archive. Photographs of the time confirmed the presence of this small volume, which, except for the colors it once had, lacked volumetric integration or continuity of design with the existing building.

19. Medina Murua, *Op. cit.* 33.

20. Sanz Esquide, *Op. cit.* 20-21.

21. The ridge height is currently higher than the original 1929 height, having been raised by 30 cm during a roof repair in 1991. Originally, it would have been approximately the same height as the parapets of the balconies and belvederes on the first floor of the Casino. “Rehabilitación de fachada y cubiertas en el edificio del Real Club Náutico”. 1991. File. A-04198-17 San Sebastian Municipal Archive.

22. José Ángel Febus, “El Náutico y el Casino”, in *El Sol* no. 3617 (6 March 1929): 4.

23. Clippers and schooners began to include steam engines to support the sails from the second half of the nineteenth century, but the presence of sails still dominated the image of the boats well into the twentieth century.

24. The history of the America’s Cup sailing competition, originally called the Queen’s Cup, as well as the first boats that competed, is available on the competition’s official website <https://www.americascup.com/en/history> (Accessed 26 October 2021). Schooners were still a racing boat at the beginning of the twentieth century. This type of boat was used in “The Spanish Ocean Race”, a regatta held in the summer of 1928 between New York and Santander in which teams from the Real Club Náutico de San Sebastián took part. The images of the participating boats and their interiors were published in *Mundo Gráfico*, and there are noticeable similarities between them and the Club Náutico prior to Labayen and Aizpurúa’s extension. Queen X. “De América a Europa. Las grandes regatas de yates a vela”, in *Mundo Gráfico*. Year XVIII. No. 858 (11 April 1928): 4-5. Digital copy available at <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002321682&page=4> (Accessed 28 January 2022)

25. “Cartas Donostiaras, las obras a trompicones”, in *La Voz*. (26 June 1929): 4.

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000868946&page=4>

26. Ramón de Ubistondo, “De yate a paquebote”, *El Liberal*. Year LI. no. 18.328 (18 August 1929): 1.

27. José Ángel Medina Murua, *Aizpurúa y Joaquín Labayen* (San Sebastian: Colegio Oficial de Arquitectos Vasconavarro, 2011): 28-29.

28. One could include, as a step prior to the neoplasticist development at the end of Aizpurúa's studies, the only reference that could link him to a supposed influence from Le Corbusier: the quote by Luis Moya published in the magazine *Nueva Forma* that was referenced at the beginning of the article.

29. Sanz Esquide, Op. cit., 29.

30. Medina Murua, Op. cit., 53.

31. Medina Murua, Op. cit., 53.

32. Medina Murua, Op. cit., 39.

33. Sanz Esquide, Op. cit., 29.

34. Aizpurúa told Giedion that they had "quite a few difficulties during the construction, as in Spain these things are still not very well resolved". Medina Murua, Op. cit., 38.

35. One example is the construction of the Ceres factory in 1900, with the Hennebique patent.

36. Cerámicas Eguía was one of the first industries built in concrete in the Basque Country.

37. Archivo Municipal de San Sebastian, 1929, Signature H-00000-06.

38. Sanz Esquide, Op. cit., 20 y 22.

39. During the research, plans for a new version of the Real Club Náutico were found in the Municipal Archives of San Sebastian, in addition to those provided by Sanz Esquide. This version, situated between the second and third indicated by the author, maintained the execution budget. The "pergolas" or "running sunshades" were in fact "protection from the sun and rain and to collect the deck awnings". This protective function of the awnings explains why they appear in the different versions of the project in such diverse forms, parallel or perpendicular to the sea, not to provide protection from the sun, but to offer different distribution options for organizing the roof awnings, which also had to circumvent the mast, preserved from the 1905 project. It is very likely that this report is the same one Sanz Esquide himself referred to, but which he did not analyze. Sanz Esquide, Op. cit., 17.

40. Sanz Esquide, Op. cit. 24.

41. Sanz Esquide, Op. cit. 19.

42. Sanz Esquide, Op. cit. 24-25

43. The plans preserved in the Municipal Archives of San Sebastian are photocopies of the originals, which have been lost. The plans published by Sanz Esquide, lacking references to the documentary sources, would indicate that they are also photocopies on which the red line separating the pre-existences from the volumes proposed in Labayen and Aizpurúa's extension was subsequently drawn. A more precise analysis of these plans seems to indicate that the original red line enveloped the superstructure, which was respected in Labayen and Aizpurúa's project. In this context of conservation, we should interpret the statement made by the architects in issue 130 of the magazine *Arquitectura*, published in 1930, that it was a "concession to design" and not in the sense of reconstruction, as indicated by Sanz Esquide. Sanz Esquide, Op. cit., 24.

44. As can be easily found in the press at the time, regatta competitions were held during the works, at least in the months of June and July. This makes it very likely that the ground floor, where the yachtmen's quarters were located, was in use during the works. Take, for example, the competitions held during the Great Basque Week, organized under the patronage of the *Centro de Atracción y Turismo*, from 13 to 21 July 1929. *Heraldo de Madrid*. Year XXXIX. No. 13559 (13 July 1929): 4.

45. The catalog of the exhibition "Aizpurua. Arkitektura, noizko? when will there be architecture? José Manuel Aizpurúa & Joaquín Labayen", collected a photograph of the interior of the structure after Labayen and Aizpurúa's extension in 1929, showing the aforementioned cuts in its cover. José Ángel Medina Murua. Aizpurua. *Arkitektura, noizko? ¿Cuándo habrá arquitectura? José Manuel Aizpurúa & Joaquín Labayen*. (San Sebastian: Colegio Oficial de Arquitectos Vasconavarro, 2012): 91.

Real Club Náutico de San Sebastián
Le Corbusier
José Manuel Aizpurúa
Joaquín Labayen
Streamline Moderne

24 Galleries, a Museum: The Survey as a Design Tool

Esteban Salcedo Sánchez

During the months of February and March 1974, the seminar "Nuevos comportamientos artísticos" [New Artistic Behaviors] [Fig. 01] took place in Madrid and Barcelona, organized by the German Institutes of both cities with the collaboration of the Italian and British Institutes, the Barcelona Architecture Association, and the exhibition space Sala Vinçon. Held first in Madrid and then in Barcelona under the initiative of the German Cultural Institute of Madrid, one of the most active cultural platforms in Spain¹ in the 1970s, it was curated by Simón Marchán Fiz² and considered by critics to be the most outstanding artistic event since "Encuentros de Pamplona" [The Pamplona Encounters].

A series of practices were exhibited during the two months that the seminar lasted. Linked to art and design, they crossed the thresholds of what was beginning to be known as an "extension of the concept of art"—challenging its very nature and promoting its expansion—while at the same time attempting to reveal and transform the conventional relations between art and the institutions that exhibited it. It proved useful in helping the Spanish audience become familiar with experiences of recent³ tradition in the guest artists' countries, but almost unheard of in Spain. Aware of the limitations that the Spanish context imposed⁴, both culturally and politically, on the sensitivity and open-mindedness necessary to face conceptual art, curators proposed foreign participation as a catalyst that would open the way for subsequent debates, centered around the artists, the public, and the 'use' of emerging conceptual practices in Spain.

The Grup de Treball (GdT) was one of Spain's recent conceptual practices, around which the collective work of a heterogeneous and multidisciplinary group was mobilized. Taking a critical perspective, they questioned the artistic practice and social function of art. Some of its members had previously collaborated in a more informal way, and had participated⁵ collectively, together with Marchán himself, in Documenta 5 in Kassel, directed by Harald Szeemann⁶. Attuned to the troubled general situation the country was going through in the early seventies, with multiple historical crises, many of the members had become responsive to socio-political-economic issues and were in open confrontation with the art world establishment. "Art to the street" or "art for all" were some of the proclamations under which the group began to manifest itself. It was under these slogans that its members

came together and actively participated in different actions, declarations, and interventions, including their contribution to the seminar "New Artistic Behaviors", entitled "Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid" [Survey of 24 Art Galleries in Madrid].

The survey as a common language

As Valentín Roma⁷ points out, the historiographical account of the conceptual practices of the seventies defines them as an exclusively artistic language, placing other types of productive experiences, such as design and architecture, in incidental or eccentric positions. However, if we analyze the context of the period, it is easy to see how the emergence of conceptual languages took place simultaneously and heterogeneously in different disciplines, albeit with some shared roots.

"It seems difficult to certify that it was only artists who gave shape to a set of collective concerns, while the rest of the creative fields adhered in a subsidiary and delayed manner. [...] The dematerialization of the object, the questioning of the individual role of the artist, the antagonistic and political practices, the methodologies based on the document or the organization on the basis of working papers with members from different disciplines, were not the exclusive heritage of art; on the contrary, I would say that both design and architecture had already used these procedures before"⁸.

In the Spain of the mid-1970s, conceptual languages provided working principles and narratives for various disciplines with a concern for rupture. The workshop, the multidisciplinary exhibition, the encounter, or the exchange of information were not only characteristic working methodologies of the time, but also a reflection of the conditions of an alternative circuit to which artists, architects, designers, playwrights, or musicians indistinctly turned for support in the documents of other disciplines in order to open their consciences to something outside themselves⁹.

Moved by the desire to contribute more substantially and actively to the construction of a cultural agenda, they shared the will for a closer connection with the spirit of their time. They sought different operating models, introduced new concepts, and began to work with unusual, invented, or borrowed tools. This expanded the space of architectural activity, blurred classical authorship, and moved the architectural project away from the built form as the sole outcome. It facilitated the development of more suitable forms for wide circulation such as: exhibitions, surveys, databases, publications, questionnaires, and research reports, for example.

The survey as a platform for participation

In what could be considered the first draft of the questionnaire for "Survey of 24 Art Galleries in Madrid", entitled "Aims of the Survey" and written in 1973 by another of its members, Carlos Hernández Mor—as part of the work plan that the GdT had

been developing at the German Institute in Barcelona since October 1973—the principles of the group’s conceptual practice were stated:

“- The will to carry out a REFLECTION aimed at analyzing artistic practice in general and the process of artistic work, its specificity, and its environment, that is to say, the conditioning factors, connotations, and social implications at different levels of artistic practice and the products that result from it.

- The QUESTIONING and contestation of traditional artistic practice and of the environment in which it is produced and manifested.

- The SOCIAL impact, as opposed to established habits.

- The search for ACTIVE PARTICIPATION in the actions, research, and activities in general of the traditional spectator, in order to remove him/her from ‘voyeurism’.

- The exploration of NEW FIELDS of artistic possibilities through EXPERIMENTATION, with the will not to limit oneself to actions, documentations, and exhibitions but to promote, participate, and intervene, according to selective criteria, in debates, polemics, discussions, and other manifestations that concern the practice”¹⁰.

This roadmap meant the introduction of a new operational model in Spanish art, the “expository-informative” one, under which GdT launched a series of traveling exhibitions under the title: “Informació d’Art”¹¹ [Art Information]. These were collective exhibitions that deployed a program of “services” and disseminated the principles set out by the group, in particular those concerning the social function of art through outreach.

They also represented an advance in exhibition displays that ended up becoming canonical in Spanish conceptual art. With an intentional lack of mastery and the use of easily reproducible media, they were based on generous fully accessible documentation, and an on-site photocopy service, and books, booklets and offset editions for sale. The contributions from the guest artists, the special treatment of the visualization/representation of documents and information, as well as the first multimedia manifestations brought a renewed sense of the exhibition or the art exhibition that focused on “use value”¹² as opposed to its market value. All of this was displayed using a system of “stands”, inherited from trade fairs [Fig. 04], which revealed somewhat ironically their scarcity of means and the character of cultural resistance.

GdT’s “Art Information”, as a variation on the American tautological model, set out a political will to open up the community and the codes of contemporary art to the general public through its exhibition. Their subversive power and political relevance were expressed in very different ways, but they coincided in a common point: the creation of free spaces of thought that would make the production of art and knowledge possible, situated at the same time within and beyond the existing instances of political, social, and economic repression.

The survey as a means of information

Preceded by the “Art Information”, the “Survey of 24 Art Galleries in Madrid” consisted in

a 12-question survey sent to a group of art galleries in Madrid, previously chosen for their relationship with contemporary art. This action took place in Madrid on 20th and 21st March 1974. Although it was signed by Grup de Treball, it was Francesc Abad and Dorothee Selz who took the initiative in the selection and collection of the surveys, in close collaboration with Antoni Mercader in the mailing and presentations.

Iolas Velasco, Ingres, Gavar, Buades, Juana Mordó, Ynguanzo, De Luis, Rayuela, Seiquer, Círculo dos, Columela, Frontera, Redor, Biosca, Kreisler dos, Península, Novart, Aele, Rottenburg, Lienzo, Skira, Vandrés, Sen, and Módena were the 24 galleries that received the questionnaire [Fig. 02].

Exhibited on a stand on the ground floor of the German Institute during the two months of the “New Artistic Behaviors” seminar, the work included a map of Madrid on which red stickers indicated the location of the 24 galleries interviewed, the questionnaires answered, the business cards of the galleries, and a sound recording of the interviews. These show the kind of intentionally open and vague questions used during the two days spent collecting the surveys, such as [Fig. 03]: “Do you agree that the gallery establishes and maintains the value of the work of art?”, “Would you accept that artistic practice is detached from an exchange value?”, “In a context like ours, do you think art is possible without galleries (prices) and without collectors (speculation)?”, “Faced with real transformation, do you think the gallery would make sense?”¹³. In the recordings made during the surveys, we can hear how Francesc Abad and Dorothee Selz themselves open a conversation with the gallery owners about the reasons for some of the questions, clarifying their meaning and inviting them to consider their answers.

As Pilar Parcerisas explains, this action is part of the group’s interest in opening a critical debate on the distribution channels of art, its audience¹⁴ and its often-opaque evaluation mechanisms: “Basically, the ideology of the Grup de Treball consisted of denouncing the romantic and idealistic conception of art, the elitism of its distribution channels [...], the commodification of art, and demanding a critical reading from the spectator”¹⁵.

It is in the second point of the decalogue enunciated by Hernández Mor where he openly points to the “questioning of the environments in which art is produced and manifested”, principally represented by the “White Cube”, the modern exhibition myth popularized by Alfred Barr. In this white, neutralized environment, seemingly suspended outside of time and isolated from the disturbances of the outside world, the Irish artist and critic Brian O’Doherty, identified in his series of essays compiled under the title *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*¹⁶, a veritable device designed by disciplinary power for the normalization and homogenization of completely disparate individuals or entities. As the anthropologist Mary Douglas would add, this restriction was all the more effective for its near invisibility: it is the institution that makes its effects felt, without it being necessary to express them or even to be aware of them¹⁷.

