

#15/2025

Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos

Fotografía

Especulación

Comunicación

Mock-Up

Modelo

Herramienta

Habitar

Bungaló

Local

Turístico

Agrícola

Tecnológico

Automatismo

Transgresión

Cuadernos
de Proyectos
Arquitectónicos
CPA #15

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'

#15/2025

Cuadernos de Proyectos

Arquitectónicos

Publicación

de teoría

y crítica

**Cuadernos
de Proyectos
Arquitectónicos
CPA #15**

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'

Bibliografías críticas

- Alejandro Caraballo Llorente 08 **Investigación, especulación, comunicación. Operatividad contemporánea de la fotografía arquitectónica** · *Research, Speculation, Media. Contemporary agency of Architectural Photography* ◦
- Nicolás Martín Díaz 12 **Entre modelo, herramienta y pieza expositiva. El mock-up en la teoría arquitectónica reciente** · *Between Model, Tool, and Exhibition Piece. The Mock-Up in Recent Architectural Theory* ◦

Artículos

- Josefa Blanco de Paz
José Ramón González de la Cal 18 **Hacia un habitar moderno. Territorios periféricos. Casa Lucas Prieto. Oíza, 1959-64** · *Toward a Modern Inhabit. Peripheral Territories Casa Lucas Prieto. Oíza, 1959-64* ◦
- Carlos Gonzalvo
Juan Fernando Ródenas 32 **Antonio Bonet. Bungalós en Aigua Xelida, Tamariu (1968)** · *Antonio Bonet. Bungalows in Aigua Xelida, Tamariu (1968)* ◦
- Sol Caride Ferreyra 42 **La transformación del Immeuble-Villa en la vivienda colectiva de Buenos Aires. El edificio de la calle Rodríguez Peña 2043** · *The transformation of the Immeuble-Villa in the collective housing of Buenos Aires. The building at 2043 Rodríguez Peña Street* ◦
- Haitam Daoudi 54 **Espacio en barbecho y la arquitectura del margen legal** · *Fallow space and the architecture of the legal fringe* ◦
- Roberto Juan Cardini 64 **El uso colectivo como transformación del espacio. Observación y descripción de prácticas espaciales en los proyectos culturales europeos Mercato Sonato, Plantage Dok y Kunstverein Wagenhallen** · *Collective Use as a Way for Spatial Transformation. Observation and description of spatial practices in the European cultural projects Mercato Sonato, Plantage Dok, and Kunstverein Wagenhallen* ◦
- Ana Carreño Fernández
de Travanco 78 **Ruinas anunciadas y artefactos espectrales. El fallido proyecto del ‘Parque de la Relajación’ de Toyo Ito en Torre Vieja** · *Foreseen ruins and spectral artifacts. Toyo Ito’s failed project for the ‘Relaxation Park’ in Torre Vieja, Spain* ◦
- Jose María García Crespo 90 **El conflicto como estrategia tectónica. Dialéctica entre estructura y cerramiento en el Muziekcentrum de Herman Hertzberger** · *The Conflict as a Tectonic Strategy. Dialectic between Structure and Enclosure in Herman Hertzberger’s Muziekcentrum* ◦

Reseñas

- Ayelen Betsabe Zucotti 104 **Exposiciones indiferentes. Eludir la permanencia como proyecto** · *Indifferent Exhibitions. Avoiding permanence as a project* ◦
- Julio Garnica González-Bárcena 108 **Edificio en ejercicio: el antes, el entonces y el ahora de la arquitectura de las Viviendas para el Patronato de Casas Militares de Higuera y Miró (Madrid, 1966-1974)**
- Carlos Mombiola 112 **And now for Something Completely Different** ◦

Editorial

Este número 15 de *Cuaderno de Proyectos Arquitectónicos* vuelve a ser, una vez más, un testimonio claro de la cada vez más evidente disolución de los límites disciplinares, tanto como del creciente cruce entre crítica e investigación. Aunque hace tiempo que la revista abandonó su formato de temática cerrada por número, la selección de artículos recibidos para esta nueva entrega bien podría incitar a la edición de un volumen monográfico dedicado a la vivienda, o para ser más precisos, al hábitat doméstico. De los siete artículos publicados, aunque desde distintos enfoques metodológicos y con objetos de estudio muy diversos, cuatro se centran en proyectos residenciales o en problemas en los que la vivienda constituye su argumento central.

Los tres primeros artículos analizan proyectos de la segunda mitad del siglo XX: la casa Lucas Prieto de Oiza en Talavera (1962), los bungalós de Bonet en Tamariu (1968) y un edificio residencial de Clorindo Testa (1975) constituyen objetos de estudio que indagan modos de habitar concretos en relación a sus diferentes contextos: la periferia manchega y la casa entendida como ejemplo de habitar moderno en un territorio periférico, el paisaje mediterráneo y la relación entre hábitat y turismo y el desarrollo del edificio residencial porteño con terraza-jardín en altura, tomando como base el inmueble villa de Le Corbusier y algunos de los proyectos del grupo Austral. Otro trabajo de carácter bien distinto completa el bloque de artículos dedicados a la domesticidad. El texto presenta un análisis crítico sobre estrategias especulativas de autores como Santiago Cirugeda, Luigi Snozzi y Arno Brandhuber en los regímenes urbanísticos de “financiarización” actual donde el espacio se ha convertido en mercancía.

Dos artículos sobre reutilización de proyectos en abandono contraponen la ruina anunciada del proyecto de Toyo Ito en Torre Vieja con la reprogramación de distintos espacios institucionales europeos caídos en desuso. El trabajo que cierra la sección de artículos presenta el Muziekcentrum de Hertzberger como ejemplo de dialéctica entre estructura y cerramiento entendida como argumento fundamental del proyecto.

La sección de reseñas amplía su ámbito de estudio al incluir una exposición, la del pabellón de Corea en la última edición de La Bienal de Venecia, junto a la reseña de dos libros de reciente publicación: el volumen monográfico editado por la revista *Arquitectura COAM*, dedicado al edificio de viviendas para militares en San Bernardo de Higuera y Miró y la anti-guía de arquitectura contemporánea belga escrita por Christophe Van Gerrewey como una colección personal de ensayos críticos.

Dos textos de actualización bibliográfica continúan con la sección de ‘Bibliografías críticas’ estrenada en el número anterior. El primero revisa la bibliografía reciente centrada en el *Mock-up* o prototipo, sugiriendo que su desarrollo, más allá de su finalidad técnica de verificación, incorpora funciones comunicativas y políticas. El segundo repasa textos sobre cómo la fotografía contemporánea de arquitectura supera su función de documentación y comunicación para convertirse en un medio operativo de especulación e investigación. En ambos casos estos ‘textos sobre otros textos’, describen el marco bibliográfico y de investigación sobre herramientas técnicas, la fotografía y el prototipo, que en sí mismas y en relación a la arquitectura pasan a ser herramientas para la investigación.

Bibliografías críticas

Investigación, Especulación, Comunicación. Operatividad contemporánea de la fotografía arquitectónica

Alejandro Caraballo Llorente

DOI:

La fotografía de arquitectura, plenamente integrada en el proyecto contemporáneo, ha dejado de operar como simple documento del entorno construido para devenir herramienta de investigación, especulación o comunicación. Desde la condición postfotográfica, autores como Joan Fontcuberta y Andrea Soto Calderón analizan la pérdida de vínculo entre imagen y realidad, así como la crisis de la singularidad visual. Proyectos recientes como *The Lives of Documents* (2023) del CCA o exposiciones como *Fiction and Fabrication* (2020) ponen de manifiesto el uso activo de la imagen en la construcción de sentido, explorando el archivo, la ficción y la performatividad fotográfica. Por último, autores como Beatriz Colomina y Lluís Juan Liñán inciden en sus textos sobre cómo los códigos estéticos de reproducción digital han desplazado los fundamentos críticos del proyecto, consolidando la imagen como agente proyectual en sí misma.

*Architectural photography, now fully embedded within contemporary practice, has ceased to function merely as a document of the built environment, becoming instead a tool for research, speculation, or communication. Within the post-photographic condition, authors such as Joan Fontcuberta and Andrea Soto Calderón examine the loss of connection between image and reality, as well as the crisis of visual singularity. Recent projects such as *The Lives of Documents* (2023) by the CCA and exhibitions like *Fiction and Fabrication* (2020) highlight the active role of the image in the construction of meaning, engaging with archival practice, fiction, and photographic performativity. Finally, authors such as Beatriz Colomina and Lluís Juan Liñán stress in their writings how digital reproduction aesthetics have displaced the critical foundations of architectural design, consolidating the image as a design agent in its own right.*



Fig. 01.
Toma descartada
@Alejandro Caraballo
Llorente

El presente texto propone un recorrido bibliográfico capaz de enmarcar el estado actual de la fotografía digital en relación con la producción y la reproducción de la arquitectura contemporánea. Consideraremos, en primer lugar, ciertas referencias que consolidan un interés crítico sobre la ontología de la imagen fotográfica de acuerdo con las principales corrientes de pensamiento contemporáneas para, a continuación, derivar en algunos textos y exposiciones relevantes que exploran estos marcos vinculados directamente con la práctica arquitectónica.

El punto de partida —sobre el que existe un consenso entre los autores que construyen el marco crítico de este campo— es que la imagen desempeña un papel fundamental en la construcción de la realidad que habitamos. La consideración de la imagen fotográfica como un acontecimiento diferenciado de las imágenes derivadas de otras técnicas es tratado en la mayoría de los textos fundacionales de la posmodernidad, como *Sobre la fotografía* de Susan Sontag (1977), *La cámara lúcida* de Roland Barthes (1980), *Hacia una filosofía de la fotografía* de Vilém Flusser (1983), o los ensayos de Rosalind Krauss publicados en *Notex on the Index: Partes 1 y 2* en 1977 en la revista *October*, recogidos posteriormente en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1985). Tras la consolidación de los medios digitales y los entornos virtuales, así como de la conformación de las redes de información codificada y su consumo a través de internet, la crítica sobre la imagen fotográfica ha producido una reconceptualización del objeto de estudio, iniciando una discusión en torno a su operatividad en el tiempo presente.