In a context of political repression, such as Spain in the mid-1970s, the essential tactics carried out by conceptual practices for the subversion of these spaces were based on what Jacques Rancière expresses as the reformulation of material and symbolic space, that is:

“to reconfigure the distribution of the sensible that defines the commonality of a community, to introduce into it new subjects and objects, to make visible what had not been, and to make heard as speakers those who had been perceived as mere noisy animals”¹⁸.

It was in this spirit that the survey format appeared as the most operative way to make visible, i.e., to know and transmit the opinions held by the groups or individuals in the country who practice so-called conceptual art, as well as the critics and individuals who were in some way familiar with these practices. Initially, the aim of the survey was to carry out an analysis aimed at clarifying the various aspects of the practice and theory of conceptual art. The questions and answers would then form a collective text that would, in some way, contribute to this clarification.

As the accumulated accounts of the surveys were subsequently published in the exhibition that accompanied their talk in the “New Artistic Behaviors” seminar, the participants, with “Survey of 24 Art Galleries in Madrid”, made a collective self-portrait in a participatory and self-reflexive process. They were invited to consider how much they have in common and how they differ from each other, and to speculate on how, collectively, their business vision and opinions compare with those of their colleagues. The data also offered the seminar’s audience the opportunity to recognize that art is not produced, viewed, and traded in a world apart, but in a continuous social universe that has a concrete presence in the city.

With this event, GdT had a double purpose: to acquire information from a specific group (the gallery owners) and to invite both the respondents and art spectators to participate consciously and implicitly—to take a stance—in questions related to artistic phenomena as social phenomena. The medium used is no longer just the survey, but the specific human group—almost always very specific: the gallery owners—carrying out a specific activity: answering a survey. Thus, new information is obtained—a new knowledge—on which to reflect, and which can be transmitted, in an attempt to raise awareness that transforms the individual activity of each exhibition space into a collective driving force for dissemination.

The survey as a form of resistance

According to Tony Bennet¹⁹, in his book *The Birth of the Museum*, “the new conception of the museum as an instrument of public instruction conceived it as an exemplary space in which the rough and raucous might learn to civilize themselves by modelling their conduct on the middle-class codes of behavior to which museum attendance would expose them”. The museum had, in its Enlightenment origins, of course, always been an exemplary, constituent space. This was, at least, the

theory. In practice, museums, and especially art galleries, have traditionally been the object of effective appropriation by social elites, so that instead of functioning as institutions of homogenization, as reformist thought had envisaged, they have continued to play an important role in differentiating the elite from the popular social classes.

“Survey of 24 Art Galleries in Madrid” subverts this dynamic in an attempt to expose the cracks in these institutions’ aura of exemplarity. Through the exhibition of the results of its survey, GdT exploits the problematic nature of these galleries, which by attempting to normalize and homogenize the subjects, reveal the differences that end up shaping spaces characterized by the juxtaposition and simultaneity of incommensurable logics, generating an unsuspected potential for resistance to the norm that they try to impose²⁰.

The process becomes a task of reformulating the galleries surveyed into ‘other-spaces’²¹, as defined by Foucault, which are optimal for the practice of freedom in the reactionary immobility of the late Franco’s regime²². Places that have the curious property of being in relation with all the other sites, but in such a way as to suspect, neutralize, or invent the set of relations that they happen to designate, mirror, or reflect.

Thus “Survey of 24 Art Galleries in Madrid” embodies what Isabelle Doucet defines as a ‘counter-project’²³, referring to the tools of resistance originating within the activism of the 1970s, which criticized an existing proposal or situation by offering alternatives. The ‘counter-project’ of the survey exhibition is an intentional way of visualizing the problematic aspects of these spaces for art trade—located mainly in the higher income neighborhoods of the city of Madrid—at a time when, as Francisco Calvo Serraller points out, there is a total lack of information on the subject in Spanish society²⁴. The aim of the action is to create a useful space for dialogue that goes beyond an act of protest and involves citizens in imagining the potential of their city.

The survey as a concept

The information derived from the answers, imprinted onto the plan of the city, illustrates an alternative scenario. It is an intellectual construct of the relationship between a real environment (the city of Madrid) and a conceptual one (the network of galleries as red dots) [Fig. 05] whose main interest is the activity of the underlying level of formal relations which, however subconscious, are present. These relations exist in what Peter Eisenman calls the deep structure, that is, the capacity of a certain deployment of form and space to suggest a level of formal information that cannot be understood from a marking of the actual geometry alone but rather is derived both from the implications, which are spatially inherent in the actual geometry, and from the capacity of the individual in space to receive this information.

This deep structure cannot model the nature of architectural space itself since in architecture all experience of space is real and our relationship to it is initially real. Now, if we understand that

“all physical reality has inherent in it a capacity for an opposite or virtual state”²⁵, because of the capacity of certain spatial relationships to present a potential continuum from actual to virtual, then somehow, we must be able to take this factor into account as a generator of an architectural space. It is precisely because the individual has the capacity not only to perceive and walk through the space but to conceive that space through all the information received. Thus, the articulation of this heterogeneous and fragmentary network of exhibition spaces is presented as a museum of dispersed galleries, a “conceptual architecture” that shows a possible alternative but does not aspire to materialize as a way of safeguarding its political credibility.

The “Survey of 24 Art Galleries in Madrid” is thus a demonstration of the tension between political action and its aesthetic-conceptual articulation. Provocative and propositional, it was not just an artistic gesture but a design project critical with the processes of commodification of art and the elitism of those agents involved. The result is a “museum that is an interrogation”²⁶. A concept in direct opposition to the modern idea of an institution that promulgates through its architecture the notion of the specificity of its collection, in halls connected and organized in an obvious and apparent sequentiality, unfolding along their path the canonical and temporal construct we have come to know as the history of art. The project “Survey of 24 Art Galleries in Madrid” leads us, however, to consider a museum as a conceptual device that allows us to free the works of art from time—as a linear chronological sequence—and from their place in the whole, making it possible for every individual to participate in the writing of the shared fiction that we call Art.

1. Rocío Robles. “El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo”. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. nº 8 (2014), 46-81.
2. Simón Marchán had been Professor of Aesthetics and Composition at the E.T.S. of Architecture, Polytechnic University of Madrid between 1971 and 1972. Invited by the School Director and Professor Víctor D’Ors, who followed the initiative taken by Oriol Bohigas in Barcelona to incorporate philosophers at the architecture schools. At the end of the course, he was expelled from the Faculty together with his colleague from the teaching staff, the philosopher Ignacio Gómez de Liaño, for having, in his own words, “consented in class to a kind of erotic-political happening, offensive to the Head of State; also, for being suspected of maneuvering in the darkness, real or imaginary, of subversion in some clandestine party”. He was reinstated to the same school in 1976 as Assistant Professor of Aesthetics and Composition.
3. See, for example: Lucy Lippard. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York: Praeger Publishers, 1973), pp. 14, 21, 33, 37, 105, 171-2, 186-7, 192, 219, 225, 228.
4. For a more extensive description of the repression during the Franco regime see: Rafael Abella. *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco* (Barcelona: Arcos Vergara, 1985); Josep Fontana. *Spain under Franco* (Barcelona: Crítica, 1986).
5. A group made up of Muntadas, Abad, Benito, and Llimós, together with Simón Marchán, took part unofficially in Documenta 5 in Kassel. There, they devised different ways of measuring a field of grass in front of the Fridericianum. Llimós walking, Benito with his body, looking, Abad, programming the transformation of the space of action, Muntadas setting in motion what he called subsenses and communicating with the grass by touching, smelling, and eating it.

6. Simón Marchán is considered today one of the members of the Grup de Treball.
7. Valentín Roma. “Conceptual Art, Design and Architecture”, *Temas de disseny*. nº 27 (2011): 13.
8. *Ibid.* 15.
9. Simón Marchán. *Del arte objetivo al arte de concepto* (Madrid: Akal, 1986), 252.
10. Grup de Treball. “Propósitos de la Encuesta” by Carlos Hernández Mor. 1974. Series “Survey of 24 Art Galleries in Madrid”, March 1974. Section 1974. Grup de Treball Fund. Sig. A.GTR.0161. MACBA Collection. MACBA Consortium. Donated by Grup de Treball. Barcelona.
11. It began in one of the most celebrated events of the Catalan collective, “Informació d’Art Concepte”, in Banyoles, between February and March 1973. Subsequently, two more “Informació d’Art” were held, one in Tarragona in November 1973 and one in Terrasa in December 1973. The introductory text to the catalogue, divided into three parts (avant-garde and communication, artist and work, artistic trends in the sector), would be the basis for discussion of the paper that the GdT prepared for the course at the German Institute of Culture. It was finally entitled “Art i Context” and was presented at the “New Artistic Behaviors” seminar. The work that the collective carried out in parallel was “Survey of 24 Art Galleries in Madrid”, carried out personally by Abad and Selz with A. Mercader.
11. Grup de Treball. “Arte y uso”. Paper presented at the “New Artistic Behaviors” seminar, by Olga L. Pijuan, Lluís Utrilla, Carlos Pazos, and Manuel Trallero”. 1973. In “Documentos sobre arte conceptual”, 1973-1974: Instituto Alemán de Barcelona. Text in Spanish. BIB BIBLIOTECA MNCARS NORMAL DEPÓSITO NORMAL Arch. M/Q C032 175936 CDB. 195943 MNCARS. Marchán / Quevedo Archive. Library and Documentation Centre of the Reina Sofia Museum. Madrid.
12. Grup de Treball, *Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid*, 1974.
13. The geographical locations, concentrated in a couple of central neighborhoods, gives an indication as to the position of the art market within the city’s social spectrum.
14. Antoni Mercader, Pilar Parcerisas, and Valentín Roma. *Grup de Treball* (Barcelona: MACBA, 1999).
15. Brian O’Doherty. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Santa Monica, San Francisco: The Lapis Press, 1986).
16. Mary Douglas. *How Institutions Think* (New York: Syracuse University Press, 1986).
17. Jacques Rancière. *Aesthetics and Its Discontents* (Malden: Polity Press, 2009), 24-25.
18. Tony Bennet. *Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. (London: Routledge, 1995), 27.
20. Jorge León and Julia Urabayen. “Heterotopia and Capitalism in Architecture: The Ideological Function of Heterotopias as Own Discourse of the Architectural Discipline in the Age of Biopolitical Governance”. *Arbor*, vol. 193, nº 784, (April-June 2017): 4.
21. Michel Foucault. “Des espaces autres”, Conference at the Cercle des études architecturales (CEA), 14 March 1967, published in *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5 (October 1984).
22. José P. Lorente “Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo”. *Artígrama*, nº 13 (1998): 313.
23. Isabelle Doucet. “Aesthetics between Provocation and Production: Counter-Projects”. *Oase Journal for Architecture*, #97, (2016): 91-97.
24. Francisco Calvo Serraller. “La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995” in *Mercado del Arte y Coleccionismo en España (1980-1995)*. (Cuadernos ICO: Madrid, 1996), 69.
25. Peter Eisenman. “Notes on Conceptual Architecture II A”. *Environmental Design Research Association*, vol. 2, (1973): 323.
26. André Malraux. *The Imaginary Museum* (Madrid: Cátedra, 2017), 139.

Exhibitions
Conceptual
Gallery
Museum
Display

The filmic space of the Overlook Hotel in *The Shining* through the sets

Jesús Lazcano López

Does this look like it goes to the lounge?

This laconic annotation [Fig. 01] scribbled on one of the photographs taken of the models used to prepare the sets for the film *The Shining* outlines quite succinctly the relationship between the conception of spaces, their construction, and their depiction. It also outlines, explicitly, the relationship—on a narrative level—of different sets that come together, despite being different spatial entities, to be assembled into a coherent whole through the use of the camera and montage.

Through the question, a certain parallelism is drawn between the architect who photographs his own work to highlight the intellectual, disciplinary, or project strategies from which it arises, and the film director who first builds a set and then adds some ambience parameters to it and certain cinematographic features and montage with the aim of providing a specific expressivity to the story being told.

In both cases, the images project the conceptual world from which the depicted spaces arise, however, “the origin of the object is not allowed to constrain its meaning”¹. As architectural discourse becomes more dependent on images throughout the twentieth century, architecture acquires a high degree of autonomy regarding its disciplinary nature, since it becomes inscribed in rhetorical territories linked to the multiple cultural values that images may contain. Paradoxically, the depicted spaces show a conceptual origin at the same time that they become something completely new.

This process illustrates the inability of architecture to represent itself because if, as an object, it belongs to a specific time and space, as a discourse it must rely on multiple media alien to it. In fact, the evidence of a crime, during any trial, “can be presented in the courtroom, but spaces have always to be imagined, and represented; and representation has [...] been an art, controlled by psychological projection and careful artifice”².

In *The Shining*, as a horror film³, this depiction of space linked to psychological projections becomes especially relevant, which is why, except for a few cutaway shots, Kubrick decides to shoot the entire film at Elstree Studios in London with the aim of controlling

every production detail. Thus, the sets are conceived as fragments and meticulous replicas of different locations documented by the art direction team⁴.

After going through the work of the art director, models⁵ of the sets were built [Fig. 02] to study the exact points of view to be taken during the shooting of the film⁶.

Through the use of the Steadicam⁷, montage, and the use of images, references, or stories of the collective subconscious, Kubrick’s film manages “a relationship between the banality of the house as a widely shared experience of spatial expectations, and a shift into a realm that exists in an ambivalent relationship to reality”⁸, building a realistic space, but not real: “a new earthly terrain that did not exist anywhere [except on film]”⁹, since the Overlook Hotel sets make up a collection of spatial fragments with their own origin and identity, yet assembled as a unitary whole.

At this point, the question written on the photography becomes relevant again, as the main focus is not that the spaces connect with each other, since they do not. In fact, this discontinuity is common to the vast majority of movies shot in studios¹⁰. What makes *The Shining* different is that, in the incoherent bonds between these fragments through the cinematic medium, Kubrick “converts the stable medium of architecture”¹¹ into impossible spaces that fold in on themselves. The spaces where the main events of the film take place are always illogical from a structural point of view, expressing through a deformed architecture the space-time¹² dysfunction on which the events of *The Shining* are based.

An authenticity achieved through fragments

The architecture of the Overlook Hotel, precisely because it is a replica of a collection of fragments from various real examples [Fig. 03], uses the concept of archetype to combine a sum of parts, each of which refers to an area with a symbolic value.

The hotel brings together a series of programs usually related to this typology such as the gardens, the lobby, the hall, the dance room, the guest or employee area, the kitchen, etc. Ordinary places in which everyday objects and spaces are exploited to evoke supernatural effects in their translation to the audiovisual medium¹³.

Kubrick, exploiting this everyday life, presents the hotel in an almost “traditionalist” scene in which, after some cutaway shots of the exteriors, the hotel manager shows the facilities to the Torrance family while interspersing details about the construction of the building with distinguished guests, anecdotes, and some other trivia.

After this introduction, the second act of the film begins with Wendy going through those same spaces again taking breakfast to Jack in a sequence which alternates the boy going down the corridors on his tricycle. The Steadicam follows Danny turning corners and

slightly nodding in a very natural movement, impossible to achieve with cranes or guides; almost a subjective vision of “as if it were a watching presence”¹⁴.

This new camera is not only used to produce images with that peculiar movement, but it is also a fundamental element for the conception of space as Kubrick decides to shoot with this technology even before the script is finished or the sets built¹⁵. The set is conceived from the possibilities offered by this camera to freely follow the characters and, thus, it is put in parallel with the nuclear iconographic element of *The Shining*: the labyrinth.

In the scene immediately after Jack’s breakfast, mother and son are wandering through the hedge maze while, through a crossfade¹⁶, we can see Jack [Fig. 08.2] “looking at the two tiny figures of Wendy and his son arriving at the center of the ‘real’ maze”¹⁷.

Placing the labyrinth in parallel with the corridors is one of the keys to understand the space not only on an iconographic level, but also physically, because thanks to the tricycle’s scenes, after successive viewings of the film, the viewer can unravel the many distortions between corridors and rooms, or even, the impossibility of the different sets physically fitting into the building, assembling an architecture whose elements are “connected through impossible spatial conditions”¹⁸.

On a close inspection of the corridor in the employee area and the Torrance’s room [Fig. 04], the first spatial inconsistencies are found. From the room entrance, towards the end of the corridor, there are two other doors and a sign indicating an emergency exit [Fig. 04.1]. However, on entering the room, they climb a few steps and turn left to enter the master bedroom [Fig. 04.2], so it is slightly higher than the hallway, making the position of the two doors incoherent. Across the room we observe that the bathroom has a window that should open to the corridor marked with the exit sign, but it faces the outside [Fig. 04.3]. These distortions do not operate only on an internal level: when we observe the windows of the room, it seems to be placed in a corner of the building. However, when Danny escapes through the bathroom window, we see that it is placed right in the middle [Fig. 04.4].

The impossible relationship between spaces is a constant within the film. Through this system of linked areas on an imaginary plane, the viewer is subliminally taken into an emotional architecture. The “familiar” hotel is unconsciously accepted, assembled into a disorienting artifact that turns this sum of archetypal fragments into an “uncanny” entity with the ability to mutate for no apparent reason¹⁹. The filmic space²⁰ draws a parallelism with Jack’s mind, deforming as the character’s psychology is projected onto it.

Another example of this spatial warping occurs in the Gold Room party scene. Jack enters a room full of people dressed like the 1920s when a waiter spills some drinks over

Jack [Fig. 05.1]. He invites him to go with him to the bathroom to clean him up [Fig. 05.2]. When they go to the men's room [Fig. 05.3], we see them turn twice to the right [Fig. 05.4] so, when reconstructing the space, we realize that it is folding in on itself [Fig. 05]. When they engage in the conversation in which we find out that the caretaker (Grady in the past and Jack in the present) is the killer of the twins that Danny sees in his visions, the characters are inhabiting in a both spatial and time dysfunction, because they are right in the place where the bar should be.

In this sequence, a pattern of the Overlook Hotel's filmic space is revealed: those places where significant events of the plot take place are impossible spaces. The film plays with the idea of overlapping two different times, making anachronism one of its main typical features, but this temporal dysfunction also entails a spatial distortion. In *The Shining*, everything happens twice simultaneously, once in the present and once in the past, in a kind of temporal split that causes disruptions in the spatial structure of the hotel.

This system of impossible spaces is clear at the center of the Overlook Hotel: room 237, which appears three times during the film. First, when Danny rides the carpeted corridor [Fig. 06] on a tricycle. If we observe the staircase to the right of the frame [Fig. 06.1], we realize that no room could possibly exist behind the doors on the wall. The opposite rooms are placed over the double height of the Colorado Lounge, so they are also impossible spaces [Fig. 06.2]. The boy tries to open the door to room 237, but it is locked. Second, when Danny is playing with some toy cars, a ball is thrown towards him [Fig. 06.3]. Suddenly the direction of the carpet flips 180° and the space becomes its own reflection in a mirror [Fig. 06.4]. Danny gets up and goes—in a subjective shot—towards the door, now open [Fig. 06.5] which reveals a hallway with two, slightly ajar, mirrored doors, under which we see the peculiarly patterned carpet in green and lilac tones [Fig. 06.6]. The third and final time, when the interior is finally revealed, is during Danny and Dick Hallorann's shared vision. The plan shows, again, multiple doors in the corridor that cannot open to the room. The room is arranged through a sequence of three consecutive spaces. The first is a small living room [Fig. 06.7], the second, located a few steps above, is the bedroom [Fig. 06.8] and, lastly, a bathroom [Fig. 06.9].

The study of the three areas described helps identify two features of the filmic space of the Overlook Hotel. The first, already mentioned, is that the places where crucial events of the plot take place are illogical spaces that only film editing makes possible. The second, that all these places are bathrooms, establishing an iconographic contrast between the soft, carpeted surfaces of the rooms and the polished and shiny bathrooms²¹, as if trauma, secrets, and violence rise up against the family in these intimate spaces.

All these sets connected through montage also produce a disorienting effect regarding their fit within the hotel building shown in the helicopter shots at the beginning of the

film. All the interiors are rectangular spaces and the hotel, on the outside, does not align with this right-angled character. Besides, when comparing the areas studied at the same scale as the original hotel, we observe that there is no possible way they could fit, being much larger than the hotel itself [Fig. 07].

The last element of spatial distortion we will study can be seen, precisely, thanks to these exterior shots. The helicopter shot [Fig. 08.1] clearly shows a parking lot and a steep slope right in front of the building, however, when the Torrances arrive, we find the labyrinth in which the climax of the film takes place [Fig. 8.3]. This place is not only filmed with the same technique as the rest of the hotel to draw parallels between them but also contains analogies and references to their rooms.

This system of analogies forms a set of images which overlaps in order to add different meanings to the spaces and events narrated. They underline the distortion of the hotel, generating an architecture pervaded with subliminal references while framing images within themselves, both internally and externally to the film.

The images are recursively repeated in a process that begins with the replica of real places and continues with spaces that draw parallels between them, connecting with each other at a subliminal level. But also, the images of the film reference to other archetypes, or to well-known stories in order to form a landscape of reflections contained within each other in the same way that the history of the hotel repeats itself²², in time and space over and over again.

The *mise en abyme*: Droste effect and multilayered references

The narrative technique in which a picture recursively appears within itself is known as *mise en abyme*. Through it, images, dialogues, or situations are repeated at different scales, in a similar way to facing mirrors. The reflected image is repeated, producing at the same time a strange effect of parallel reality and an infinite tunnel linked to the abyss mentioned by André Gide²³.

This system of references framed within themselves is, together with the distorted spaces, the most characteristic narrative feature of *The Shining*. The film, through the direct analogy between different spaces, characters, and times, but also, thanks to a plot based on an ever-repeating story, stretches the possibilities of the *mise en abyme* and proposes a narrative structure closely linked to the Droste effect²⁴.

In *The Shining*, the images, spaces, and times unfold forming a set of references that connect with each other. For example, during the interview, the director tells Jack that in 1970 the caretaker murdered his family, and minutes later, while driving to the hotel, Jack tells a story about a group of settlers trapped in the Colorado Rockies. They end up eating each other²⁵. The course of events in the plot and its conclusion are anticipated within the story itself.

The film establishes analogies between spaces and the events that take place in them. It draws a parallel between the hotel and the labyrinth on a formal level. Thus, a pattern of recursive narrative structures also emerges, strengthened by these similarities across the spaces [Fig. 08.7, 08.9]. If we admit that the hotel is indeed a reflection of the labyrinth, the center of the labyrinth must be room 237. This analogy becomes clear with the use of the color green, but also with the arch-shaped niches present in the two spaces [Fig. 08.4, Fig. 08.6]. The characters are also positioned in similar ways and close-ups of Jack tie all those images together throughout the film [Fig. 08.5, 08.8, 08.10], drawing a parallel between the hotel and the labyrinth through the psyche of the protagonist. In this way, the images are repeated, establishing a pattern that makes them continuous and merging spaces and real and imaginary events with different times [Fig. 08.2, 08.5, 08.9, 08.10].

This process is not only present on an internal level, but also on the stories related to spaces replicated on the sets. The Gold Room does not only receive its name after the one found in the Arizona Biltmore Resort²⁶, but also thanks to a clear inspiration in its ceiling and the tones of the carpet. This hotel also has a men's room akin to the red bathroom in which Jack and Grady talk. In these spaces, taken from Wright's architecture, the caretaker reveals that he murdered his family, and in a sort of macabre joke, it resonates as an echo of the Talliesin incident²⁷. The film uses the Droste effect not only within itself, but also appropriating reality as if it were another layer of the recursive image. In this way, the boundaries between reality and fiction are diluted through a straightforward transposition of spaces and the convergence on them of both real and fictional stories in a subtle breaking of the fourth wall²⁸, with which the viewer becomes part of that recursive image.

Through impossible connections, overlaps, and repetitions, Kubrick composes an imagery completely based on the architectural expression, on the ability to assemble different spaces and areas in such a way that they become telling, to a certain extent, regarding the story being told. Architecture is not only the driving force of the story, it also only acquires meaning through the filmic space. The photographs of real places, the models, his annotated photographs, and the sets are the main working material for the film, revealing that it is in the paradox of the spaces that can only be possible on film that the true narrative force of *The Shining* lies.

The Overlook Hotel's meta-architecture. Inverted time-image

After looking into the sets of the Overlook Hotel and their transposition into a filmic space, we observe how they are transformed into an architecture which depicts different times and spaces, intertwined in a labyrinth that oscillates between the real and the filmed to form an identity that evokes archetypes in which multiple meanings complement one another.

The film offers few clues or hints as to its meaning. Perhaps mirrors are the only decoding element offered [Fig. 09] on a symbolic level: the flip of the carpet when Danny approaches room 237, which has a hallway with two mirror-lined doors. The bathrooms, crucial in the plot, not only have them, but the duplicities in Jack's mind are revealed through them; when he kisses the woman [Fig. 09.1] who is in the bathroom in room 237, she shows her true appearance through a reflection [Fig. 09.2]. Also, in the confrontation with Grady [Fig. 09.3] in the red bathroom [Fig. 09.4], he appears in front of a mirror. Finally, the access corridor to the Gold Room also has another mirror in front of the entrance door [Fig. 09.9].

The recurring logic in modern iconography of going through the looking glass becomes evident when Danny writes the word REDRUM²⁹ on the bathroom door at the Torrance apartment, since the only red room that appears in the film is the Gold Room men's room, and this word links both spaces. In that same scene, Wendy wakes up and looks at the mirror where the word MURDER appears [Fig. 09.5] and in which, in a previous scene of the film, we had seen Jack reflected [Fig. 09.7] while, just like Wendy [Fig. 09.6], he hugs his son [Fig. 09.8].

After this, the final chase in the labyrinth takes place. Jack follows the footprints that his son leaves in the snow until Danny realizes that, precisely because of his footprints, he will never be able to run away. Suddenly, he decides to stop and walk backwards following his own footsteps in reverse. Again, this procedure uses the logic of the mirror subverting the timeline, as if Danny had to go back in time to reverse the logic of space and, thus, escape of the loop in which the story repeats itself over and over again. Jack is surprised to see that the footprints of his son disappear in the center of the maze and, bewildered, he ends up freezing to death without finding his way out.

Space and time are combined simultaneously in the filmic space of *The Shining*. The architecture of its sets shows, through the cinematographic medium, spaces which do not belong to any structural logic. Thus, it represents places related to the iconography of the labyrinth and suspended in a circular time³⁰, producing recursive images that, through the expression of the spaces, turn architecture into the main narrative mechanism of the film.

Through this system of recursive images proposed by Kubrick, the Overlook Hotel becomes an artifact that, like the plot itself, also folds in on itself until it draws a full circle, offering no way out for the viewer. However, stretching the film's expressive capacity, it ends up offering an escape route through an unexpected (and very hidden) fourth wall break.

In the experimental film *The Shining: Forwards and Backwards* (John Fell Ryan and Akiva Saunders, 2011), the original footage of *The Shining* is played forward and backwards at the same time on the same

screen [Fig. 10]. The last frame is juxtaposed with the first, and as the film progresses, the two projections overlap on their way to the midpoint of the film, where, for once, both frames are the same. Dick Hallorann appears in this frame, moments before going into a trance, watching television [Fig. 10.7]. What appears on his screen is, in turn, men looking at screens [Fig. 10.8]. And that is what the viewer is at that moment too: someone looking at another screen.

The images thus complete a round trip and the film becomes an object subjected to the same deformation as the spaces depicted. The archetypes borrowed from reality are connected in the movie through the medium of film and metaphorical games. Yet, by taking this system of recursive images to the extreme through opposing mirrors, the viewer becomes part of this complex network, becoming yet another reference within the abyss of endlessly repeated images, as if, like the Overlook Hotel, reality had folded in on itself and the spaces replicated in fiction return to it again.

1. "Architectural form is understood to be produced in a particular time and place, of course, but the origin of the object is not allowed to constrain its meaning". K. Michael Hays, "Critical Architecture: Between Culture and Form" *Perspecta* Vol. 21 (1984), 16.
2. "Objects can be presented in the courtroom, but spaces have always to be imagined, and represented; and representation has, from the early nineteenth century at least, been an art, controlled by psychological projection and careful artifice, more than a science." Anthony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge MA: MIT Press, 2001), 122.
3. This aspect is crucial to understand the role of space in this film, since it is based on the homonymous novel (*The Shining*, 1977) by Stephen King, author of gothic and horror literature. To write the script, Kubrick collaborated with Diane Johnson, an American writer of gothic novels who also taught a course on gothic literature at Berkeley, as Kubrick states in "Kubrick on *The Shining*". Michel Ciment. *Kubrick: The Definitive Edition* (New York: Faber & Faber, 2001). Available at <http://visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>, visited on February 2, 2021
- For the opinion of Stephen King and Diane Johnson on working with Kubrick on *The Shining* see Esteve Riambau, *Stanley Kubrick* (Madrid: Cátedra, 2010), 102-104.
4. Excerpt from the interview that Vicente Molina Foix conducted with Kubrick in 1980. Complete version can be found in Vicente Molina Foix, *Kubrick en casa* (Barcelona: Anagrama, 2019), 107-128 and also in Michel Ciment, Op. cit., 670-682. The transcripts of both interviews differ, omitting important details depending on the version: "[Question] You always try to keep total control of every step taken in the making of a film. I feel curious about one or two aspects of this fastidious control. The first concerns the art direction of your films, and *The Shining* is particular. Do you intervene directly in this? [Answer] Well, yes. For example, in this film, the art director, Roy Walker, went for a month all over America photographing hotels, apartments, things that could be used for reference. We must have photographed hundreds of places. Then, based on the photographs we liked, the draughtsmen drew up the working drawings from the photos, but keeping the scale exactly as it was, exactly what was there, not something like it. [...] The exterior of the hotel is based on an existing hotel in Colorado, but the interiors are based on several different places, for example, the red toilet is a Frank Lloyd Wright

designed toilet which the art director found in a hotel in Phoenix, Arizona."