A lo largo del año 2024, diversos estudios realizados por la industria fotográfica y tecnológica estimaron que habían sido tomadas cerca de 1.9 billones de fotografías por usuarios de dispositivos dotados de mecanismos de captura digital. Esta cifra sobrepasa la cantidad de fotografías realizadas en todo el mundo desde la invención del Daguerrotipo hasta la comercialización del iPhone en 2007. La aparición de Instagram en 2010 supone un punto de inflexión en las estadísticas, observando un crecimiento exponencial en la producción de la imagen fotográfica en más de un 600% desde entonces. La magnitud de estas cifras resulta complicada de visualizar, pero toma una repentina familiaridad cuando las traducimos a nuestro día a día. De media, en todo el mundo, cada habitante del planeta toma unas 230 fotografías al año. La evolución del hardware y software dedicado a la captura de fotografías digitales ha evolucionado en un grado tal que el acto de fotografiar ha suprimido casi por completo la dificultad técnica para obtener una fotografía que muestre con cierta exactitud lo que se encuentra al otro lado del sensor de nuestras cámaras.

La proliferación en la producción de imágenes fotográficas vinculada a los medios de transmisión y consumo de las mismas ha sido enmarcada desde principios de siglo como ‘postfotografía’. El término es introducido por Geoffrey Batchen en el artículo *On Post-Photography*, publicado en *Afterimage* Vol. 20, Número 3 (1992) y ampliado en el ensayo “Post-Photography”, publicado en *Burning with Desire: The Conception of Photography* (1997). Para Batchen, la fotografía había dejado de funcionar como un registro material de lo real, integrándose en procesos de apropiación y resignificación que transformaban la labor representativa de la fotografía en una labor de diálogo y crítica hacia la realidad misma. La circulación de la fotografía en los medios de comunicación dotaba a la imagen fotográfica de un lenguaje propio -algo que John Berger había negado anteriormente en su artículo “Appearances”, publicado en *Anohter Way of Telling* (1952). Este nuevo lenguaje, asociado al consumo de masas, desplazaba la fuerza de la imagen fotográfica hacia su capacidad operativa, más cercana a las lógicas del archivo y la manipulación.

Tomando el testigo de Batchen, Fred Ritchin en *After Photography* (2008) explora esta condición postfotográfica en relación con lo digital, un entorno donde las dinámicas analizadas en *Burning with Desire*, quedaban amplificadas a causa de la evolución del propio medio. En *La furia de las imágenes* (2020), Fontcuberta expone esta situación como un estadio que ha transformado nuestro orden visual, un orden marcado por “la inmaterialidad y transmitabilidad de las imágenes; su profusión y disponibilidad y su aporte decisivo a la enciclopedización del saber y de la comunicación”. Este texto conforma una trilogía iniciada en 1997 con *El beso de Judas* y junto al galardonado con el Premio Nacional de Ensayo *La cámara de Pandora* (2010). A lo largo de sus escritos, el autor consigue materializar ejemplos que apoyan las tesis de Batchen sobre la condición de la fotografía como herramienta de

medición objetiva de la realidad y sobre cómo la postfotografía ha cambiado el valor de creación por el valor de gestión, de resemantización o de curaduría de la propia imagen.

De forma complementaria, Andrea Soto Calderón indaga en la condición del exceso y su consiguiente supresión de la singularidad en *La performatividad de las imágenes* (2020), apuntando que la cantidad no es problemática en sí misma, sino la replicación y la normalización de los códigos bajo los cuales las imágenes se producen, lo que conlleva a la desactivación de la capacidad crítica de las mismas. En *El trabajo de las imágenes* (2019), la autora conversa con Jacques Rancière sobre cómo la imagen no es simplemente una fabricación, sino también un objeto que resiste. En primer lugar, por la independencia de la voluntad de su creador —algo que, indiscutiblemente, también sucede en el ámbito arquitectónico. En segundo lugar, por su aspecto performativo, que de la misma forma que apunta Fontcuberta, se independiza de la realidad que pretende mostrar.

La condición de la fotografía arquitectónica no escapa a la condición postfotográfica: el registro visual de lo construido, antes epílogo material del proceso arquitectónico, se ve hoy desarticulado por la disociación entre objeto e imagen en un entorno virtual y material escindido. Este giro de lo representacional a lo operativo o informacional y la condición de la fotografía como archivo de datos, aventurado más de dos décadas antes en el texto de Flusser, ha conformado el campo de investigación de autores como Lev Manovich en *El lenguaje de los medios de comunicación* (2001) o *Instagram and Contemporary Image* (2017), Wolfgang Ernst en *Digital Memory and the Archive* (2013), Daniel Rubinstein en *The Photographic Image in Digital Culture* (2013), Andrew Dewdney en *Forget Photography* (2021) o John May en *Singal Image, Architecture* (2019), quien acerca estas ideas al campo de la arquitectura, cuestionando el valor representacional de la imagen en el proyecto arquitectónico y argumentando su condición de valor infraestructural.

Bajo estos condicionantes, la fotografía de arquitectura no puede ser considerada únicamente como una práctica documental objetiva con el proyecto construido. La imagen fotográfica producida queda intrínsecamente vinculada al medio en el que opera y ha de decidir a qué espacio discursivo pertenece: si ésta es un objeto de consumo, de especulación o de investigación. Si su operatividad pertenece al mundo de la comunicación, al de la creación artística o, por el contrario, forma parte de la propia infraestructura del proyecto arquitectónico.

En 2023 el Canadian Centre for Architecture (CCA) lanza un proyecto de largo plazo que concluirá en 2029 para abordar el papel contemporáneo de la fotografía y los nuevos medios digitales en relación con la práctica arquitectónica. Su primera publicación, *The Lives of Documents* (2024), está conducida por Bas Princen y Stefano Graziani. Ambos son fotógrafos asociados a prácticas arquitectónicas con una relación propositiva sobre la imagen del proyecto —OFFICE KGDVS en el caso de Princen y baukuh en el caso de Graziani— y han trabajado a lo largo de su trayectoria sobre la condición postfotográfica de la imagen. En *Image and Architecture* (2018), realizada en la Vitra Design Museum Gallery, Princen explora la disociación de las cualidades materiales y espaciales de la arquitectura cuando son trasladadas a una superficie impresa y plana. En *Questioning Pictures* (2017), realizada en la Galleria Vittorio Emanuele II de la Fondazione Prada, Graziani nos habla de fotografía como herramienta de narración, catalogación y reinterpretación a través de una investigación en los sistemas de archivo y conservación de diferentes museos, reconectando y combinando obras que pertenecen a un tiempo y un espacio diferente y que se resignifican tras una labor fotográfica, curatorial y archivística.

The Lives of Documents traslada este interés en la fotografía como instrumento de investigación revisando el archivo del CCA y estableciendo conversaciones entre los comisarios y los autores de las fotografías recogidas en la publicación, abordando el difuminado de las categorías disciplinares en las que se enmarca la fotografía de arquitectura desde una posición documental o fotoperiodística y su operatividad en proyectos a medio y largo plazo. En sus páginas, podemos ver y escuchar a figuras como Jeff Wall, Lara Almarcegui, Lynne Cohen o Thomas Struth entre otros.

Desde una perspectiva especulativa o desde la consideración de la imagen arquitectónica como un mecanismo de ficción y reinterpretación de la realidad, Graham Harman dialoga con el pensamiento de Latour, Yaneva, Meillasoux o Eisenman en *Arquitectura y objetos* (2022).

El texto teoriza sobre las virtudes de un acercamiento no literal a los mismos, como caminos capaces de desentrañar cualidades de los objetos arquitectónicos que no se nos presentan de forma inmediata. La publicación *Fiction and Fabrication: Photography of Architecture after the Digital Turn* (2019) recoge la muestra expositiva bajo el mismo nombre realizada en el Museum of Art, Architecture & Technology (MAAT) de Lisboa. Comisariada por Pedro Gadanho y Sergio Fazenda Rodrigues, la exposición parte de la premisa de explorar cómo la era de la edición digital ha afectado a la fotografía de arquitectura a través de autores como Isabel Brison, Doug Aitken, Philipp Schaerer, James Welling o Patrick Hamilton, quienes han logrado distanciarse de la aparente literalidad con la que las cámaras procesan las imágenes de lo fotografiado. Las imágenes que aparecen en la exposición han sido manipuladas conscientemente por sus autores con fines narrativos o especulativos, empleando técnicas como el collage, la colorimetría, la posterización, el desenfoque, la superposición o incluso los formatos de impresión y reproducción. Si los avances tecnológicos en las herramientas de producción de imágenes han tenido una carrera desarrollista en favor del hiperrealismo, algunos autores ejercen resistencia a través de la construcción de imágenes difusas, oníricas y que alteran el canon de la percepción visual normativa de los objetos construidos.

Por último, destacaremos el trabajo de la fotografía de arquitectura en el campo que más recorrido ha tenido a lo largo de toda su historia: el de la comunicación. En *Privacidad y Publicidad: La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* (1994), Beatriz Colomina plantea que la arquitectura moderna es indisociable de su construcción mediática y que, desde la modernidad, el foco de análisis ha quedado desplazado desde los objetos en sí hacia el sistema de representaciones que los rodea. Ya que la mayoría de arquitecturas son experimentadas a través de las imágenes, éstas han pasado a definir a los objetos físicos por encima de cualquier otra experiencia o representación. Las fotografías de Julius Shulman configuraron el imaginario colectivo de las Case Study Houses y éstas fundamentaron los estándares de diseño de la vivienda norteamericana que continúa hasta la actualidad, de la misma forma que Catalá Roca logró construir la imagen de la vivienda mediterránea española durante los años 50 y 60 a través de los proyectos de Coderch.

Hoy en día, la globalización mediática ha derivado en la normalización de los criterios a través de los cuales se presentan las imágenes arquitectónicas, ya que las plataformas y repositorios de proyectos de arquitectura han adaptado las dinámicas de consumo de la imagen en la red y amplían su público objetivo para obtener el mayor número de interacciones posibles. No en vano, la revista de fotografía EXIT disocia en su monográfico sobre fotografía de arquitectura en dos tomos: EXIT #36, *Arquitectura I: La mirada profesional* (2010) y EXIT #37, *Arquitectura II: La mirada del artista* (2010), haciendo explícita esta disociación de la que adolece la imagen arquitectónica vinculada a la comunicación. En el primer número, se recoge el trabajo de autores como Iwan Baan, Roland Halbe, Hisao Suzuki o Hélène Binet, mientras que el segundo, muestra las imágenes de otros como Candida Höfer, Thomas Demand, Lucien Hervé o Andreas Gursky. Más allá del posible cuestionamiento en la categorización de los artistas que aparecen en ambos tomos, es indiscutible que las imágenes que aparecen en el primero reflejan la consistencia del canon de la fotografía de arquitectura que muestran las revistas especializadas y que se comparten en plataformas digitales y redes sociales. Tal y como enunciaba Colomina en su tesis sobre la modernidad y amplía Lluís Juan Liñán en *Arquitectura Web: de la reproducción a la producción en la era de internet* (2021), la articulación de unos códigos estéticos de reproducción en la imagen ha traspasado los fundamentos críticos del proyecto arquitectónico en favor de la construcción de una estética reproducible en la red, y ésta, a su vez, se ha configurado como un valor de influencia proyectual que reverbera de forma indiscutible en la gestación del propio proyecto arquitectónico.

Alejandro Caraballo Llorente es arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados. Dirige el estudio de arquitectura CRAC junto a Carlos Rebolo y es también fundador del colectivo de fotografía Hiperfocal. Ha sido profesor invitado en la ETSAM (UPM), el Festival de Arquitectura en Español (IESARQ) o en la Universidad del Valle. Ha comisariado Capital Reform (COAM) y SI//IF (COAM). Sus proyectos han sido premiados en European 17, el Colegio de Arquitectos de Buenos Aires, la Biennale de Arquitectura 2023 o el concurso Félix Candela y publicados en medios como Bauwelt, Azure o Dwell.

Entre modelo, herramienta y pieza expositiva. El mock-up en la teoría arquitectónica reciente

Nicolás Martín Díaz

DOI:

El mock-up es una herramienta clave en la arquitectura contemporánea cuya relevancia se ha expandido más allá de su condición como instrumento técnico de verificación para incorporar nociones epistémicas, comunicativas o políticas. La bibliografía reciente corrobora esta transformación mediante su distinción respecto a modelos similares, como la maqueta y el prototipo, su estudio como herramienta de comprobación y experimentación y su papel como pieza expositiva. Este recorrido revela cómo el mock-up trasciende su papel técnico inicial para convertirse en un espacio de negociación entre lo pensado, construido y exhibido, ampliando los límites de la práctica arquitectónica hacia nuevas metodologías y discursos.

The mock-up is a key tool in contemporary architecture whose relevance has expanded beyond its condition as a technical instrument of verification to encompass epistemic, communicative, and political dimensions. Recent scholarship corroborates this transformation by distinguishing it from similar models such as the scale model and the prototype, examining it as a tool for testing and experimentation, and analyzing its role as an exhibition piece. This trajectory reveals how the mock-up transcends its initial technical function to become a space of negotiation between what is conceived, constructed, and exhibited, thereby extending the boundaries of architectural practice toward new methodologies and discourses.



Fig. 01.
Residencia para
investigadores Julie-
Victoire Daubié.
Bruther. Cité
Internationale
Universitaire de Paris,
Francia. 2014/2018.
Mock-up 1/1. Fotografía:
Maxime Delvaux

La comprobación es una labor fundamental en el proceso constructivo. Como arquitectos, contamos con numerosos instrumentos para verificar cuestiones que afectan a las diferentes capas que componen la arquitectura, ya sea la estructura, las instalaciones o la propia construcción. Entre los medios disponibles, el *mock-up* parece disfrutar de un momento de atención sin precedentes. Numerosas exposiciones, sesiones fotográficas y ensayos han convertido a estos artefactos perecederos, cuya vida útil normalmente se limita a la duración del proceso de construcción, en protagonistas. Estas iniciativas en torno al *mock-up* concentran sus esfuerzos en distanciarse de acercamientos a la arquitectura desde enfoques más abstractas y estratégicas, vinculadas a herramientas como los diagramas, para poner el foco en lo concreto y tangible: en las tecnologías que literalmente constituyen la arquitectura.

Esta fijación por el *mock-up* se refleja en una bibliografía especializada que aborda su papel desde diferentes ópticas. La paulatina separación terminológica entre el concepto *mock-up* y otros modelos físicos similares empleados en arquitectura es una de las perspectivas más recurrentes.

Christophe Van Gerrewey distingue en *‘What Are Men to Rocks and Mountains?’ The Architectural Models of OMA/Rem Koolhaas* (2011) las interacciones de los clientes con los modelos físicos de la maqueta, más asociada a la obra de OMA, y del *mock-up*, más vinculado a la práctica de Herzog & de Meuron. Por su parte, la relación con el cliente que establece la maqueta se basa en el principio de “estar por encima de todo” y otorga al usuario una sensación de control externo del proyecto, una mirada holística del conjunto. El *mock-up* proporciona una visión fragmentada de la arquitectura, que convierte al usuario en “uno entre muchos” y que le permite experimentar el espacio de la forma más veraz posible. Para Van Gerrewey la distinción entre los dos modelos radica en la interacción con los usuarios. La maqueta posee la capacidad de otorgar una posición casi divina al cliente, frente a la habilidad del *mock-up* de establecer una mirada más accesible. Tanto esta mirada, como su composición material, convierten al *mock-up* en una herramienta más fácilmente comprensible que su pariente de menor escala.

Si bien esta distinción con respecto a la maqueta es evidente a simple vista, el mismo ejercicio se complejiza al diferenciar al *mock-up* de otro modelo a gran escala: el prototipo. Mark y Jane Burry señalan en *Prototyping for Architects* (2016), que la diferencia entre *mock-up* y prototipo carece de un consenso suficiente en la propia práctica arquitectónica. Sin embargo, son numerosos los autores que en los últimos años han incidido en remarcar esta diferencia. En su ensayo *Manifest Materiality – From the Mind’s Eye to the Architectural Mock-ups* (2021) Ted Kesik incide en independizar al *mock-up* del prototipo a través de los procesos de producción en los que ambos se encuentran involucrados. El prototipo, con importantes vínculos con el mundo industrial, se concibe como un modelo del que se espera la producción de subproductos asociados y replicables. Normalmente, se asocia a la fabricación en serie de artículos, tales como vehículos, electrodomésticos y demás dispositivos tecnológicos. En el ámbito arquitectónico, este término suele reducirse a componentes o unidades concretas, tales como puertas o ventanas, pero también a elementos prefabricados o incluso estructuras modulares. Por su parte, el *mock-up* toma distancia de este mundo industrial para introducirse en la práctica arquitectónica como un adelanto de una construcción específica, sin esperar ningún tipo de subproducto asociado. La tecnología expuesta en el *mock-up* es idéntica a la que compone la arquitectura a la que hace alusión. Mediante estas desemejanzas, el concepto *mock-up* comienza a obtener una repercusión hasta el momento opacada y absorbida por modelos como la maqueta o el prototipo.

Frente a las investigaciones y ensayos que se esfuerzan en encontrar un hueco para el *mock-up* en la teoría arquitectónica a través de la distinción terminológica, otras se enfocan en estudiarlo dentro de los procesos internos de la propia disciplina.

En este aspecto, se perciben dos aproximaciones con importantes vínculos con dos contextos culturales, políticos y económicos específicos. En el primero de ellos, desde el contexto estadounidense, el investigador de la Universidad de Florida, Nick Gelpi, describe en *The Architecture of Full-Scale Mock-ups: From Representation to Reality* (2020) las funciones que adoptan los *mock-ups* en siete prácticas arquitectónicas repartidas por Europa, Asia y América. A través de estudios etnográficos, Gelpi establece las ventajas del empleo de esta herramienta: permite afinar los planteamientos conceptuales de la arquitectura sin conllevar una reconsideración de las decisiones primarias del diseño y obtener datos acerca de las propiedades intensivas de los materiales, es decir, aquellas que son independientes de la cantidad de material y de su escala, tales como la temperatura, la presión o la tensión. Gelpi asigna al *mock-up* un papel fundamental en la producción arquitectónica al constituir un medio para verificar el comportamiento de las tecnologías seleccionadas, influido por un contexto como el estadounidense, donde la cultura del litigio exige elevados estándares de seguridad en el diseño.

Como contraste a la concepción de Gelpi, el investigador suizo Michael Eidenbenz propone una mirada más ambiciosa de esta herramienta. En *Lloyd's 1:1. The Currency of The Architectural Mock-up* (2021), Eidenbenz compara la labor del *mock-up* con el término “sistema experimental” acuñado por el historiador científico Hans-Jörg Rheinberger. Dentro de este sistema el *mock-up* se revela como un objeto técnico – similar, por ejemplo, a un microscopio– para revelar las respuestas producidas por un elemento epistémico, es decir, aquellas preguntas y fenómenos aún sin conocer. Juntos conforman una simbiosis en constante evolución. Los elementos epistémicos se desvanecen tan pronto como puedan ser respondidos de forma fiable por los objetos técnicos. Sin embargo, tras el experimento, los objetos técnicos se convierten en casos de estudio en sí mismos, capaces de desvelar los métodos empleados para la producción del conocimiento. Eidenbenz justifica la perspectiva epistémica del *mock-up* como un instrumento fundamental en el desarrollo de las innovadoras tecnologías que componen el edificio del Lloyd's (1986/Londres). Frente a una función más pasiva en el diseño de la arquitectura introducida por Gelpi, Eidenbenz concede al *mock-up* una labor activa en la construcción, como herramienta experimental en un contexto como el helvético, caracterizado por una sólida tradición de innovación tecnológica y una infraestructura consolidada de laboratorios dedicados al desarrollo material y técnico de la arquitectura.