5. The images of the film's production used in this article have been obtained from the personal archives of Stanley Kubrick, an archive of the vast amount of material that the American director kept in his home in St. Albans. In 2007, Kubrick's family donated this personal archive to the Archives and Special Collection Centre of the London College of Communication, University of the Arts London, where it is still today as the Stanley Kubrick Archive.
6. "Cardboard models of all the sets were built. They were created with the same colors and decor as the ones to be used in the film. Alcott [John] made tests—lighting the models and photographing the results with a Nikon still camera in the same angles to be employed by the motion picture camera [...] For all intents and purposes, Stanley Kubrick built the Overlook as a real hotel, not a movie hotel." Vincent LoBrutto, *Stanley Kubrick: A Biography* (New York: Da Capo Press, 1997), 418.
7. Although other films in the mid-1970s used Garrett Brown's camera for specific effects, *The Shining* was the first film to make extensive use of this new technology. Rodney Hill, "El Resplandor", en *Los Archivos Personales de Stanley Kubrick*, ed. Alison Castle (Köln: Ed. Taschen, 2005), 642.
8. "Haunted house films manage a relationship between the banality of the house as a widely shared experience of spatial expectations, and a shift into a realm that exists in an ambivalent relationship to reality. This procedure dramatizes the subliminal elements—doorways, windows, passages, mirrors". Barry Curtis, *Dark Places: The Haunted House in Film* (London: Reaktion Books, 2008), 143.
9. "Through montage, it was possible to create a new earthly terrain that did not exist anywhere [except on film]." Lev Kuleshov, *Kuleshov on film: writings by Lev Kuleshov*, edited and translated by Ronald Levazo (Berkeley: Ed. University of California Press, 1974), 52.
10. "The haunted house must be explored in order to trace and locate the source of the disturbance—but the exploration is an entry into other than purely spatial dimensions. In film this process of exploration is undertaken by the way of the camera, the edit and the design of the often-discontinuous set. The journey through the house too is characterized by visual incoherence and emotional disorientation." Curtis, Op. cit., 35.
11. "By turning his version of the Overlook Hotel into an impossible and illogical structure—*The Shining* (1980)—Stanley Kubrick converts the stable medium of architecture into a polymorphic language in motion." Kevin McLeod, "Corridor Syntax" in *Elements of Architecture: Corridor*, ed. Rem Koolhaas (Venice: Marsilio, 2014) p. 998
- NOTE: This quote does not contain the same exact idea in the revised edition of this book, which is going to be the reference from now on. "By building an impossible and illogical hotel for his film '*The Shining*' (1980), Stanley Kubrick transforms both architecture and cinema into polymorphic languages in motion." Kevin McLeod, "Corridor Syntax" in *Elements of Architecture: Corridor*, ed. Rem Koolhaas (Köln: Taschen, 2018) p. 98
12. "If we look at Kubrick's work, we see the degree to which it is the brain which is *mis en scène*. [...] in *The Shining*, how can we decide what comes from the inside and what comes from the outside, the extra-sensory perceptions or hallucinatory projections?" Gilles Deleuze, *Cinema II: The Time-Image* (London: Bloomsbury, 2013), 212.
13. This relationship between the everyday and the supernatural is suggested in Sigfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality with an introduction by Miriam Bratu Hansen* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 164. "Perhaps films look most like dreams when they overwhelm us with the crude and un-negotiated presence of natural objects—as if the camera had just now extricated them from the womb of physical existence and as if the umbilical cord between image and actuality had not yet been severed"
14. "The 'Steadicam' camera, an innovation at the time of the film's making, was used to produce an uncanny stillness in the point of view [...]. The

cinematography provides an unsettling perspective within the building; the camera moves in unfamiliar and unsettling ways, often far distant from the action, as if it were a watching presence.” Curtis, Op. cit., 173.

15. Kubrick describes the movement of the Steadicam as that of a “magic carpet. The fast, flowing camera movements in the maze would have been impossible to do without the Steadicam [...] Most of the hotel set was built as a composite, so that you could go up a flight of stairs, turn down a corridor, travel its length and find your way to still another part of the hotel. It mirrored the kind of camera movements which took place in the maze. In order to fully exploit this layout, it was necessary to have moving camera shots without cuts, and of course the Steadicam made that much easier to do.” Michel Ciment, Op. cit., 189.

16. In the crossfade, two different sequences are on the screen simultaneously. About the representation of time on film, see Jacques Aumont, “El tiempo representado” in *La imagen* (Barcelona: Paidós Comunicación, 2013), 243-257. [Author’s translation]

17. “The point of view in *The Shining* is crucial to the sense of a place already inhabited. In one scene Jack looks at a model of the hedge maze that has been constructed in front of the hotel. His point of view zooms in to reveal that he is looking at the two tiny figures of Wendy and his son, who we see from an objective point of view arriving at the center of the ‘real’ maze. The maze is a metaphor for all haunted places” Curtis, Op. cit., 174.

18. “As passageways linking one behavior to another, the corridors of the Overlook exhibit the basic grammar of mode-jerks, corridors framed as syntactical parts that connect increasingly impossible spatial conditions.” McLeod, *Corridor Syntax* (2018), 98.

19. The terms “familiar” and “uncanny” are from Freud’s *Das Unheimliche*, which Vidler summarizes: “This uncanny, wrote Freud, is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression... The uncanny [is] something which ought to have remained hidden but has come to light.” Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. (Cambridge MA: The MIT Press, 1992), 13.

20. The term filmic space is from Eric Rohmer’s studies after F. W. Murnau’s films: “virtual space constructed [in] the mind [of the viewer] by means of the fragmentary elements provided by the film”. Eric Rohmer, *L’organisation de l’espace dans le «Faust» de Murnau*. (Paris: Union générale d’éditions, 1977), 11. [Author’s translation]

21. About the role of the bathroom in the plot and this dialectic confrontation, see the comments on the famous shower scene in *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) in Slavoj Žižek, *Everything You Always Wanted to Know About Lacan But Were Afraid to Ask Hitchcock* (London: Verso, 1992), 231-234.

22. “There can be no instance of the uncanny that does not always imply repetition” Sarah Kofman, *Freud and Fiction* (Lebanon NH, Ed. Northeastern University Press, 1991), 137.

23. The term *mise en abyme* comes from André Gide’s Journals: “I quite like that in a work of art we find transposed in this way, on the scale of the characters, the very subject of this work by comparison with this process of the coat of arms which consists, in the first, in putting the second in abyss” André Gide, “Le blason en abyme”, *Journal (1889-1939)*, Volume I (Paris, Ed. Gallimard, 1948), 44. [Author’s translation]. The original text in French is from 1893.

24. The Droste effect is a kind of recursive image in which the rendered image is shown repeated within itself in a smaller size, and so on. This visual effect owes its name to the Droste brand of cocoa, since the packaging, around 1900, used this effect.

25. “In the scene of the Torrance family driving to the Overlook Hotel, a revelation of what the dynamic of the film can be seen. Micro/macro reflection, the apparently nondescript conversation about a group of settlers trapped in the Colorado Rockies, forced to eat each other, announces the murderous delirium of *The Shining*.” Simon Roy, *Mi*

vida en rojo Kubrick (Barcelona: Ed. Alpha Decay, 2016), 96. [Author’s translation]

26. Although this hotel is actually a project by Albert Chase McArthur (1927), and Wright’s collaboration is documented, it is not known to what extent he influenced the design (see Frank Lloyd Wright Foundation. “Arizona Biltmore Resort”. Visited on October 31, 2021. <https://franklloydwright.org/site/arizona-biltmore-resort/>). However, in the interview conducted by Vicente Molina with Stanley Kubrick, the director fully attributes the project to Wright: “[...] the red toilet is a Frank Lloyd Wright designed toilet which the art director found in a hotel in Phoenix, Arizona. It’s exactly like it, color and everything. Why try to design a toilet when you not only have a real toilet with all the proportions right, but an interesting toilet too?” Ciment, Op. cit., 682. (Note: in the transcription in Molina, *Kubrick en casa*, Wright is not mentioned).

27. Taliesin was a project built by F. Lloyd Wright in 1911 to live with his mistress, Mamah Bouton Borthwick. In 1914, one of the servants murders Borthwick and her two children, along with four other people, with an axe.

28. The term fourth wall arises through the reflection of Denis Diderot (*Discours sur la poésie dramatique*, 1758) in which he affirms that an imaginary wall must separate actors and spectators. The fourth wall is broken when the viewer is challenged from fiction, making him aware of the artifice that representation entails.

29. Although the word itself has no meaning, phonetically, it sounds very similar to “red room”.

30. “In accordance with the spatial and temporal sequence that it poses, *The Shining* proposes, above all, a game of concentric rings where—in a structure similar to that of Lolita—each of them anticipates elements of the following. [...] In that ending where the labyrinth [...] once again plays a fundamental role—from the dramatic and mythological point of view—in the annulment of any logic in time or space.” Riambau, Op. cit., 217. [Author’s translation]

Architecture
Film
Kubrick
The Shining
Filmic Space

Infrastructure Space: Architectural Practice and Operational Logics in the 21st Century

Luz Carruthers

In the modern city paradigm, there is an objectification of urban means and instruments by differentiation: between server and served spaces, between structural and supported elements, between urban structure and infrastructure. This dissociation of elements may result in a simplified vision when it comes to understanding the dynamics of the city. However, it also allows us to understand the different systems as autonomous entities, susceptible to be analyzed in an isolated way and obtain alternative forms of mediating the context. This is the case of infrastructure.

The purpose of this paper is, in the first place, to review the current definition and meaning of the idea of infrastructure. From there, to explain Keller Easterling’s concept of “infrastructure space”, in order to extrapolate it from urban to architectural contexts. This will be explained through five categories that organize infrastructure space within architectural practice, based on examples. Throughout the twentieth century, there are many architectural precedents that show an interest in incorporating infrastructural thinking into the project². However, these experiences are usually characterized by an approach based on utopias, resulting in theoretical projects. This research’s originality lies in the identification of a contemporary infrastructural architecture characterized by its pragmatic approach. This distinctive feature allows practice to be free from infrastructural non-operational aspects—such as large scale works and the idea of mega-structure—and consolidate new strategies to think architecture from a relational point of view.

The term infrastructure emerged at the end of the nineteenth century as a way to call the works carried out on the land before railway installations. From the beginning, the term refers to a set of different actions and not to something specific. Three matters characterize the conception of infrastructure. Firstly, its condition of ‘infra’ which implies the spatio-temporal idea of being inside, under, and before a higher order. In the second place, its development as an open structure with utilitarian purposes, which defines incremental growth potentialities. Last, its generic material manifestation was produced as well, with the goal of being replicable regardless of context.

Infrastructure is conceived as a technology for urbanization and environmental control, a mechanism for regulating the flows of energy, people, and the media³. It does not define something specific or limited, but a heterogeneous system of relations and actions. Motivated by this, in the second half of the twentieth century, its physical condition was suspended to make space for construction in its conceptual dimension. Therefore, infrastructure is transformed from a material system into a material-conceptual system, applicable in different contexts and fields.

This transformation occurs, first in the field of sociology through the social theory of the 60s⁴, followed by economy and politics⁵. Originally, from the field of engineering and with a technical meaning, the human sciences appropriated this term and opened it up to a polysemic understanding of infrastructure. However, its double material-abstract condition always remains. To understand fully the current idea of infrastructure, it is important to review concepts such as ecology, media, and apparatus, which help to understand the true magnitude of its meaning and impact on the built environment as well as in the society.

To speak about infrastructure, it is necessary to position oneself within the ecological paradigm⁶. The translation of ecology to the urban context urges for an understanding of the city based on overlapping systems in permanent transformation. From this point of view, infrastructure is an open concept, inviting us to think the city as a living, relational system and in tension, with a physical counterpart materialized in concrete elements⁷.

Infrastructure's main working mechanism is mediation. It works as a 'medium' of growth and control over the environment. In the most utilitarian sense, it operates as a means of urbanization, with all the economic and political implications that this entails. However, by understanding infrastructure as postulated by Marshall McLuhan, we can also see the symbolic dimension it has. The famous statement "the medium is the message" suggests, firstly, a distinction between medium and message, and secondly, it raises the question of what infrastructure says it does and what it actually does⁸.

Finally, infrastructure is a device, an 'apparatus', in the words of Michel Foucault and later revised by Giorgio Agamben. This statement affirms that an apparatus is a "heterogeneous set consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral, and philanthropic propositions"⁹. It arises from the intersection of relations of power and knowledge and always has a specific strategic function. From this point of view, infrastructure is not only a physical network, it is the entire political, social, administrative, economic, urban, and regulatory scaffolding, which frames and ensures its operability. For Agamben, the apparatus is a governing machine, which produces subjectivities whose objective is to manage, govern, control,

and guide people's thoughts, behaviors, and actions, with the negative implications this entails.

Infrastructure space

Since the late 90s, we have heard more or less explicit references and inquiries into infrastructure in the field of architectural theory. However, it has only been in the last ten years when a high number of academic publications on the subject have appeared. At the beginning, it was more provocative than scientific work. We can find publications by Rem Koolhaas or Stan Allen and, in the mid 2010s, more systematic contributions by Neil Brenner, Pierre Bélanger, Jesse Lecavalier, Marc Angélil, or the more recent works of Rosalind Williams, to mention just a few. In this scenario, Keller Easterling stands out. She is the one who introduces the concept of infrastructure space.

In her book *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*, Easterling revisits the idea that infrastructure not only refers to a physical network or the means of urban cohesion. Infrastructure is also the set of shared standards. A control mechanism that constitutes the access point to all of them. The rules that govern the space of our daily life. Additionally, she develops the concept of "infrastructure space", which she defines as an operating system: an updating platform that spreads across time to deal with new circumstances, codify the relationships between buildings, or regulate exchange logistics. A matrix full of details and repetitive formulas that determine the spatial sequences of contemporary cities¹⁰.

Infrastructure space is the conceptualization of infrastructure. It is the abstraction of infrastructure as logic. It is the extraction of ordering principles of infrastructure material: the rules that organize space through protocols. Thus, infrastructure space can be understood as the transformation of infrastructure into an abstract tool, applicable to the architectural project. If infrastructure in the city are the devices, the terminals, the circuits, the standards, the media, or linking circuits among objects; then, infrastructure space is the source code, the matrix that establishes the relations. Easterling states that we live in the infrastructure space and this can be clearly seen in the urban sequences repeated in cities all over the world. Yet fundamentally, infrastructure space is space: to inhabit, to empower, to control, to design.