Frente a las aproximaciones que analizan el *mock-up* desde su contribución directa a la producción arquitectónica, una serie de estudios contemporáneos proponen lecturas que, sin renunciar a su carácter técnico, extienden su significado hacia territorios periféricos a la propia disciplina. En el que es uno de los textos más conocidos de Bruther, *Framing the Disorder* (2016), el estudio francés destaca la importancia del *mock-up* en su práctica como un instrumento técnico con una dimensión casi científica. No obstante, junto a la alusión a conceptos propios de las ciencias aplicadas, emergen referencias como *ready-made* o *objet trouvé*, que introducen una lectura próxima al ámbito conceptual. Lejos de contradecir su función como herramienta de verificación, esta aproximación pone en valor su potencial como artefacto comunicativo, capaz de operar simultáneamente en los registros técnico y simbólico.

Cinco años más tarde, Urtzi Grau y Guillermo Fernández Abascal profundizan en este proceso de estetización del *mock-up* en el texto *A Long List* (2021), centrado en el análisis de los documentos característicos de la arquitectura contemporánea australiana. En un contexto en el que la legislación limita el papel de los arquitectos a los documentos previos a la construcción, el *mock-up* es el mejor aliado para preservar el control sobre la materialización del proyecto. En este sentido, opera como un testimonio físico capaz de comunicar con precisión las decisiones proyectuales. Su carácter redundante y su expresividad lo dotan de una presencia singular que facilita su desplazamiento hacia espacios expositivos —museos, galerías

o bienales— donde distintos agentes del proceso arquitectónico y público general pueden interactuar con él desde un lenguaje común y accesible. Tanto el ensayo de Bruther como el de Grau y Fernández Abascal evidencian esta deriva estética del *mock-up*, ya sea a través del discurso que lo enmarca o mediante su manipulación material, sin que ello implique la pérdida de su dimensión instrumental como herramienta de verificación.

El recorrido trazado a través de esta bibliografía reciente en torno al *mock-up* arquitectónico no solo muestra su transformación como objeto técnico, sino también una expansión de sus marcos interpretativos. En paralelo, emerge un testimonio de cómo las herramientas de la práctica arquitectónica se reconfiguran frente a nuevas demandas culturales, tecnológicas y simbólicas. Al dejar de ser únicamente un instrumento de comprobación, el *mock-up* adquiere dimensiones epistemológicas, expresivas e incluso políticas, adaptándose a los distintos marcos en los que se inserta. Ya sea como catalizador de innovación material, como vehículo de control proyectual o como artefacto comunicativo accesible, su versatilidad obliga a repensar los límites entre herramienta y objeto, entre lo útil y lo representativo. Este desplazamiento no elimina su funcionalidad técnica original, sino que la expande, abriendo un campo fértil para nuevas metodologías, discursos y lecturas dentro de la disciplina. Más que un producto cerrado, el *mock-up* se perfila como un espacio de negociación entre la arquitectura pensada, construida y exhibida.

Nicolás Martín Díaz es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, en 2023 presentó la investigación *Los modelos son rentables: cultura y mercantilización del mock-up arquitectónico* como trabajo final del Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados. Actualmente desarrolla su tesis doctoral sobre las ecologías de agentes que emplean el *mock-up* dentro y en la periferia de la práctica arquitectónica. Ha colaborado con estudios centrados en la reforma integral de vivienda y en este momento trabaja en el estudio Harq21. Ha sido co-comisario de la exposición Capital Reform (COAM, 2025), que reunió diez propuestas de jóvenes arquitectos madrileños en torno a la pequeña escala doméstica.

Artículos

Hacia un habitar moderno. Territorios periféricos

Casa Lucas Prieto. Oíza, 1959-64

Josefa Blanco de Paz y José Ramón González de la Cal

DOI:

Los avances en la arquitectura del siglo XX llegan con retraso y de forma limitada a la Península. Más aún a ámbitos locales. Pero, cuando sucede, supondrán un importante vehículo de conexión con las ideas de la arquitectura moderna. Durante las primeras décadas del siglo XX, el Movimiento Moderno encuentra en la casa un campo de investigación en el que los itinerarios no son acompañados, ni en el tiempo, ni en los lugares.

Es representativa de este hecho la casa Lucas Prieto de Francisco Javier Sáenz de Oíza, construida a comienzos de la década de los 60 en la zona de ensanche de Talavera de la Reina. Aun teniendo limitada presencia en la revisión de la obra del arquitecto, será referente en su contexto local y propiciará su incorporación a un itinerario de arquitecturas que avanzan hacia la modernidad.

El artículo se propone contextualizar el proyecto y analizar aspectos que lo relacionan con arquetipos internacionales de comienzos de siglo, y cómo los conceptos y el lenguaje formal toman los medios físicos y materiales del lugar para generar una obra con valor propio, que marcará en clave local un cambio en el entendimiento del habitar y la transición hacia los ideales defendidos por la modernidad. Considerar el valor de la casa Lucas Prieto permitirá, al tiempo, aproximarnos al inicio del camino hacia la modernidad en un territorio periférico.

20th-century architecture progress arrived late and in a limited form on the Spanish Peninsula. Furthermore in local areas. But when it took place it was an important vehicle for connecting with the ideas of modern architecture. During the first decades of the 20th century, the Modern Movement found in the house a field of research in which the itineraries were not synchronized either in time or in place.

Casa Lucas Prieto by Francisco Javier Sáenz de Oíza, built in the early 1960s in the expansion area of Talavera de la Reina, is a representative case of this fact. Even though its limited presence in reviews of the architect's work, it's a landmark in its local context and helped it get included in a list of buildings that are moving towards modernity.

This article aims to contextualize the project and analyze aspects that relate it to international archetypes from the beginning of the century, and how the concepts and formal language use the physical and material means of the place to generate a work with its own value, which will mark a change in the local understanding of living and the transition towards the ideals defended by modernity. Considering the value of the Lucas Prieto house will allow us to approach the beginning of the path towards modernity in a peripheral territory.

Sáenz de Oíza
Casa Lucas Prieto
Habitar moderno
Arquitectura española
Territorios periféricos

Sáenz de Oíza
Casa Lucas Prieto
Modern inhabit
Spanish Architecture
Peripheral Territory



Fig. 01.
F. J. Sáenz de Oíza, Casa Lucas Prieto. Talavera de la Reina, Toledo, 1959-62. Vista exterior, orientada a sur, desde la Avenida de Extremadura.

Josefa Blanco de Paz

Escuela de Arquitectura de Toledo
josefa.blanco@uclm.es
ORCID: 0000-0002-9088-1002

José Ramón González de la Cal

Escuela de Arquitectura de Toledo
joseramon.gcal@uclm.es
ORCID: 0000-0002-0340-5447

De camino a la modernidad

La arquitectura del siglo XX en España parte con décadas de retraso hacia la modernidad, desde una dinámica que, durante años, permanece anclada en el historicismo como búsqueda de una arquitectura identitaria, y es ajena a los avances del pensamiento arquitectónico, al lenguaje y a los principios del Movimiento Moderno. Las circunstancias económicas, tecnológicas, sociales y políticas determinan la incorporación tardía, no siendo acompañados ni los medios ni los tiempos entre el panorama nacional y el internacional. Desfase que se amplía cuando nos trasladamos a ‘territorios periféricos’ y, más aún, a ámbitos locales aletargados todavía en una mal entendida tradición.

Francisco Javier Sáenz de Oíza está entre los arquitectos que recogen el testigo de una acotada primera modernidad de comienzos de siglo, que trazan este camino en los cincuenta¹ y que participan a nivel personal del clima de debate que se está forjando internacionalmente². Así, aunque con retraso, se perciben intereses similares expresados a través de su obra, que trata de solventar en ocasiones las difíciles y determinantes circunstancias económicas y sociales que se viven en el país en ese momento.

Son tiempos en los que, en su mayoría, la iniciativa y promoción de los proyectos vienen vinculados a planes de carácter nacional promovidos desde ministerios del gobierno central y organismos dependientes del mismo. De forma excepcional, se suman contadas iniciativas privadas en medios donde el desarrollo económico favorece la promoción. En este caso suele tratarse de arquitectura doméstica, ejemplos que se significan y marcan un avance en el entendimiento del habitar moderno.

A los citados ‘territorios periféricos’ pertenecen Toledo y sus municipios, y será en el ámbito de la vivienda privada donde se aprecien los avances más significativos. A comienzos de los años sesenta, la casa Lucas Prieto de Francisco Javier Sáenz de Oíza [Fig. 01] y la casa Moro de Manuel de las Casas, ambas en la zona de ensanche de la localidad de Talavera de la Reina, donde la burguesía crece a la par que la industria y el comercio, representan la primera revisión de la arquitectura doméstica en la provincia, y explican la búsqueda y la transición hacia los ideales defendidos por la modernidad.

Desde lo local

La doble condición de cercanía de este territorio respecto a la centralidad de Madrid, capital del Estado, sumada a su dependencia administrativa hasta el último cuarto del siglo XX, favorece que los arquitectos impulsores y referentes de la modernidad formados en la ETSAM, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, encuentren en este periodo y en este ámbito próximo un medio oportuno para experimentar en el recorrido hacia un camino nuevo para la arquitectura española. Unas veces será propiciado por las necesidades derivadas del periodo de autarquía, que requiere de la construcción de infraestructuras periféricas; otras, vendrá promovido por la burguesía que surge del desarrollismo incipiente a partir de mediados de los años cincuenta.