The aim of this article is to prove that the process of abstraction performed on infrastructure, defined as infrastructure space, can be observed also in the practice of contemporary architecture. For that purpose, it is necessary to carry out an extrapolation of infrastructure, as defined by Easterling, from the urban scale to the architectural one. The hypothesis is that infrastructure space—understood as the proceedings extracted from infrastructure and undergone a conceptualization process—has become a project tool for architecture. The passage presented by Easterling, from infrastructure

as a concrete system to infrastructure space as a concrete-abstract system, is not explicit, so a possible translation of principles, which operate in the first and have effect in the second, is proposed here:

Infrastructure is a system; infrastructure space is an 'operating system'. This distinction does not imply a mere qualification of the system. It is not a characterization. An operating system is a program that makes the system work and determines its qualities and potentialities.

Infrastructure is more than just a physical network, but it never stops being such. Infrastructure space is the combination of this physical network with an 'active network'. It operates and conditions the physical network from the abstract idea of flows, multi-scalarity, and programmatic hybridization, typical of conceptual diagrams. Infrastructure possesses action protocols and the standardization of elements. Infrastructure space possesses 'strategic protocols'. This means that it does not standardize everything by default but discriminates generic and specific aspects for each action.

Infrastructure is a medium of communication; infrastructure space is a 'medium of information'. Infrastructure presents itself as a neutral entity, controlling communications, people, and energy flows on demand. Infrastructure space becomes a power niche. It has the potential to define what is on and off the network and its scope.

Infrastructure is an urban agency; infrastructure space is a 'socio-technical agency'. Infrastructure is conceived, designed, and built within specialized technical offices, with authority granted by the administration. Infrastructure space implies social participation. It is a governance space represented by the administration and required by society to define the model for mediation and resource exploitation on behalf of the population.

These five concepts, put forward generically here, can be observed in a more comprehensive way in various functional structures of society, including architecture. To continue with this logic, from the concrete to the concrete-abstract, we will analyze five categories present in architectural projects built in the twenty-first century, starting with a manifest-project pavilion from the year 2000 itself.

Infrastructure space and architectural practice

To the premise "Holland Creates Space", proposed as the theme for the Netherlands Pavilion for the 2000 Expo in Hannover, the Dutch office MVRDV responds with the project *Stacked Landscape*, which swiftly becomes the paradigmatic architectural project of 2000 [Fig. 01]. It makes one wonder: which paradigm? What could have been interpreted at the time, as a defense of nature in the city, or vice versa, from our point of view, constitutes a true

manifesto that anticipates the production of infrastructure space in architecture. *Arquitectura Viva*'s monographic publication about the World Expo in Hannover, released the same year of the event, states: "The density and diversity of the different functions generates new relations, becoming a symbol of contemporary life"¹¹.

The pavilion is a succession of heterogeneous layers—even though the floor plan is perfectly square—overlying different ecosystems and technologies. The main objective is to make mediation visible, which the infrastructure makes of nature [Fig. 02]. Different from the other participants in the Expo, the Dutch office presents this pavilion as an acceptance manifesto of a natural environment mediated by technology. There is no longing for a lost nature nor a fascination with future engineering. It is a manifestation of reality at the turn of the century, where nature is no longer limited exclusively to outside the city, nor are cities built as armored fortresses. The scale of twenty-first-century urbanization, hand in hand with the spread of communications and global commerce, is the infrastructural scale. Infrastructure is atomized and transformed into infrastructure space, susceptible of being designed at a planetary or architectural scale. This manifesto, ephemeral as it may seem, explicitly reveals in an anticipated way, questions that can be observed in other more canonical, contemporary architectural projects, showing the question of infrastructure as a technical, spatial, and social problem. In the words of its authors: "Expo 2000 is as a symbol for the multifaceted nature of society: it presents the paradoxical notion that as diversity increases, so too might cohesion"¹² between the society and the systems which sustain it.

In the infrastructure space exemplified by the pavilion, the 'system' is the structure construction while the 'operating system' is the strategy of technified overlapping platforms. These are susceptible to be inhabited and configured with total freedom. A structural and working code, which is inserted in the structural network, is proposed. Nature mediation technology is explicit and expresses the system's internal synergy and its connection with a higher order. Other architectural works give continuity to the infrastructural system they are connected to and make it part of their programmatic condition. In the Dee and Charles Wyly Theater [Fig. 03], designed in 2001 and opened in 2009, OMA + REX also propose an overlapping of mechanized layers. Technified platforms do not only constitute the space but also, at the same time, are capable of movement to adapt the space. The building works as an operating system module, which is built in continuity to the people's movement. This is channeled, in the first place, by means of the collapse of the access platform that leads to the interior of the device. Secondly, the elevators, located on the main façade, make the platforms independent. Finally, the internal structure itself adapts by configuring and reconfiguring the space through slabs, walkways, floors, and moveable furniture. From the authors'

project description: "No longer shielded by transitional and technical areas—foyer, ticket counters, backstage facilities—this reimagining of the theatre typology exposes the auditorium to the city on all sides"¹³. The design of this project as infrastructure space generates an innovation both for the program mechanization and for its exposure through the façade. It regulates, on demand, the condition of theatrical black box and transforms the material and abstract features of the cultural program, traditionally enclosed in a permeable structure.

Infrastructure space has a 'physical network' and in the case of the pavilion it is the square floor platform, which is stacked leaving air and space to allow an 'active network'. This is what determines the spatial qualities and the potentiality of inhabitation of each space. This is a recurrent mechanism of infrastructure space: the oversized structure that makes it capable of adapting to the different contingencies of the activities that may be required over time. The case of the 1111 Lincoln Road building, designed in 2005 by the Swiss studio Herzog & de Meuron and opened in 2008, is an example of the dialectics between the physical network and the active one. The physical network is a system of open platforms—literally without an envelope or façade—that directs the flow of vehicles and pedestrian movement in continuity with the infrastructure system on which it is located. Additionally, each platform is susceptible to adaptation for temporary or permanent uses according to the programmatic needs to which it must respond. The authors understand the main parking program as a "public facility, like a train station or an airport, where people change from one mode of transportation to another"¹⁴. Housing, commercial stores, events, and car parks are the active network that twists the plans, unwraps the façade's envelope, and determines its free spaces.

The 'protocol' issue appears in two ways in the infrastructure space. Firstly, in the total negation of theory as a project premise. The practice, with its immediate constraints and direct consequences, is what justifies the decisions and determines the design. Secondly, in the pragmatism that can be seen in constructive standardization, many times importing prototypical elements directly to the architecture, as well as in the application of rules for spatial structuring and growth. An emblematic example of the infrastructural protocol application to the architectural project is the building for the Nantes School of Architecture, designed in 2003 by the French studio Lacaton & Vassal and opened in 2009. The concrete load-bearing structure is the same one used for parking, both in structure and element dimensions. The ramp that runs through all the platforms to the roof is even calculated, both in its bearing capacity and in its dimensions, for the circulation of vehicles. This pragmatism is explained in the project description as a strategy to achieve a resource economy and, in this way, maximize the built space that is possible. Interior partitions are also standardized. Its organization is determined by the active form, which defines the degree and type

of available space appropriation in each platform. In the words of its authors: "We wanted to put into practice a constructive system comparable to a Meccano. Just like an IKEA or an Auchan"¹⁵. However, as with the pavilion, the protocol is applied in a strategic way. Prototypical elements or systems are imported, but the capability to adapt to people and their appropriation remains. This is given by the proportion between programmed and free space, present in the building floors, the rooftop, or the ramp deployed across the façade.

As the pavilion shows, exposing the infrastructure not only 'communicates' in a physical-functional sense, but also in a symbolic one. The infrastructure as a means of supply and connection possesses a relative social prestige associated with the idea of progress, urban consolidation, and resource democratization. In recent years, this idea has been undermined due to the enormous environmental impact of urbanization and the exploitation of natural resources all around the world. For this reason, the pavilion project, ahead of its time and understanding that infrastructure space is a means of powerful information, does not convey generic infrastructure but a self-sustaining infrastructure. In the Mountain Dwellings building [Fig. 04], developed by the Danish studio BIG in 2007, we can see the ambivalence of infrastructure on a social level today. The dwellings, aerial and green, are placed on a mountain of ramps and platforms designed for vehicle circulation and parking. Specifically, a third of the program is made up of dwellings and two thirds is dedicated to parking, understood in the project description as the "foundation of the homes"¹⁶. The mountain, far from being a naturally formed landscape—as represented in the billboard around the façade—, is a stacked infrastructure. The project materializes the paradox of what infrastructure is and what it says it is.

Finally, infrastructure, due to its condition of 'urban agency' and its utilitarian functions, establishes a direct contact with people. The access to infrastructure is a practical but also symbolic question, based on its potential as an economic driver and its capability of directing territory urbanization. In infrastructure space, this problematic question still remains and becomes more complex when the social agency is added to the urban one. In the pavilion, it is evident that this question derives from the proper expository function it responds to; the structure is open, in a physical and abstract sense. There is no façade, and it is possible to enter programmatic spaces via stairs directly from the exterior. In recent public architecture, we frequently find this combination of an open-envelope structure and access points in continuity with the urban space, with no mediation of a foyer or halls. The Public Condenser [Fig. 05], designed by Studio Muoto in 2016, is an example of this strategy. Once again, the building is composed of several platforms stacked in height, a "stack of activities piled vertically"¹⁷, with direct access from the exterior, whose objective is to make its uses independent and increase

the building activity time, day and night. The project is shown as “a fragment of the city [...]: commercial ground floors, open circulation systems which work as streets and sidewalks open all the time and overlapping activities”¹⁸. In turn, except for the rooms that require acclimatization due to their use, they are outdoor spaces. However, even in the case of enclosed uses, the programmatic volume is surrounded by a de-programmed volume in direct communication with the city, by means of staircases that connect all the levels with the urban space.

Conclusions

Architecture conceived and designed as infrastructure space is configured as an open matrix. This condition can materialize in various ways: functioning as an operating system, building a flexibility determined by the active network of use, implementing strategic protocols as a design guideline, presenting itself as a means of information, or consolidating a continuity with the public. The condition of ‘open’ is not a metaphor. Its public essence and massive use, which drives infrastructure, is the same that is seen in infrastructure space. However, all the cases frame degrees of freedom and adaptation to contingencies in regular formal structures, rectangular plans, and the layering of horizontal levels.

The architectural examples used could easily change category and would still serve to explain these concepts. What, in other research fields could become a problem, in this case, constitutes a virtue. As shown previously, infrastructure space is an operational-theoretical method, derived from the infrastructural praxis. The categories proposed are an attempt to show the project mechanisms used by architectural practice to produce infrastructure space at a building scale. For this reason, the fact that this architecture produces analogous projects is, perhaps, the most effective testing method for the hypothesis of this piece of research.

Finally, it is important to highlight that this architecture is built within an infrastructural understanding of the environment. Nowadays, this vision is going through a deep crisis due to extensive urbanization, which has accelerated in the last decades on a global scale, with the environmental impact this entails. Even if infrastructural architecture, applied on occasion, seems to increase people’s degree of freedom, the public imagination in which it exists is a governing apparatus of power and exploitation. In this sense, it is vital to consider how the architectural project is re-signified, either by consolidating continuity with mass urbanization models or as a disruptive element of criticism.

1. The concept “infrastructure space” put forward by Keller Easterling in her book *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space* (London: Verso, 2016), 11-23.
2. To mention the ones that are closest in time and that have had the most influence on the current panorama, it is worth highlighting the experience of Team X in the production of the megastructures

- in the 1960s or Rem Koolhaas and the free plan using high-rise buildings as a model. To deepen into these two experiences, see the doctoral research: Fernando Rodríguez, “Un entendimiento infraestructural del proyecto”, UPM, 2015; and Joaquín Mosquera. “Conectividad urbana en Rem Koolhaas”, UPM, 2017.
3. For a deeper view into the linguistic origin of the term infrastructure see: Ashley Carse. “Keyword: Infrastructure. How a humble French engineering term shaped the modern world”, in *Infrastructures and Social Complexity. A companion*, ed. Penny Harvey, Casper Bruun Jensen, Atsuro Morita (New York: Routledge, 2017), 27-39.
4. In reference to the work in the social and human sciences developed over the post-war decades, largely determined by the notion of ‘structure’ and encompassed in generic terms such as ‘structuralism’.
5. Ashley Carse, Op. cit., 35.
6. See Kathy Velikov and Thün Geoffrey, “Territorial Infrastructures: Recognizing Politico-Environmental Ecologies” in Ilka Ruby and Andreas Ruby (eds.), *Infrastructure Space* (Berlin: Ruby Press, 2017), 195.
7. For more on the conceptions of urban ecology see: Ian Mc Harg. *Design with Nature* (Nueva York, Natural History Press, 1969); Charles Waldheim. *Landscape as Urbanism: A General Theory* (Princeton: Princeton University Press, 2016); and Paolo Soleri. *Arcology: The City in the Image of Man* (Massachusetts, MIT Press, 1969).
8. Easterling, Op. cit., 13.
9. Giorgio Agamben. *What is an Apparatus? And Other Essays* (Stanford: Stanford University Press, 2009), 2.
10. Keller Easterling, “Split Screen”, in *Infrastructure Space*, Op. cit., 264-272.
11. Luis Fernández Galiano (ed.). “MVRDV Holanda”, *Arquitectura Viva ‘Hannover 2000’*, no.72 (May 2000): 48-53. <https://arquitecturaviva.com/obras/pabellon-de-los-paises-bajos-en-la-expo-2000>
12. MVRDV, extract from the project description published by the authors on their official website: <https://www.mvrdv.nl/projects/158/expo-2000>
13. OMA, extract from the project description published by the authors on their official website: <https://www.oma.com/projects/dee-and-charles-wyly-theater>
14. Herzog & de Meuron, extract from the project description published by the authors on their official website: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/276-300/279-1111-lincoln-road.html>
15. Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal. “Materia al desnudo. La escuela de Arquitectura de Nantes explicada por sus autores”, *Arquitectura Viva*, no. 124, ‘Banda ancha. Obras digitales: de la estructura a la piel’ (2009): 84-85.
16. Quote from the project description: “What if the parking area became the foundation of the homes?” BIG, project description published by the authors on their official website: <https://big.dk/#projects-mtn>
17. Gilles Delalex & Yves Moreau. “On Complexity, Studio Muoto. Urban Condenser, Paris-Saclay (France) 2016”, *a+t ‘Complex Buildings’* no. 48 (2017), 26-35.
18. Javier Agustín Rojas. “Sobre la neutralidad”, *PLOT* no. 35 (March 2017).
3. For a deeper view into the linguistic origin of the term infrastructure see: Ashley Carse. “Keyword: Infrastructure. How a humble French engineering term shaped the modern world”, in *Infrastructures and Social Complexity. A companion*, ed. Penny Harvey, Casper Bruun Jensen, Atsuro Morita (New York: Routledge, 2017), 27-39.
4. In reference to the work in the social and human sciences developed over the post-war decades, largely determined by the notion of ‘structure’ and encompassed in generic terms such as ‘structuralism’.
5. Ashley Carse, Op. cit., 35.
6. See Kathy Velikov and Thün Geoffrey, “Territorial Infrastructures: Recognizing Politico-Environmental Ecologies” in Ilka Ruby and Andreas Ruby (eds.), *Infrastructure Space* (Berlin: Ruby Press, 2017), 195.