En la localidad de Talavera de la Reina, en este contexto temporal, social y territorial, será donde se materialicen los primeros trabajos profesionales en solitario del joven arquitecto Sáenz de Oíza. La casa Lucas Prieto (1959-1964), de la que, por primera vez, se publica una limitada selección de imágenes en la monografía que le dedica la revista *El Croquis*³ en 2008, es uno de estos encargos, y se sitúa en un momento de inflexión en su recorrido profesional, aunque encaja dentro de un modo de hacer invariable a lo largo de su obra.

1. Miguel Lasso de la Vega, “Francisco Javier Sáenz de Oíza”. Instituto de Estudios Madrileños, fecha de acceso: 1 de agosto de 2025, https://xn--institutoestudiosmadrileos-4rc.es/portfolio_page/s-1-francisco-javier-saenz-de-oiza/

“Paralelamente, un promotor particular le encarga en 1949 un edificio de viviendas en la calle Fernando el Católico de Madrid, que se convertiría en una de las primeras obras de posguerra en las que la arquitectura española conecta con el panorama internacional”.

2. Javier Vellés, *Oíza* (Toledo: Escuela de Arquitectura de Toledo, Ministerio de Fomento y Puente Editores, 2018), 110.

3. “Sáenz De Oíza, 1946-1988”, *El Croquis* no. 32/33 (abril 2008), 50-53. 49 años antes, primer documento constatado de la casa Lucas Prieto, proyecto de ejecución con memoria fechada y firmada en diciembre de 1959. “Proyecto de vivienda para don Lucas Prieto.” Expte. 72/1960. Archivo Municipal. Talavera de la Reina. El proyecto y su revisión se prolongará durante años. En la exposición y catálogo “Saénz de Oíza, artes y oficios” del Museo ICO, 2020, se exponen los planos Ideas para fachada, no numerados y fechados en 1959; el plano 15 “Fachadas y secciones” fechado el 25 de mayo de 1960, y el plano “Detalle de carpintería de puertas ingreso” número 71 fechado el 14 de abril de 1964.



Fig. 02.
F. J. Sáenz de Oíza, **2a**.
Casa en el Risco. Talavera
de la Reina, Toledo, 1950.
2b. Croquis para portada
del proyecto de ejecución
de edificio para viviendas
en San Francisco 34.
Talavera de la Reina,
Toledo, 1952.

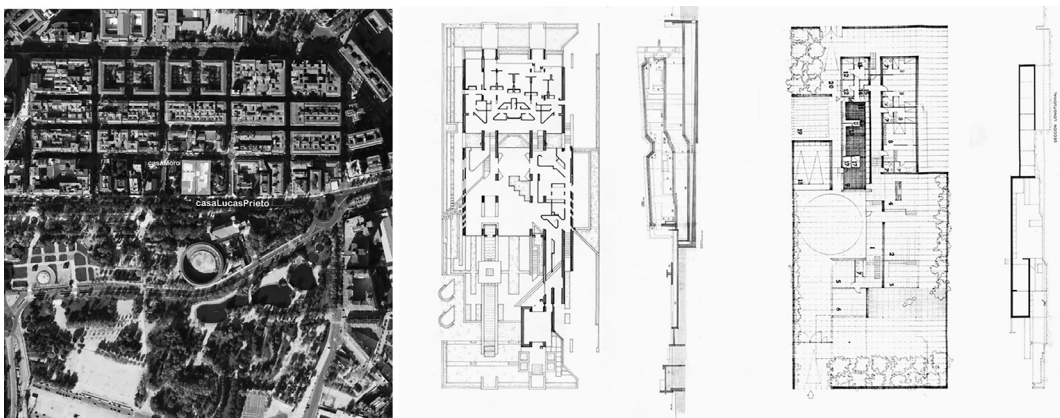


Fig. 03.
Talavera de la Reina,
Toledo. **3a**. Vista aérea del
ensanche y jardines del
Prado. Localización de
las casas Lucas Prieto,
de F. J. Sáenz de Oíza,
1959-64, y Pedro Moro, de
M. de las Casas, 1963-71.
Fuente: Archivo Municipal
de Talavera de la Reina.
3b. Plantas de acceso y
sección longitudinal de
las casas Moro y Lucas
Prieto.

4. José Manuel López-Peláez, "La casa de Oíza", *Revista Arquitectura* no. extraordinario (septiembre 2000), 54-63.

5. Richard C. Levene, Fernando Márquez Cecilia, "Disertaciones. Sáenz De Oíza, 1946-1988", *El Croquis* no. 32/33 (abril 2008), 8-32.

"...La casa de Durana, en Álava, fue un encargo para un médico anestesista de Vitoria. De acuerdo con sus ideas, comencé a desarrollar una casa absolutamente racional, en forma de caja... Y un día en la Escuela, mientras estaba examinando, cogí una cuartilla y me pregunté: ¿Cómo haría, de una manera natural, un hombre su casa? Y entonces dibujé la casa como función. Me dije: los dormitorios estarían en la zona de saliente; la cocina y el tendedero, a poniente; el estar, a mediodía; el estudio iría arriba... Y procuré, más adelante, introducir una estructura que no quebrara las posibles vistas de la casa; y dispuse una especie de muros plegados que separaban zonas... Y a continuación, apoyé sobre estos muros un tejado. Y mientras examinaba a los alumnos, dibujé de una manera disparada, lo que debía ser la casa... Mas tarde llegué al estudio y se la enseñé a Eduardo Mangada, que vio las dos casas, la racional y esta última y me dijo: "Pero, ¡hombre!, Paco, si esta es una maravilla. Haz esta." Y dije, pues la hago, seguro. Y allí le di forma al mismo croquis..."

Inicios

Hijo del arquitecto talaverano Vicente Sáenz Vallejo y de María Oíza Sagües, entre 1912 y 1919 reside en la calle San Francisco de Talavera de la Reina, donde están emparentados con el empresario Félix Moro, quien pertenecía a una familia de influyentes comerciantes de la ciudad, relación que propicia los primeros encargos del padre, y más tarde del mismo Sáenz de Oíza.

Titulado en julio de 1946, entre otras primeras obras más conocidas, proyecta la casa en el Risco (1950), una casa de campo de mampostería y fábricas encaladas junto al arroyo del Risco del Gato, entre Talavera y Mejorada; y la primera casa para el empresario Pedro Moro (1952). También, a comienzos de los años cincuenta, levanta el edificio de la calle San Francisco (1952) [Fig. 02]; y entre finales de la misma década y comienzos de la siguiente, la vivienda para el doctor Lucas Prieto (1959-1964). A este momento pertenece también el refugio que dibujará en diferentes y numerosas versiones durante parte de su vida, La casa de Oíza⁴, una cabaña vertical en la dehesa de encinares de Oropesa que nunca llegaría a construir.

Los documentos originales del Proyecto de vivienda para don Lucas Prieto se encuentran en el archivo particular de la familia Oíza y una copia visada en el expediente administrativo de obra mayor núm. 72/1960 del Archivo Municipal de Talavera de la Reina. En este documento del proyecto de ejecución se muestran las trazas, las instrucciones y propósitos que guiarán la construcción de la casa.

En los 8 planos que contiene, aparece impresa sobre la cartela la signatura "Proyecto núm. 2762" y el sello de visado con fecha 14 de enero de 1960. La memoria está firmada y fechada en diciembre de 1959.

En el orden cronológico que reflejan los planos del estudio Oíza, el proyecto aparece con una numeración anterior a la de la casa Durana, sellada con la signatura "Proyecto núm. 2765", y se desarrollan de forma paralela en el tiempo. Este dato lo confirma el relato de Oíza en la entrevista abierta que tuvo lugar en su estudio en 1988, transcrita 30 años más tarde en el texto titulado "Disertaciones", publicado en el número monográfico de la revista *El Croquis*. En él se cita el rechazo de los clientes al primer croquis de la Durana, una caja rectangular⁵ que probablemente seguía el discurso de la Lucas Prieto y de la propuesta para el concurso de la Delegación de Hacienda en San Sebastián de 1958, proyectos deudores de Mies y emparentados por el uso de una trama modulada sobre la que se ordenan los muros, utilizados como planos abstractos.

Lugar, orden y programa

La casa Lucas Prieto se alza en el ensanche del Ferial de la ciudad de Talavera de la Reina, integrada en el proyecto de crecimiento urbano frente a los jardines de la Basílica del Prado, entre la avenida de Extremadura y la Avenida Pío XII. Un desarrollo urbano que parece representar y ordenar sobre el papel la estructura social del momento en cuatro bandas de manzanas rectangulares: una nueva burguesía hegemónica en selectos hotelitos de dos plantas en la fachada urbana sur, prevista como ciudad jardín frente a la Ermita del Prado; viviendas sociales higienistas en manzanas geminadas de cuatro alturas en la parte norte del ensanche. En el centro se sitúa la parroquia del nuevo barrio, tras la manzana loteada en cuatro solares de 25 metros de fachada por 60 de fondo que, frente a los jardines, ocupan de derecha a izquierda: la casa de César Casado, arquitecto municipal redactor de la ordenación, la casa Lucas Prieto y la casa Pedro Moro.

Son solares profundos, alargados, sin apenas fachada que, en el caso de la propuesta de Oíza y de De las Casas, se vuelcan al interior y recuerdan en su traza el orden de la *domus pompeyana*. [Fig. 03]

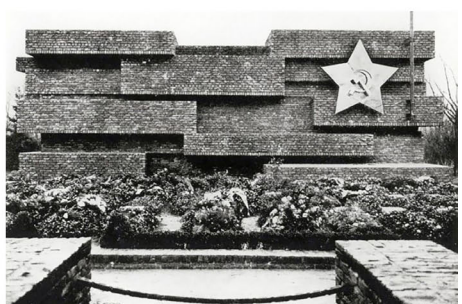


Fig. 04.
Forma y materia. **4a.** F. J. Sáenz de Oíza, Casa Lucas Prieto, Talavera de la Reina. Alzado a la Avenida de Extremadura. **4b.** Mies van der Rohe, monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, cementerio Friedrichsfelde, Berlín, 1926. Fotografía de Arthur Koestler.