7. For more on the conceptions of urban ecology see: Ian Mc Harg. *Design with Nature* (Nueva York, Natural History Press, 1969); Charles Waldheim. *Landscape as Urbanism: A General Theory* (Princeton: Princeton University Press, 2016); and Paolo Soleri. *Arcology: The City in the Image of Man* (Massachusetts, MIT Press, 1969).
8. Easterling, Op. cit., 13.
9. Giorgio Agamben. *What is an Apparatus? And Other Essays* (Stanford: Stanford University Press, 2009), 2.
10. Keller Easterling, “Split Screen”, in *Infrastructure Space*, Op. cit., 264-272.
11. Luis Fernández Galiano (ed.). “MVRDV Holanda”, *Arquitectura Viva ‘Hannover 2000’*, no.72 (May 2000): 48-53. <https://arquitecturaviva.com/obras/pabellon-de-los-paises-bajos-en-la-expo-2000>
12. MVRDV, extract from the project description published by the authors on their official website: <https://www.mvrdv.nl/projects/158/expo-2000>
13. OMA, extract from the project description published by the authors on their official website: <https://www.oma.com/projects/dee-and-charles-wyly-theater>
14. Herzog & de Meuron, extract from the project description published by the authors on their official website: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/276-300/279-1111-lincoln-road.html>
15. Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal. “Materia al desnudo. La escuela de Arquitectura de Nantes explicada por sus autores”, *Arquitectura Viva*, no. 124, ‘Banda ancha. Obras digitales: de la estructura a la piel’ (2009): 84-85.
16. Quote from the project description: “What if the parking area became the foundation of the homes?” BIG, project description published by the authors on their official website: <https://big.dk/#projects-mtn>
17. Gilles Delalex & Yves Moreau. “On Complexity, Studio Muoto. Urban Condenser, Paris-Saclay (France) 2016”, *a+t ‘Complex Buildings’* no. 48 (2017), 26-35.
18. Javier Agustín Rojas. “Sobre la neutralidad”, *PLOT* no. 35 (March 2017).

Infrastructure
Infrastructure Space
Apparatus
Medium
Ecology

Less Me, More Others. On Designing Disorder: Experiments and Disruptions in the City, by Pablo Sendra and Richard Sennett

María Pura Moreno Moreno

The contrast between two Manhattan neighborhoods such as Hudson Yards and the Garment District allows the authors, in the foreword to the book, to draw attention to what urban DNA should be for “the overlap of so many different kinds of life”, such as those already suggested by Richard Sennett in *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life* (1970), and within the framework and context of the new left and the counterculture of the sixties. An overlap of lives that he himself proclaims by continually citing Aristotle’s maxim from his *Politics*, “A city is composed of different kinds of men; similar people cannot bring a city into existence.”

The functionalist city, developed by capitalism, observed by both authors in the fixed and predetermined forms at the north end of the High Line, are contrasted with the diversity and disorder, unstable and in perpetual change, of the Garment District, to initiate the dialogue of two complementary voices in theory and practice. On the one hand, there is Sennett’s sociological vision, and on the other, that of the joint understanding of architecture and urbanism contributed by Pablo Sendra.

The common objective is to explore open urban configurations for a city that fosters an intense and unplanned social life in which the moral formula “less me, more others” is prioritized. It is used as an argument to solve the identity crises that occur in the transit towards any maturity. The purpose is to present outlines on how to design urban spaces that integrate the *ville*, when taken to mean the physical materiality of the city, and the *cité*, associated with the inhabiting of a cohesive citizenship. That is, to coordinate the constructed matter with the real life that passes through the space delimited by this materiality, specifying its aspiration to synergy, already discussed in Sennett’s previous text *Building and Dwelling: Ethics for the City* (2019). A hypothesis that touches on the critique of functionalism made by Aldo Rossi in *The Architecture of the City* (1971) where, from a positivist perspective, he speaks about the built environment as a mirror or stone manifestation of civil life in which time, place, and culture shape its form and its function.

The book is structured in two complementary parts, with the 42 pages written by Sennett, compared to the 126 pages with text and plans by Sendra, proof of the prominence that the cosmopolitan sociologist gives to the theses of the young researcher. Both approaches precede an extremely interesting conversation between the two, woven together with incisive interpellations from the editor Leo Hollis.

Under the heading “Civil Society”, and subdivided into “The Politics of the Hidden City” and “Open Forms”, Sennett’s hypothesis of today’s flexible capitalism struggling to fit into the reality of some inherited cities, whose rigidity he attributes to functionalist homogenization or sectorization, is reached by means of references to literary, psychological, and sociological notions. To do this he goes back to the birth of the Napoleonic Civil Code as the precursory mechanism of equal rights and freedoms that inaugurated modern social engineering. A code that, despite having been brought down with the fall of the empire, marked the emergence of Benjamin Constant’s concept of civil society attributed to the agglomeration of inhabitants who were provided with strength and commitment to live together. A society that, from a utopian point of view, is willing to take advantage of the ambiguity, contradiction, and complexity of the diversity of any urban life for collective benefit. An idea that he discusses when comparing literary protagonists such as *Adolphe*, by Constant himself, who consciously eluded passions by limiting his contacts with certain places, as opposed to Stendhal’s Julien Sorel in *The Red and the Black*, whose move to Paris propels an inordinate ambition that would be unthinkable in a smaller, more homogeneous and therefore more intrusive, social and spatial framework.

These ideas are linked to the necessary recognition that human beings demand from their social environment in order to feel fulfilled. To do this he alludes to Hegel’s *The Phenomenology of Spirit*, underlined with references which are relatively helpful, such as the cosmopolitanism of Immanuel Kant, the concept of the ‘masses’ by Gustave Le Bon, or that of the ‘iron cage’ by Max Weber. Such a mobilization of references leads him to reject the functionalist city, considering it absolutely obsolete for flexible capitalism, which he never questions as an engine. In fact, in *The Culture of the New Capitalism* (2006), he himself already pointed out the alteration of absolutes such as ‘time’ and ‘space’ that he observed, for example, in the dissolution of the ‘iron cage’ in stable sector-based work. This is also visible in the idea that nowadays we are able to identify with the profusion of ‘connected rooms’, as Remedios Zafra puts it.

These very contemporary premises incite him, as an anthropologist, to advocate for flexible places to accommodate this new social reality, termed generically “Open Forms”. Spaces for disorder—or for Zygmunt Bauman’s ‘liquid life’—that are still to be resolved, yet which he believes have the right and capacity to be pre-designed in advance. In the absence of material specification, he resorts to the biological metaphor of adaptation to the existing or mitigation of the obsolete. For

this, he resorts to what he describes as ‘passing territories’, characterized by new meanings for terms such as walls, ramparts, or boundaries. Constructed elements that, far from acting as insurmountable borders, must assume a new porosity and permeability; and in which incomplete forms must coexist, yearning for the creativity of non-linear narratives, with which the urban designer invites the citizen to explore the unexpected.

After these reflections by Sennett, the architect Sendra, in the second part of the book, entitled “Infrastructures for Disorder”, arrives in present time, with an attractive prose, invoking the modification of the relationship between space and time in the city. An interrelation in which he places the time factor as a compositional matter of the urban project. Something that refers to the question “Shall we dance?” by Manuel de Sol -Morales with which a military march is contrasted with a real dance in order to metaphorically define the urban project as the configuration of a rhythm of beats that combine land, buildings, and infrastructure. This idea also refers to Rem Koolhaas’s criticism of Le Corbusier’s functionalist city for its rejection of the characteristic and provocative congestion of Manhattan. In the section “From the Paper to the Plan”, he contextualizes the activist moment of the 70s, using Sennett’s book *The Uses of Disorder*, equating it to a present day in which both endorse the real possibility of *Designing Disorder*. Thus, in the face of the disorderly urban forms of postmodernity, they invite us to domesticate that informality from an infrastructural flexibility. His generational closeness and his attention to the globalized activism of the last decade (the Spanish 15M, the Arab Spring, the Occupy movement) lead him to believe in decentralization and localism, referring to successful events in the past, such as the case of Frestonia. Other contemporary examples highlight his reflection on the importance of generating networks in continuous interaction, advanced by a municipalism that must be creative in order to foster alliances between communities. An activation, more or less spontaneous, that leads him to reflect on the sections of “Below”, “Above”, “Disorder in Section”, and “Process and Flux”. In my opinion, these four sections, grounded by their practical approach, are the most suggestive of the book.

In “Below”, he aspires to the symbiosis between physical and social infrastructure, alluding to the concept of assembly and to the transfer of the architectural mechanism of the technical floor to the city, something which is very successful in the landscape office typology and which, on an urban scale, is reminiscent of Archigram’s Plug-in City project. A mechanism that would be in harmony on a social level with the promotion of a, perhaps utopian, citizenry with an adult identity capable of negotiating the conflicts of collective coexistence, and that relates to current experiences such as Barcelona Energía, or Uriel Fogu e’s project for Plaza Vara del Rey, where the social benefits derive from agreeing on the collectivization of energy resources such as water and electricity.

In “Above”, he points to the design of mobile equipment that facilitates a wide range of changing activities, through continuous negotiation. A redevelopment that transforms closed and stable urban ‘spaces’ into ‘places’ where the unforeseen is made possible, for example, through the use of a variation in the pavement textures that avoid any material homogenization that results in usage specifications. Both locations—below and above—collude with the attention to the section of the street as a generator of public life. A vision that underlines the political dimension of the vertical layout or profile—longitudinal and transversal section—of a street, and ties in with the point “Process and Flux”, underlining the participation of the local community in urban projects of both transformation and growth. In short, a compliment to the collective management of shared space and the effort for negotiation, which is never easy as it is slow and conflictive.

In the final dialogued debate, “Do and Undo”, the shared and conflicting views of both authors emerge, coming from different generational and professional contexts. Among these views, the questioning of an initial admiration for Jane Jacobs and Oscar Newman stands out, considering both the invocation to build after living and the approach to closed communities to be naïve. In response to this, they advocate for maximum heterogeneity, alerting of extremely current social issues such as the *gilet jaunes*’ targeting a supposed excessive immigrant population in France. The confrontation of ideas regarding the degree of activism assumed by the theorist raises two aspects regarding the political role of the urban planner, with different positions that are the product of particular professional experiences of great interest. The introduction of what is infrastructural by the architect is collected metaphorically by Sennett’s musical facet, as a cellist, through the possible variations of a single composition, and also through the form-type concept with an infinite number of final configurations.

In short, a modern text that addresses theoretical and practical approaches that are necessary when discussing the future of urban space, where the material aspect is as important as the immaterial or invisible-infrastructures, such as the availability of a Wi-Fi connection, etc. A future, which is undoubtedly exposed to emergencies such as climate change and migratory flows to the city and a set of reflections, encapsulated in the maxim “less me, more others”, which points at being interdisciplinary, participative, and finding consensus on everything related to urban processes for a better life together.

Richard Sennett
Open city
Disorder
Design
Infrastructure

The Architect’s Brain. Neuroscience, Creativity and Architecture

Aida González Llavona

Proponents of the ‘architecture of the senses’ or of the ‘architecture of experience’ are in luck. Despite the fact that from the second half of the twentieth century, hand in hand with the crisis of modern functionalist rationalism, ‘organicism’ began to recover wings, momentum, and validity, the truth is that in this classic and ongoing confrontation between the rational and the sensory, the former—rationalism—has been supported by scientific objectivity, while the latter—the sensory—has been a victim of its alleged relativism and ambiguity, and on many occasions, sentimental romantic imprint: science has always been the best guarantee to legitimize proposals and theories. Yet it so happens that advances of neuroscience, which studies the brain, (the greatest at the end of the twentieth century and in the first two decades of this twenty-first century), give more and more prominence to the emotional and perceptive aspects than to rational and abstract ones. This issue has revolutionized disciplines such as psychology and affected certain architectural discourses, such as that of Harry Francis Mallgrave. The recent work of the architect, scholar, editor, and distinguished professor emeritus at the Illinois Institute of Technology, has focused on the relationship between contemporary science and humanities and architectural thought.

In his book, *The Architect’s Brain: Neuroscience, Creativity and Architecture* (2010), dedicated to the analysis findings in the field of neuroscience that could contribute to both the design and pedagogical exercise of architects, he says:

“While the architecture of the last 500 years has become increasingly abstract and rationalistic, today neurologists tell us that the brain is more about the visceral, biological, sensory, and emotional. It turns out that even highly cognitive processes recruit primary emotions”.

He continued the path initiated in that book with the publication of two others, more focused on the architecture of the senses and experience itself: *Architecture and Embodiment: The Implications of the New Sciences and Humanities for Design* (2013) and *From Object to Experience: The New Culture of Architectural Design* (2018). All three publications are framed within the growing interest that neuroscience has aroused in the field of architecture, especially in the United States, as evidenced by the ANFA: Academy

of Neuroscience for Architecture, founded in 2003 in San Diego, California, whose mission is to “promote and advance knowledge that links neuroscience research with the growing understanding of human responses to the built environment”.

This interest in neuroscience fits in with the spirit of the new times, whose thinking gravitates towards territories where, beyond rationalism and Western tradition, emotions rise as the favorite instrument in the search for cultural and political performance. Needless to say, the role of the emotional in the new relational universe caused by the internet and social networks.

It is somewhat paradoxical that this endorsement of the emotional and sensorial has its basis, at least in part, in the rational and scientific realm.

Studies in neuroscience include questions that, having traditionally been the domain of the spiritual, transcendental, or intuitive, see their meaning altered from a biological and scientific perspective. They dismantle the historical mind-body duality by demonstrating that, at least part of what we have previously understood as the ethereal mind, which inhabits the space of the metaphysical, is a physical, bodily, scientifically rooted matter of biological reality. Neuroscience makes the line that separate metaphysics from science (the Cartesian *res extensa* from the *res cogitans*) increasingly blurry. For example, today we know that, regardless of cultural issues, the spectral range of fluorescent light can disturb the nerves of the eyes that have not evolved to adapt to that light spectrum. Something physical.