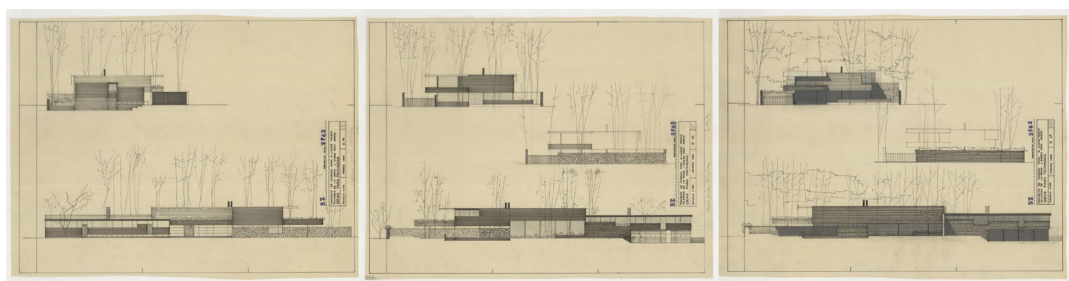


Fig. 05.
F. J. Sáenz de Oíza, Casa Lucas Prieto, Talavera de la Reina. Ideas para fachadas, planos 0, 00, 000, fechados en 1959.

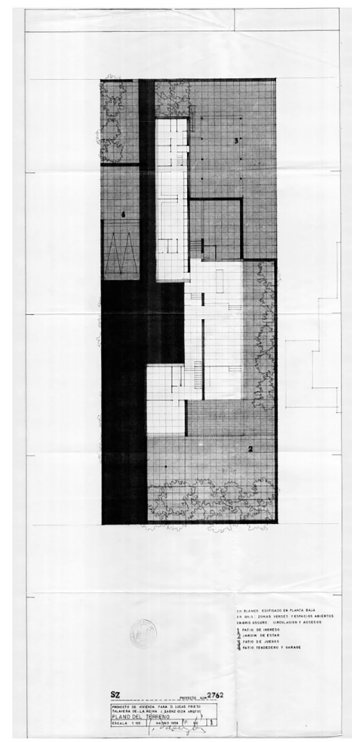
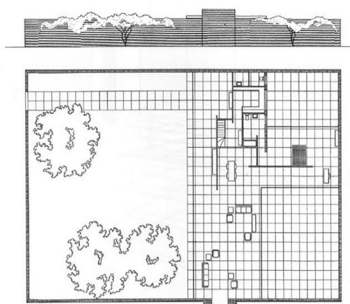
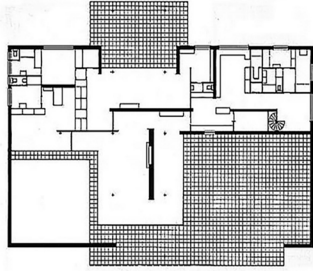
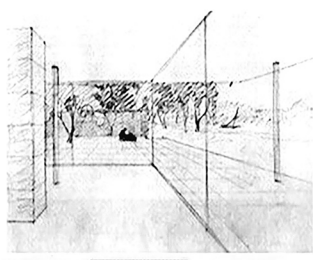


Fig. 06.
Espacios domésticos como referencia. **6a** Mies van der Rohe, planta y croquis de perspectiva interior de la Casa Margaret Hubbe, Magdeburg, 1935. **6b.** Mies van der Rohe, planta y alzado de la Casa con tres patios, 1934 (dibujo 1939). **6c.** F. J. Sáenz de Oíza, Casa Lucas Prieto, Talavera de la Reina, Toledo, 1959-64. Plano 1: Plano del terreno, Proyecto de Ejecución, fechado en diciembre de 1959.

6 José Ramón González de la Cal, Josefa Blanco de Paz, “Manuel de las Casas, Casa Moro (1963-1971). La planta al bies”, *Constelaciones* no. 8 (mayo 2020), 85-101. <https://doi.org/10.31921/constelaciones.n8a5>.

7 Alejandro Ferraz-Leite Ludzik, “Las lecturas de Sáenz de Oíza” (Tesis doctoral, UPM, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2014), 102-103.
“...En cuanto al ‘orden’ al que se refiere Aristóteles, en Oíza debemos entender que se trata del sometimiento de la ‘forma’ a un estricto control geométrico. Por una parte, están las operaciones de simetría que se pueden apreciar en los edificios, así como de la definición de una ‘métrica’ adecuada a cada caso. Esta métrica se concibe tanto en alzado como en planta. Pero la trama queda definida, sobre todas las cosas por un ‘módulo’. En este sentido la ‘trama’ puede entenderse como una retícula ordenadora sobre la cual se trabaja, en general por transparencia de papel que se coloca sobre ella. Oíza guardaba en un cajón de su estudio una enorme cantidad de ‘tramas’ sobre las cuales se podía trabajar.”

8. Richard C. Levene, Fernando Márquez Cecilia, Op. cit, 25.
“...La casa de Talavera de la Reina está demasiado sobada. Tiene muchas horas mal puestas. Era un momento más orgánico: Wright estaba muy presente; y el Monumento a Rosa Luxemburgo, de Mies van de Rohe... Aprendí mucho... (bueno, en todo se aprende). [...] Aprendí que la simple monotonía de la repetición de los dormitorios sólo estaba bien para habitaciones de hotel, [...] También aprendimos lo siguiente: [...] Debajo del bloque cerámico ardías de calor. Debajo del *Ytong* estabas fresco...”

9. Sáenz de Oíza, Francisco Javier. “Proyecto de vivienda para don Lucas Prieto”. 1959. 72/1960. Archivo Municipal. Talavera de la Reina.

10. Fundación ICO (ed.), *Sáenz de Oíza. Artes y Oficios* (Madrid: Fundación ICO, 2020), 14.

La sección urbana del ensanche se proyecta escalonada, las edificaciones son bajas y esponjadas frente a los jardines y se van densificando y elevando conforme la trama se adentra en la ciudad hasta llegar a la zona de viviendas protegidas. La casa Lucas Prieto hace, a su vez, una interpretación de esta cualidad de profundidad y jerarquía urbana de la ciudad. Un jardín escalonado delantero pone distancia con la ruidosa calle, hacia él dan las piezas domésticas más públicas, las salas de estar con un orden de mayor escala, la doble altura. Detrás, ascendiendo media planta, están las zonas más privadas, los dormitorios seriados de un programa familiar numeroso. Esta condición de asentamiento adaptado a la sección urbana, escalonado en la casa y en la ciudad, ceñido entre muros medianeros, se repetirá años más tarde, aunque con otros criterios, en la vecina casa Moro de Manuel de las Casas⁶.

Descomponer la caja

Lo que la planta aventura como una sencilla caja abstracta, sometida al control geométrico de la retícula y un orden modular⁷, se descompone en sus alzados por la clara vocación de desplazamiento de los elementos de composición horizontal de fachada. La tapia, el peto de la terraza delantera y el forjado de cubierta transformado en cornisa de importante presencia que vuela y protege los huecos, reafirman cómo se planta la casa en el suelo, que se desliza sobre la estabilidad de los muros de carga para romper la caja estática, al tiempo que construye umbrales como espacios intermedios de transición entre dentro y fuera.

En esta operación compositiva de la casa se encuentran evidentes vínculos formales y materiales con el Monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo de Mies van der Rohe en Berlín (1926) [Fig. 04 y 05], y con las proyecciones de los aleros de las Casas de la Pradera de Wright (1900-09), formalismos⁸ que son anticipo del camino hacia una arquitectura de límites más difusos.

En la memoria del proyecto, Oíza se refiere a este aspecto en un apartado específico denominado Criterio Fundamental de Composición, describiéndola como una sucesión ordenada de terrazas, de suelos concatenados que forman umbrales de sombra. Al tiempo, hace especial alusión a la relación que el proyecto establece con el lugar a través del uso de materiales de tradición local y de su vocación de unión con el paisaje vegetal circundante:

“Se ha pretendido proyectar un hotel que enlace en la mejor medida posible con las características fundamentales de la arquitectura local, en particular, por el empleo de formas abierto-cerradas a espacios limitados del tipo de patio-jardín, por el uso de formas geométricas elementales en toda su pureza y sobre todo por el empleo indiscutible del ladrillo local, en tonos ocre y terrosos, entonación dominante en la localidad, véase sin ir más lejos la propia Ermita del Prado que domina frente a la edificación que se proyecta”.

“La composición se completa sustancialmente en cuanto a su aspecto visual con la serie ordenada de terrazas y niveles de jardín, cuyos verdes vendrán a todo tiempo a entrar de lleno en la composición de conjunto, al igual que sucede en mayor escala con las masas verdes que en el paisaje circundan la ciudad”⁹.

Recorre Oíza a la raíz conceptual de la casa, el refugio y el paraíso, la protección de espacios interiores cobijados entre muros, pero también abiertos al jardín como naturaleza doméstica, un camino de búsqueda hacia la arquitectura moderna: la casa que es campo y es ciudad. El programa de protocolos domésticos, la jerarquía entre espacios de relación y de descanso con sus correspondientes elementos de servicio encuentran su nivel, se adaptan a la pendiente del terreno, a las proporciones rectangulares del solar y atienden a criterios de orientación.

La casa alberga en un mismo volumen más casas: entrando, justo en el límite tras la puerta, se deja a la espalda un alojamiento para invitados; también, dentro en una situación más oculta, está la casa del servicio. El proyecto trata de aunar, a través del programa, la idea de casa, construcción fundamental del arquitecto para Oíza, que es entendida como guarida, como espacio íntimo y cerrado, y al tiempo como un mundo inmenso¹⁰.