Theories about the perception and experience of architecture are not new, and many of the advances in neuroscience that affect architecture are not so much discoveries as nuanced proof of hypotheses that had been previously intuited and predicted by others throughout history. Hence, the first of the two parts that organize the book, “Historical Essays”, is a panoramic tour through history to select and analyze theories and writings that dealt with perceptions and thoughts on the built environment (with the breadth, wealth, and variety of issues that this raises), from the Renaissance to the present. It starts with the geometries and canonical proportions ‘imitating’ nature and Alberti’s *concinnitas* and culminates in the current multisensory experience of Pallasmaa. It is a chronological and linear journey enriched with contextual digressions and brief biographical notes on authors and architects. The identification of crossed relationships gives coherence and roundedness to the whole, both in content and narrative. Each one of the theories it presents corresponds to the nine chapters and is identified with a type of brain (from the Humanist to the Phenomenal through the Enlightened, the Sensational, the Transcendental, the Animate, the Empathetic, the Gestalt, and the Neurological) in tune with one of the key findings that neuroscience provides: the plasticity of the brain that makes it able to

mutate, change, and vary throughout history. Burke's theories, the predictive *Einführung* and Gestalt, Rasmussen's experience of architecture, Norberg-Schultz's existentialism, Rykwert's ritualism and symbolism, Pallasmaa's multisensory experience, etcetera, acquire a new anticipatory condition and scientific legitimization.

The second part of the book, "Neuroscience and Architecture", is more heterogeneous. Its four chapters start with a series of anatomical descriptions accompanied by graphic illustrations about the composition of the brain (both very detailed, at least for an architect reading about neuroscience), and they go on to address its general and particular characteristics and physiological features (the latter focusing on the interests of architects).

General features of the brain that stand out are its extraordinary complexity, its labyrinthine rather than mechanical structure, its plasticity or capacity to alter its synaptic networks and neurological connections in response to environmental conditions, and its embodiment, being as we are, embodied beings whose brains, bodies, environments, and culture are interconnected at various levels and only now are we beginning to appreciate how body movements, postures, homeostasis, emotional responses, and self-perception affect our thinking and reflective processes.

These general features provide relevant data for learning and therefore also for the teaching of architecture. For example, the brain is born having developed only half of the synapses and most of its higher functions will depend on the environment, experience, and neurological stimulation, which links to the brain's plasticity. Synaptic circuits are strengthened or weakened according to their use, hence the brain of a musician has more developed areas than that of a non-musician. It has also been discovered that in perceptive and cognitive processes, the relevance of the brain's own spontaneity (not directly linked to external stimulus) tends to be greater and greater.

In the following three chapters ("Ambiguity: Architecture of Vision", "Metaphor: Architecture of Embodiment", and "Hapticity: Architecture of Senses") Mallgrave selects some particular features that may be of interest to architects. For example, the brain has a predilection for what is clear and known, for essential and permanent forms, for what is easier to classify and organize; perception is extraordinarily ambiguous and metaphorical; metaphor is intimately linked to thought and in particular to creative processes; and, as we have already said, the sensory and emotional prevail over the abstract and rational.

Mallgrave's book ends up being an ode to the architecture of experience, of a 'biophilic' nature, in a bid against object-oriented, formalist, conceptual, and abstract architecture (and in many cases excessively economic-speculative). That said, it is worth

pointing out that when the architecture of the senses and experience emerged, between the 80s and 90s, as a reaction to formalist and speculative architecture, it did so aligning itself with nature and the depths of being human, while today it seems to be in happy collusion with commercial speculation: 'green' today means business.

In any case, the message that Mallgrave sends with this book is to be welcomed, as it takes us back to basic questions that have historically been at the heart of architecture, and which now are based on current models of both the humanities and the biological sciences. Together with technologies, they help reestablish

"the focus of the architect by putting it on what architecture has historically aimed at: on the occupants of our built environments and on paying attention to how they perceive, feel, respond, and apparently, on rare occasions, enjoy the experience".

Ten years have passed since the publication of the book. Technologies are less and less linear, predictable, uniform, and strictly mechanical, and they incorporate more and more variety, personalization, and even 'spontaneity', being the symbiosis of the technological and the biological realms one of the most relevant challenges of current scientific exploration, and artificial intelligence its paradigm par excellence.

The truth is that the limits between the biological and the mechanical, the perceptive and the rational-abstract are becoming increasingly softer; philosophy and computer science are fields with increasingly blurred boundaries. Perhaps in the future, the classic confrontation between architecture of the senses and experience versus architecture of the rational and abstract will cease to make sense because they may be virtually one and the same.

Páginas 06-19: Fig. 01. Planos de la planta baja y primer piso mostrando el ámbito de la criada (arriba). Pared divisoria entre la cocina y el comedor vista desde el lado de la trabajadora (abajo a la izquierda) y desde la mesa de los propietarios (abajo a la derecha). Nobuko y Kameki Tsuchiura. Casa Tsuchiura. Tokio, Japón. 1935 © *Shinkenchiku*, No. 2, Noviembre, 1935; Fig. 02. Planta (arriba) y vista de la cocina iluminada naturalmente con la máquina de coser en primer plano y el salón y el jardín al fondo (abajo). Masako Hayashi. Casa O. Tokio, Japón. 1951-1952. © *Shinkenchiku*, No. 27, December, 1952; Fig. 03. Planta (arriba) y vista hacia la cocina (abajo). Toyo Ito. SilverHut. Tokio, Japón. 1984. © Cortesía de Toyo Ito & Associates, Architects; Fig. 04. Planta (arriba a la izquierda) y axonometría de la cocina (arriba a la derecha), y vista de la cocina comedor desde el dormitorio principal (abajo) Kiyonori Kikutake. SkyHouse. Tokio, Japón. 1958. © Archivos de Kiyonori Kikutake; *Gendai Nihon Kenchikuka Zenshu, Jūtaku Heimen Zushū-1*, Tokyo: San'ichi Shobō, 1969; Fig. 05. Plano (arriba a la izquierda) y dibujos en sección (abajo a la izquierda), y vista de una de las cocinas a lo largo de la rampa (derecha). Katsuhiro Miyamoto. Casa Aida-Sou. Takarazuka, Japón 1995. © Katsuhiro Miyamoto & Associates; Fig. 06. Croquis de la planta baja (arriba). Vista de la cocina común desde una de las escaleras de acceso independiente (abajo). Osamu Nishida + Erika Nakagawa. Yokohama Apartment. Yokohama, Japón. 2009. © Cortesía de

Erika Nakagawa Architects; Fig. 07. Planta segunda, primera y baja (arriba) y vista de la cocina (derecha). Takamitsu Azuma. Tower House. Tokio, Japón. 1966. Planos cortesía de Azuma Architects, foto © Mehrdad Hadighi; Fig. 08. Planta del segundo piso (arriba) y vista desde la cocina hacia los alrededores (abajo). Kumiko Inui + Laboratorio Inui + Ryugo Ichikawa. Casa M. Tokio, Japón. 2015. Plano por cortesía de Kumiko Inui Architects, Foto © Daici Ano; Fig. 09. Dibujo en perspectiva de la planta (arriba) y vista de la cocina del comedor abierta al terreno de los ponis (abajo). Atelier Bow-Wow. Pony Garden. Sagami-hara, Japón. 2008. © Cortesía de Atelier Bow-Wow; Fig. 10. Plano de la segunda planta donde sólo uno de los cuatro apartamentos mínimos presenta una cocina (arriba). Y vista cenital de esa cocina (abajo). Ipppei Takahashi, Apartment House. Tokio, Japón. 2018. © Cortesía de Takahashi Ipppei Office.

Páginas 20-31: Fig. 01. Bernard Rudofsky, "Vivienda en Nerja", *Arquitectura COAM*, no. 206-207 (1977): 97; Fig. 02. Andrea Bocco. *Bernard Rudofsky: a humane designer*. Nueva York: Springer, 2003; Fig. 03. Bernard Rudofsky, "Portada", *Interiors*, *CVI*, # 5, (diciembre, 1946): 1; Fig. 04. Bernard Rudofsky, "Vivienda en Nerja", *Arquitectura COAM*, no. 206-207 (1977): 97. AA. VV. *Lessons from Bernard Rudofsky: Life as a voyage* (Los Angeles / Viena: Birkhäuser, 2007): 62; Fig. 05. *Bernard Rudofsky papers, ca. 1910-1987*, en *Series II. Travel notebooks*

and photographs; Fig. 06. Mar Loren y Yolanda Romero. *Desobediencia crítica a la modernidad* (Granada: Centro José Guerrero, 2014): 208; Fig. 07. Elaboración propia a partir de información obtenida de *Bernard Rudofsky papers, ca. 1910-1987*, en *Series II. Travel notebooks and photographs*; Fig. 08. Mar Loren y Yolanda Romero. *Bernard Rudofsky: Desobediencia crítica a la modernidad* (Granada: Centro José Guerrero, 2014): 21; Fig. 09. *Bernard Rudofsky papers, ca. 1910-1987*, en *Series II. Travel notebooks and photographs*; Fig. 10. Mar Loren y Yolanda Romero. *Bernard Rudofsky: Desobediencia crítica a la modernidad* (Granada: Centro José Guerrero, 2014): 55.

Páginas 32-45: Fig. 01. Autor desconocido. Fecha desconocida. San Sebastián. S/F. Unión postal Universal. Colección Miguel A. Ruano; Fig. 02. Martín Ricardo. ID. 98234318. San Sebastián. 1928. Archivo Kutxa Fototeka; Fig. 03. Autor desconocido. ID: 40300566. San Sebastián. S/F. Archivo Kutxa Fototeka; Fig. 04. Miguel Ángel Ruano. San Sebastián. 2018; Fig. 05. Autor desconocido. ID: 27475300 Sin fecha. Archivo Kutxa Fototeka; Fig. 06. Fotomontaje. Superior, plano localizado en el Archivo Municipal de San Sebastián y fechado en 1928. Labayen y Aizpurúa. Signatura H-00000-06. Archivo Municipal de San Sebastián. Inferior. Ampliación zona de la carroza del nuevo plano aportado; Fig. 07. Joaquín Labayen y José Manuel Aizpurúa. Plano sin numerar. 1929. Número de expediente H-00000-06. Archivo Municipal

de San Sebastián; Fig. 08. Pascual Marín. ID: 54167100 1945. Archivo Kutxa Fototeka; Fig. 09. Fotomontaje. Arriba: Autor desconocido. Barco en el puerto de San Sebastián, 1915. Abajo: Autor desconocido. Vista del Real Club Náutico de San Sebastián (c.1910). Archivo Koldo Mitxelena Kulturunea.

Páginas 46-55: Fig. 01. Fotografía de Simón Marchán Fiz con Wolf Vostell en el ciclo “Nuevos comportamientos artísticos”, 1974. Archivo Marchán/Quevedo. Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía; Fig. 02. Montaje de las tarjetas de visita recogidas por Grup de Treball en las galerías encuestadas realizado por el autor. Grup de Treball, *Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid*, 1974. Medidas diversas. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de Grup de Treball. © Grup de Treball; Fig. 03. Grup de Treball, *Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid*, 1974. 33 x 21 cm. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de Grup de Treball. © Grup de Treball; Fig. 04. Cinquena Universitat Catalana d'Estiu de Prada. Secció d'Art (Quinta Universidad Catalana de Verano de Prada. Sección de Arte). Gelatinobromuro de plata sobre papel. 17,5 x 23,8 cm. Grup de Treball. 1973. Colección MNCARS. Donación de Grup de Treball, 2009. © Grup de Treball; Fig. 05. Mapa de “Encuesta a 24 galerías de arte de Madrid”. Madrid, 1974. Plano de la ciudad de Madrid, documentación diversa sobre papel y fotografías a las sales de plata. Grup de Treball, *Encuesta a 24 galerías de arte de*

Madrid, 1974. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de Grup de Treball. © Grup de Treball.

Páginas 56-67: Fig. 01. Fotografía de maqueta con anotaciones, c. 1979. Original en el Stanley Kubrick Archive. University of Arts, London. Maqueta de Roy Walker y fotografiada por John Alcott. Anotaciones a mano de Stanley Kubrick; Fig. 02. Comparativa de espacios filmados con maquetas preparatorias. F1, F3, F5, F7. Fotogramas de la película. © Warner Bros. Pictures. F2, F4, F6, F8. Maquetas preparatorias de los decorados hechas por el equipo de Roy Walker y fotografiadas por John Alcott, c. 1979. Originales en el Stanley Kubrick Archive. University of Arts, London; Fig. 03. Comparativa de espacios filmados con hoteles reales. F1, F3, F5, F7. Fotogramas de la película. © Warner Bros. Pictures. F2. Gold Room del Arizona Biltmore Resorten Phoenix (AZ), Albert Chase McArthur y Frank Lloyd Wright, 1927. F4, F6, F8. Corredor (en *Los Archivos Personales de Stanley Kubrick*, ed. Alison Castle (Köln: Ed. Taschen, 2005), 653), Great Lounge (by Justin Kern) y Hall (www.Historic-Hotel-Lodges.com) del Hotel Ahwahneen Yosemite Valley (CA). Arquitectura de Gilbert Stanley Underwood e interiores de Phyllis Ackerman y Arthur Upham Pope, 1926; Fig. 04. Decorado de la zona de servicio y dormitorio de los Torrance. Elaboración propia. F1, F2, F3, F4. Fotogramas de la película. © Warner Bros. Pictures; Fig. 05. Superposición de los decorados de la Gold Room y baño

rojo. Elaboración propia. F1, F2, F3, F4. Fotogramas de la película. © Warner Bros. Pictures; Fig. 06. Decorado de la zona de habitaciones y habitación 237. Elaboración propia. F1, F2, F3, F4, F5, F6, F7, F8, F9. Fotogramas de la película. © Warner Bros. Pictures; Fig. 07. Comparación a escala del hotel real para exterior del Overlook con decorados de los espacios interiores. Elaboración propia; Fig. 08. Fotogramas de la película. © Warner Bros. Pictures; Fig. 09. Fotogramas de la película. © Warner Bros. Pictures; Fig. 10. Fotogramas de *The Shining: Forwards and Backwards* (John Fell Ryan y Akiva Saunders, 2011). F7. Fotograma central de la película original. © Warner Bros. Pictures. F8. Fotograma de la película original. Imágenes que ve Dick Halloran cuando mira la televisión.

Páginas 68-77: Fig. 01. MVRDV. Fotografía del Pabellón Stacked Landscape, Expo 2000 Hannover, Alemania, 2000. Fotografía © Van Reeken Cortesía: © MVRDV; Fig. 02. MVRDV. Planimetrías del Pabellón Stacked Landscape, Expo 2000 Hannover, Alemania, 2000. Cortesía: © MVRDV; Fig. 03. OMA + REX. Planimetrías del Teatro Dee and Charles Wylie, Dallas, Estados Unidos, 2001-09. Cortesía: © REX; Fig. 04. BIG. Planimetrías del edificio Mountain Dwellings, Copenhague, Dinamarca, 2007. © BIG & JDS. Cortesía: BIG-Bjarke Ingels Group; Fig. 05. Studio Muoto. Planimetrías del edificio Condensador Público, París, Francia, 2016. Cortesía: © MUOTO.

DIRECTRICES PARA AUTORES/AS

SOBRE LA REMISIÓN DIGITAL

El envío se realizará a la siguiente dirección de correo y con los dos archivos indicados a continuación:

revistacpa.arquitectura@upm.es. Documento en formato .doc. El nombre de este archivo será: iniciales del autor_ primeras cuatro palabras del título (sin espacios). doc. Documento en formato .pdf para su envío a los revisores. El autor debe eliminar completamente del artículo y de las propiedades del archivo pdf, incluidas las posibles alusiones dentro del propio texto y pies de imagen del artículo, los datos del autor, organización y contacto para garantizar el anonimato. El nombre del archivo será: evaluadores_ primeras cuatro palabras del título (sin espacios).pdf.

SOBRE EL IDIOMA DE LOS ARTÍCULOS

Los autores remitirán sus manuscritos aceptados y definitivos en lengua española y en lengua inglesa. La redacción en lengua española se ajustará a las indicaciones de la Real Academia Española. El primer manuscrito que sea considerado por el equipo editorial y los revisores correspondientes puede ser en un solo idioma, el que prefiera el autor de los dos solicitados.

SOBRE LA EXTENSIÓN DE LOS ARTÍCULOS

Según la sección a la que vayan destinados, los manuscritos tendrán la siguiente extensión (sin incluir título, resumen, palabras clave, pies de fotos, notas, bibliografía y listado de procedencia de las imágenes). Artículos de investigación: Máximo 4.000 palabras y 10 imágenes. Reseñas: Máximo 1.500 palabras y 1 imagen de referencia de la publicación.

NORMAS DE BIBLIOGRAFÍA Y CITAS

El criterio de citación en nota al pie de página en la confección del texto seguirá los parámetros especificados por el *Chicago manual of style*.

SOBRE LA ESTRUCTURA Y EL FORMATO DEL TEXTO

Los artículos deben estar escritos en Microsoft Word (extensión .doc o .docx), con márgenes normales (2,5 en superior e inferior y 3,00 en derecho e izquierdo), tipo de letra Times New Roman (pc) o Times Roman (mac) e interlineado sencillo.

Primera página. Estará compuesta por: Autor, organización y dirección de correo electrónico, Título del artículo (Times New Roman, negrita, tamaño 12).

Resumen: no debe de exceder de 300 palabras (Times New Roman, tamaño 10). Palabras clave: 5 palabras significativas separadas por comas (Times New Roman, italic, tamaño 10). Sigüentes páginas. Se incluirá: Texto completo. Formato Times New Roman, tamaño 10. Los autores pueden utilizar la fuente cursiva para enfatizar algún término. Títulos de las secciones: en negrita, sin sangrado y sin numerar. Notas a pie de página. Todas las notas se incluirán numeradas a pie de página en tamaño 9. Seguirán el método de citación The Chicago manual of style. Todas las citas deben de incluir una nota a pie de página y se ajustará a los estándares bibliográficos indicados. Imágenes con sus pies de foto respectivos y colocadas en el texto en la posición correspondiente, aproximadamente. Bibliografía. Referencias de las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

Las referencias bibliográficas tienen que cumplir con los estándares The Chicago Manual of Style en el sistema notas+bibliografía. La bibliografía debe estar detrás del texto del artículo y antes de la lista de referencias de las imágenes. Cualquier cita o referencia bibliográfica indicada en las notas a pie de página, tiene que incluirse en la bibliografía.

FIGURAS, TABLAS E IMÁGENES

Se enviarán ilustraciones útiles, claras y representativas (figuras, tablas e imágenes). El número de ilustraciones varía en función de la sección a la que se envíe el manuscrito (ver directrices de autores).

La localización de las figuras, tablas e imágenes, estará reseñada en el texto entre paréntesis [Fig. X] sustituyendo X por el número que proceda según la posición que ocupen en el artículo, con la numeración desde 1 a 10. Las imágenes se incluirán en los archivos enviados en la ubicación final aproximada. Después de la revisión por pares, si el artículo es aceptado, el autor enviará las imágenes en formato jpg, con un tamaño mínimo de 10x15 cm y 300 dpi. El nombre de los archivos será: img_número (con dos dígitos)_primeras cuatro palabras del título(sin espacios).jpg

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

Las imágenes deben de estar referenciadas de forma específica y completa. La lista de referencias debe aparecer al final del artículo.

En el momento del envío definitivo, Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos requiere que los autores obtengan derechos sobre las imágenes para su reproducción en la revista. No se requieren permisos de imagen hasta que se acepte un ensayo para su publicación.

Es posible que deba obtener un permiso de préstamo de un proveedor de imágenes (por ejemplo, un museo o un banco de imágenes) y un permiso de copyright del titular de los derechos para la obra (por ejemplo, un artista, fundación del artista o agente como la Sociedad de Derechos de Autores).

PROCESO DE EVALUACIÓN POR PARES

La selección y evaluación de los manuscritos se lleva a cabo mediante revisores pares externos con sistema de doble ciego. El proceso comprende las siguientes etapas:

1. El Comité Editorial de la revista, una vez comprobado que el artículo cumple con las normas relativas a estilo y contenido indicadas en las directrices para los autores, según a la sección a la que pertenezca, remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos.

Los revisores tendrán un perfil académico y activo en el ámbito de la investigación. Los revisores tendrán filiaciones académicas diferentes entre sí, también provendrán de una institución diferente a la del autor.

2. El informe de valoración de los revisores incidirá sobre el interés del artículo, su contribución al conocimiento del tema tratado, las novedades aportadas, las correctas relaciones establecidas, el juicio crítico desarrollado, los referentes bibliográficos manejados, su correcta estructura y redacción, etc., indicando recomendaciones, si las hubiera, para su posible mejora. El tiempo de elaboración de un informe de revisión será aproximadamente de cuatro semanas.

3. Basándose en las recomendaciones de los revisores, se comunicará a los autores el resultado motivado de la evaluación, que atenderá a cuatro opciones: publicación sin cambios, publicación con correcciones menores, publicación con correcciones importantes, y no aconsejable para su publicación. También se facilitarán las observaciones y los comentarios de los revisores.

4. Si el escrito se acepta con modificaciones, los autores deben reenviar una nueva versión del artículo, respondiendo a los requerimientos y sugerencias de los revisores dentro de las fechas límite del calendario de producción.

El Comité Editorial será responsable de determinar si un manuscrito revisado cumple los parámetros de revisión establecidos. El Comité Editorial puede rechazar o solicitar una revisión adicional si determina que una aportación revisada no cumple con los requisitos exigidos.

5. Según el grado de cumplimiento de los cambios requeridos por los revisores, el consejo editorial decidirá si se publica o no el artículo. Una vez tomada esta decisión, el autor recibirá la noticia.

6. En el caso de aceptación del artículo para su publicación, el autor deberá mandar la traducción al inglés/castellano en el plazo fijado en el calendario de producción de la revista.

Director de la ETS de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid - Manuel Blanco Lage
Director del Departamento de Proyectos Arquitectónicos - Andrés Cánovas Alcaraz
Dirección y gestión: Grupo de Investigación "Teoría y Crítica del Proyecto de la Arquitectura Moderna y Contemporánea" de la U. Politécnica de Madrid.

Dirección de la revista - Enrique de Teresa Trilla, Universidad Politécnica de Madrid
Secretaría de redacción - Ángela Juarranz Serrano, Universidad Politécnica de Madrid, Universidad CEU Cardenal Herrera

Comité Editorial

Andrés Cánovas Alcaraz (Director del Departamento de Proyectos Arquitectónicos) - Universidad Politécnica de Madrid
Silvia Colmenares Vilata - Universidad Politécnica de Madrid
Ángela Juarranz Serrano - Universidad Politécnica de Madrid, Universidad CEU Cardenal Herrera
Luis Rojo de Castro - Universidad Politécnica de Madrid
Ignacio Senra Fernández-Miranda - Universidad Politécnica de Madrid
Enrique de Teresa Trilla - Universidad Politécnica de Madrid

Consejo Asesor

Iñaki Ábalos - Graduate School of Design, Harvard University
Adrian Forty - Bartlett School of Architecture, University College London
Daniele Vitale - Facoltà di Architettura Civile, Istituto Politecnico di Milano

Comité científico

Alberto Campo Baeza - Universidad Politécnica de Madrid
Francesco Dal Co - Istituto Universitario di Architettura di Venezia
Luis Fernández-Galiano - Universidad Politécnica de Madrid
Kenneth Frampton - Faculty of Architecture, Columbia University, New York
Ramón Gutiérrez - Facultad de Arquitectura de Buenos Aires
Rafael Moneo - Graduate School of Design, Harvard University
Josep Maria Montaner - Universidad Politécnica de Barcelona
Juan Navarro Baldeweg - Universidad Politécnica de Madrid
Victor Pérez Escolano - Universidad Politécnica de Sevilla
Fernando Pérez Oyarzún - Universidad Católica de Chile
Josep Quetglas - Universidad Politécnica de Barcelona
Carlos Sambricio - Universidad Politécnica de Madrid

Revisores Externos

Juan Ignacio Rey Rey, Universidad Politécnica de Madrid - Jesús Donaire, Universidad Politécnica de Madrid, Politecnico di Milano - Miguel Angel Calvo Salve, Marywood University - Pilar Chías, Universidad de Alcalá - Carlos Plaza Morillo, Universidad de Sevilla - Fernando Quesada, Universidad de Alcalá - Joaquín Mosquera Casares, Universidad Francisco de Vitoria, José Calvo - Universidad Politécnica de Cartagena, David Casino, Universidad Politécnica de Madrid - Ignacio Ruiz Allen, Aarhus School of Architecture - Víctor Larripa, Universidad de Navarra - Javier Arias Madero, Universidad de Valladolid - Cecilia Galimbert, Universidad Nacional de Rosario (Argentina) - Nieves Mestre, Universidad Politécnica de Madrid - Helena Pérez Gallardo, Universidad de Chile - Beatriz S. González Jiménez, Universidad Rey Juan Carlos - Guiomar Martín Domínguez, Universidad Politécnica de Madrid - Marta Peris Eugenio, Universidad Politécnica de Cataluña - Ángel Martínez García-Posada, Universidad de Sevilla - Ingrid Campo, Universidad Politécnica de Madrid - Juan Diego López-Arquillo, Universidad Europea - Ana Cravino, Universidad de Morón - Marta Toral Guinea, Universidad Camilo José Cela - Alfonso Díaz Segura, Universidad CEU Cardenal Herrera - Lluís J. Liñán, Universidad Politécnica de Madrid - Javier de Esteban, Universidad de Zaragoza - Eduardo Delgado Orusco, Universidad de Zaragoza - María del Pilar Salazar Lozano, Universidad de Navarra - Andrés Tabera Roldán, Universidad de Navarra - Sergio de Miguel, Universidad de Madrid - Alejandro Gómez García, Universidad Politécnica de Madrid - José Ángel Medina Murua, Universidad de Navarra - Miguel Guzmán Pastor, Universidad Nebrija - Sofía Quiroga, Xi'an Jiaotong-Liverpool University - Juan Deltell Pastor, Universidad Politécnica de Valencia - Aurora Galán Hergueta, Universidad Politécnica de Madrid - Francisco González de Canales, Universidad de Sevilla - Cristina Gastón Guirao, Universidad Politécnica de Cataluña - Raúl Martínez Martínez, Yale University - Pedro Molina Siles, Universidad Politécnica de Valencia - Enrique Encabo, Universidad Politécnica de Madrid - Laura Gallardo Frías, Universidad de Chile - Jesús Vasallo, Rice University - Francisco García Triviño, Universidad de Alcalá - Belén Butragueño, Universidad Politécnica de Madrid - Óscar Pedrós Fernández, Universidad de La Coruña - Eduardo Prieto, Universidad Politécnica de Madrid - José Juan Barba, Universidad de Alcalá

Indexación

Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos se adapta a los criterios científicos de publicaciones de investigación recogidos por la Comisión Nacional de Evaluación de la Actividad Investigadora (CNAEI).

Actualmente está incluida en:

Emerging Sources Citation Index (Web of Science)

Avery Index to Architectural Periodicals (Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University N.Y.)

DICE

Dialnet (Fundación Dialnet, Universidad de la Rioja)

MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas Científicas)

Resh

Latindex

URBADOCS

CSIC

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

REDIB (Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico)

ISSN e ISSN@: 2171-956X y 2174-1131

Depósito Legal M-31354-2010



Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos es una publicación científica con periodicidad anual, editada en formato digital de acceso abierto así como en soporte papel por el Grupo de Investigación “**Teoría y crítica del proyecto y de la arquitectura moderna y contemporánea**” y el **Departamento de Proyectos Arquitectónicos** de la **Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid**. La revista recoge trabajos originales que no hayan sido publicados anteriormente, con un sistema de arbitraje para la selección de artículos mediante dos revisores externos -sistema doble ciego-, siguiendo los protocolos habituales para publicaciones científicas seriadas. Los artículos se publican íntegramente también en lengua inglesa. Comenzó a editarse en el año 2010.

Edita

Grupo de Investigación “Teoría y Crítica del Proyecto y de la Arquitectura Moderna y Contemporánea” de la Universidad Politécnica de Madrid.
Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Madrid.

Maqueta y revisión

Diseño - gráfica futura

Maqueta - estudio Umbelina

Revisión castellano - Comité Editorial, Ana Sabugo Sierra

Revisión inglés - Daniel Lacasta Fitzsimmons

Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos no se hace responsable del contenido de ningún artículo y el hecho que patrocine su difusión no implica necesariamente conformidad con las tesis expuestas. De acuerdo con las disposiciones vigentes, deberá mencionarse el nombre de esta Publicación en toda reproducción parcial o total de los trabajos contenidos en la misma. Los originales de Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos publicados en papel o en versión electrónica son propiedad de la revista, siendo necesario citar la procedencia de cualquier reproducción parcial o total.

Casa japonesa
Cocina
Bernard Rudofsky
Mito 'lecorbuseriano'
José Manuel Aizpurúa
Joaquín Labayen
Encuesta
Diseño
Sistema expositivo
Cine
The Shining
Espacio infraestructura
Richard Sennett
Ciudad abierta
Desorden
Harry Francis Mallgrave
Neurociencia

Cuadernos
de Proyectos
Arquitectónicos
CPA #11

GI Teoría y Crítica
del Proyecto
y de la Arquitectura
Moderna y
Contemporánea

Departamento
de Proyectos
Arquitectónicos

Escuela Técnica
Superior de
Arquitectura

Universidad
Politécnica
de Madrid

DPA Prints