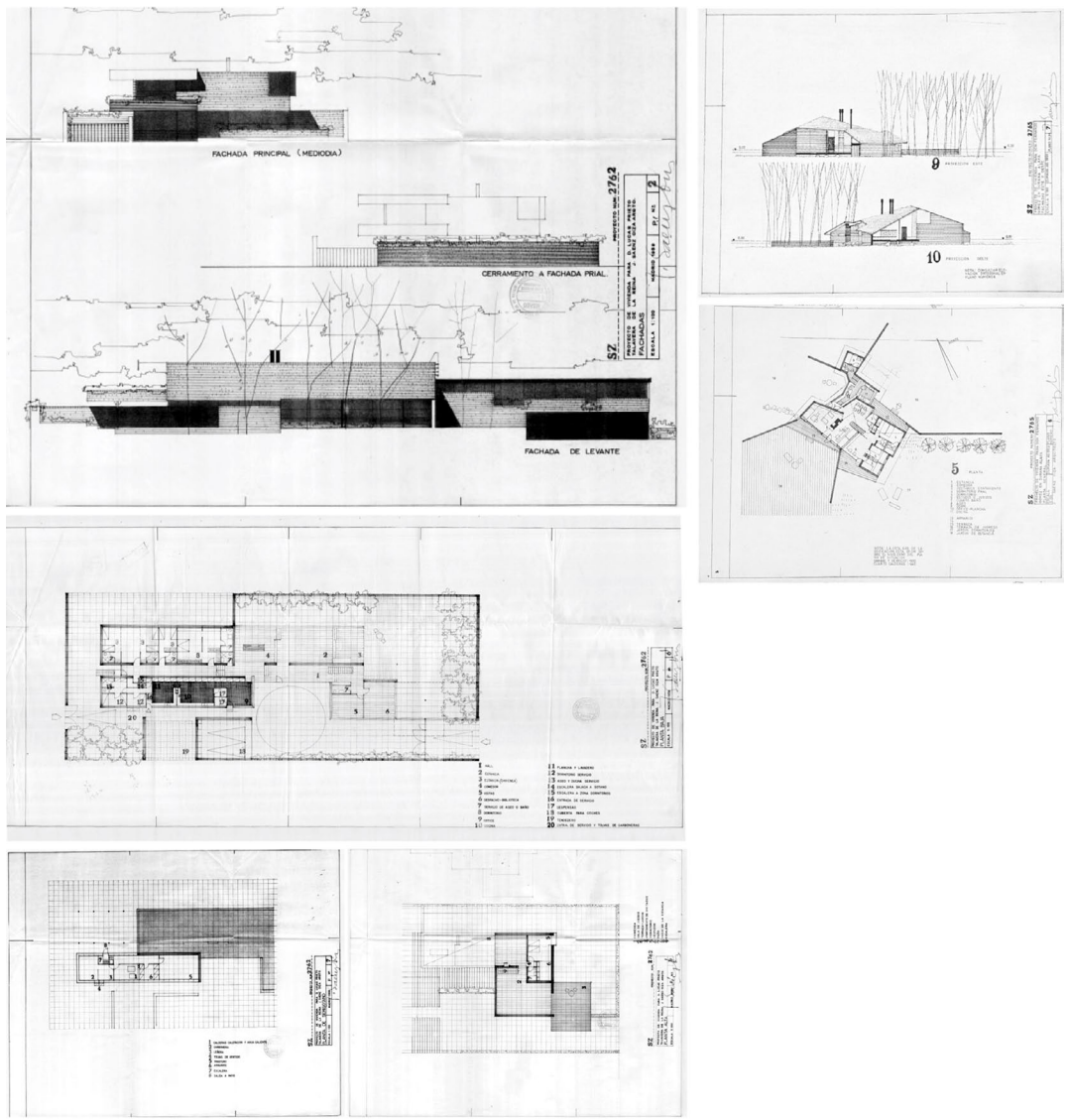


Fig. 07. Dos modos de habitar doméstico. **7a.** F.J. Sáenz de Oíza, Casa Lucas Prieto. Talavera de la Reina, Toledo. Proyecto de ejecución, diciembre 1959. Planos 2 y 6: Planta baja / Fachadas. **7b.** F. J. Sáenz de Oíza, Casa Durana. Durana, Vitoria. Proyecto de ejecución, agosto de 1959. Planos 4 y 7: Planta general / Fachadas este y oeste.

11. Javier Sáenz Guerra, *Un mito moderno: una capilla en el camino de Santiago: Sáenz de Oíza, Oteiza y Romani, 1954* (Alzuza, Fundación Museo Oteiza, 2007), 63-105.

“una manera de proceder con modelos previos para aprovecharlos de punto de partida en sus propuestas [...] ese juego que hace Oíza de sumar un conjunto de miradas y transformarlos bajo un criterio personal”.

Miradas personales

En la casa Lucas Prieto encontramos miradas hacia Mies Van der Rohe, a las ya citadas referencias y a otros proyectos de arquitectura¹¹ en los que conviven los planos horizontales que acompañan la idea de espacio continuo que se abre y crece en horizontal hacia un elemento de apertura cenital: el patio. [Fig. 06]

Entre los paralelismos, es destacable la casa Margaret Hubbe (1934-35), proyecto de Mies en colaboración con Lilly Reich, y que se define a través de un perímetro continuo de ladrillo abierto en su orientación sureste hacia el río Elba; una casa-recinto aislada del exterior que se percibe como una tapia que se pliega. Esta condición es similar en la Lucas Prieto, como también la del patio, que aparece con la vocación de ampliar el campo de visión del interior de la casa a la vez que como elemento que la aísla del exterior, que genera un espacio vacío entre la casa y el muro que limita el recinto habitado.

Como también sucede en la Hubbe, los patios se funden en uno, y el salón se abre a él como un pabellón acristalado en el interior del recinto. El resto de las estancias, de uso más privado, se limitan por muros con huecos menores, que con discreción se abren al exterior a través también del vacío del patio.

De la Casa con tres patios (1934-39), la obra de Oíza hereda la modulación en retícula de cuadrados que se traza también en el grafismo de la planta; la secuencia de espacios concatenados abiertos, los de relación, y cerrados, los de servicio; aunque en la Prieto se desprenden del muro perimetral, se deslizan y vertebran a izquierda y derecha del muro central, que alberga el hogar y recorre la casa de norte a sur.

Al igual que en las casas de Mies, la cubierta plana se desliza sobre los muros de carga y vuela para proteger los grandes huecos acristalados que miran sobre el patio-jardín, un espacio que se sitúa en el perímetro y define las esquinas del proyecto como elemento que se adosa a la casa y no como el vacío que surge de la sustracción de espacios construidos.

Como en las referencias señaladas, en la Lucas Prieto la fachada urbana se reduce al muro del patio, donde el límite que separa el espacio interior privado del exterior público se desplaza dentro de la parcela y cede un vacío de encuentro entre ambos, que se trata con pavimento y vegetación e inicia la secuencia de espacios de la casa.

Tanto el proyecto de Talavera como el coetáneo de Durana, que estaría de otra manera emparentado con la casa de ladrillo de Mies, comparten un mismo trazo en la idea y en la representación. En la idea, el de los muros que ordenan y fragmentan los espacios interiores y exteriores y, en la representación, el de los dibujos donde se mezcla la línea de tinta con el rayado a lápiz sobre papel vegetal. Ambas propuestas se inscriben en un entorno donde está presente la naturaleza: son casas dentro de un paisaje natural y domesticado, colocadas tras árboles que se dibujan a modo de estructuras alámbricas. [Fig.06]

Lo que en la Lucas Prieto son fachadas, en la Durana son proyecciones. La visión frontal es sustituida por el escorzo, un cambio proyectual y compositivo importante; una nueva forma de mirar, con la que Oíza comienza a escapar de la estructura racional y cartesiana de las obras de los años cincuenta. Dos caminos de investigación complementarios siempre ligados por el permanente tema del habitar, del habitar doméstico, del habitar humano.

El sol suma orden al riguroso trazado doméstico en una actitud higienista. El patio de acceso y el jardín, techado con el tiempo por la copa del *salix babylonica* —como Mies y Lilly Reich en la casa Tugendhat— son transición entre casa y ciudad y se orientan a mediodía, como espacios que extienden el habitar interior, que agrandan la casa y diluyen los límites entre dentro y fuera. A naciente, se sitúan los dormitorios, a norte y poniente los espacios y patios de servicio.

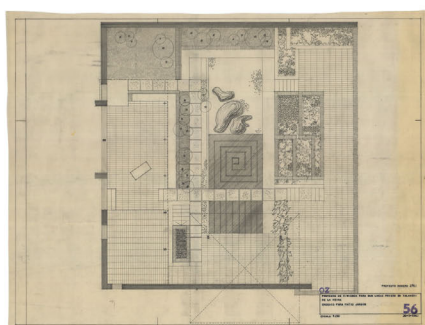


Fig. 08.
 F. J. Sáenz de Oíza, Casa Lucas Prieto. Patios. **8a.** Patio sur_Jardín de estar. 2008. Autor: Hisao Suzuki. **8b.** Con la Basílica del Prado de fondo, en obra, vista del patio a sur con el aún pequeño salix babilónica péndula. 1963. Autor: Carlos Flores. **8d.** F. J. Sáenz de Oíza, Casa Lucas Prieto. Croquis para patio-jardín. Plano de obra 56, fechado en enero de 1962.

12. Felipe Heredero, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Buenaventura Bassegoda, Ignacio Briones, José de Azpiroz, "Terrazas", *Revista Arquitectura* no. 22 (octubre 1960), 31-39. "... el techo plano es una realidad que se impone y a la que si fuese preciso habría que buscar, solo por ello, solución: el 90 por 100 de los estudiantes de la Escuela de Arquitectura, yo no sé por qué rematan en horizontal todas sus nuevas creaciones. Cada uno de nosotros llevamos dentro esta aspiración hacia la forma horizontal de cubierta".

13. Sáenz de Oíza, Francisco. "Proyecto de vivienda para don Lucas Prieto". Diciembre 1959. Expte. 72/1960. Archivo Municipal. Talavera de la Reina.

14. Antonio González-Capitel, "La arquitectura de Luis Moya Blanco." (Tesis doctoral, UPM, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1956), 54. "El empleo de las proporciones basadas en las series armónicas y en las razones sencillas entre números enteros y su utilización con módulos de medida semejantes a los de los antiguos sistemas métricos referidos a las dimensiones humanas, es el instrumento que Moya enuncia como mecanismo básico del proyecto. La trama modular (basada sobre el pie castellano corregido - 0,30 m - y sus múltiplos, principalmente 1,20 y 2,40) sirve de base para la totalidad del trazado en cualquier dirección del espacio, ordenando la disposición general, la construcción, los tamaños y posiciones de todos los elementos, utilizando así una regla geométrica como cohesión de la totalidad y que hace entender el clasicismo como una arquitectura de la medida del número. El número invade todo, 'construye' y ordena la forma, creando la estructura que el lenguaje completará [...]. La forma de empleo de este código estará definida, en primer lugar, por la construcción y por el uso [...]"

La disolución de la caja clásica mediante patios que se prolongan hasta la gran terraza-jardín sobre la entrada que, al tiempo que comprime el acceso en sombra mediante un porche pegado al suelo, redirige la mirada y amplía la casa hacia el horizonte. [Fig. 08]

Esta terraza-patio elevado, que permite mirar al tiempo hacia el paisaje interior y exterior, es la cubierta transitable que duplica el patio y alza la casa al cielo. Es un elemento que en la casa de Talavera añade otra cualidad que la coloca más cerca de la modernidad, y sobre el que, en ese momento, tanto Oíza como otros compañeros arquitectos debaten desde la necesidad estética y práctica en busca de una adecuada solución constructiva¹².

Rigor y medida en el número

Refiriéndose a la métrica con la que se construye la casa, Oíza escribe en el apartado Dimensiones de Locales de la memoria:

"Habiéndose modulado todo el edificio sobre una retícula cuadrada de 90 x 90 cm, que se refleja en los planos de planta no se estima, por el arquitecto que suscribe, necesaria mayor aclaración sobre las longitudes y dimensiones en planta para cada una de las partes de la construcción"¹³. [Fig. 09]

El programa de la vivienda se inserta entre tres crujías paralelas de muros de carga, donde el central hace de columna vertebral. El gran salón delantero y los dormitorios posteriores tienen un vano entre ejes de 570 cm, el pasillo central 210 cm y la zona de servicio 450 cm.

Las dimensiones y el criterio organizativo del espacio siguen el orden del trazado de la construcción clásica, que antes había aplicado uno de sus maestros, Luis Moya¹⁴. Modo de hacer ya utilizado con rigor en proyectos de vivienda social, como en el Poblado Dirigido de Entrevías, bajo una modulación precisa y exacta, el pie métrico.

La casa se ajusta al módulo, a sus múltiplos y divisores enteros; se levanta con técnicas constructivas locales y modestas, donde la sofisticación deriva de su uso y de la composición. Se alza con muros de carga de un pie de espesor, de ladrillo visto a dos caras, lo que acentúa la ambigüedad dentro-fuera; con forjados aligerados, albañilería tradicional, acabados de baldosa hidráulica y carpinterías de madera de pino. Al interior se cuida de modo especial el material de acabado en algunos espacios, como el del techo en la sala de estar, del comedor y de la zona de juegos, que se termina en tabla machihembrada. Si en la composición se rompe la caja clásica y el orden central del patio se sustituye por una posición tangencial, la construcción se reinterpreta también con crudeza, sin revestimientos, acentuando sus cualidades más directas, sin más retórica que la del propio orden material y su uso constructivo.

Entre contrarios-complementario

La mirada amplia, simultánea y compleja de Oíza aporta a su pensamiento una condición de diversidad, incluso de aparente contradicción tratada como eclecticismo activo. Esa dimensión múltiple y compleja le lleva a una dialéctica en la que el inicio de cada proyecto supone también la experiencia de una nueva búsqueda cuyo fin último es la calidad arquitectónica. Su obra se construye sobre una continua experimentación en la que, con ingenio erudito, es capaz de defender en un proyecto una idea y en el siguiente negarla —lo que es y lo que no es como método proyectual. De esta manera, no opta por posiciones intermedias, es más, con frecuencia, adopta posiciones antagónicas.

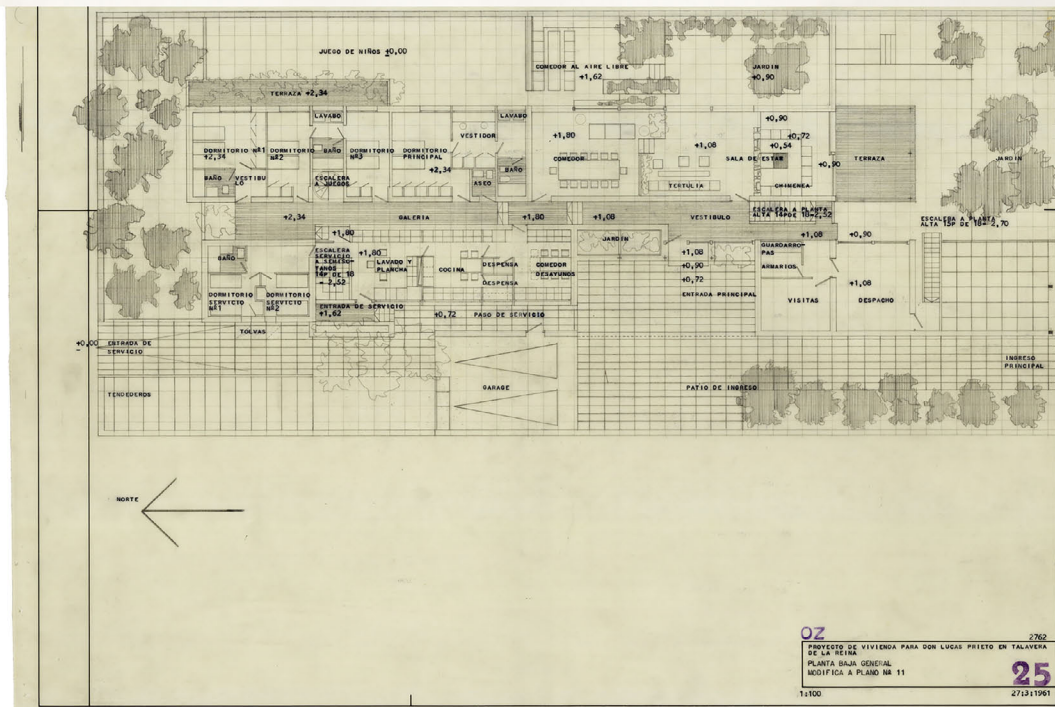
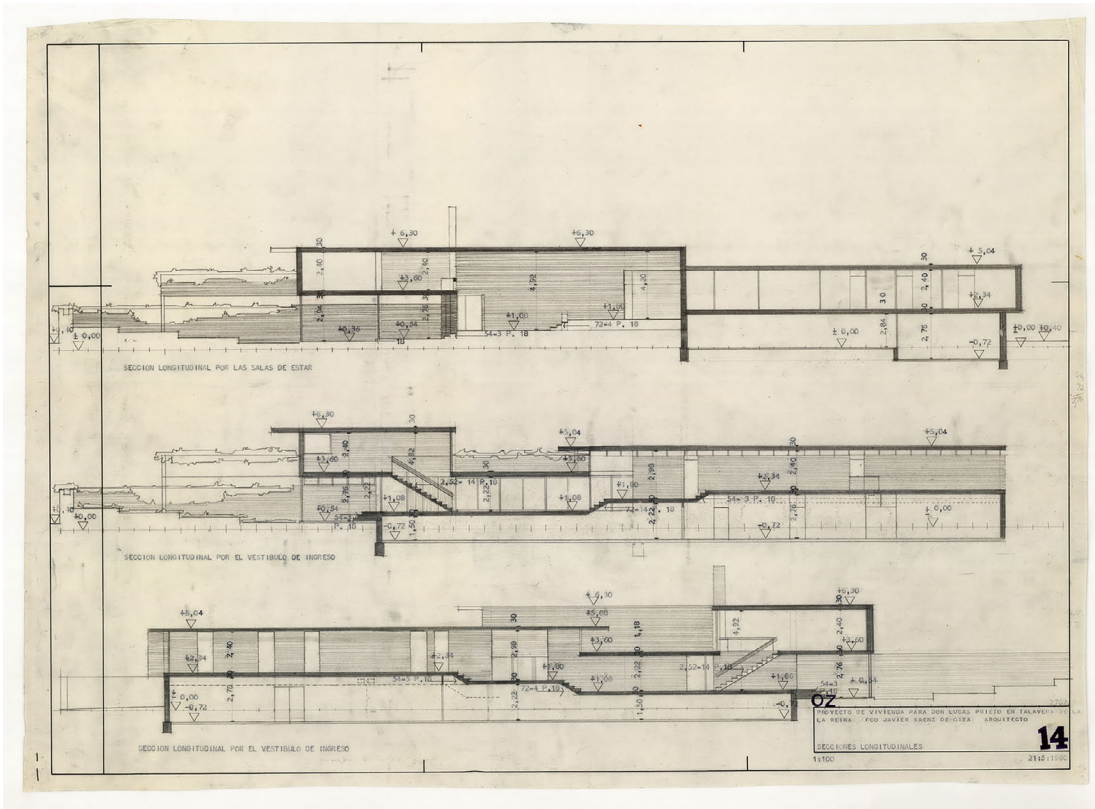


Fig. 09.
F. J. Sáenz de Oiza, Casa Lucas Prieto. Planos de obra. **9a.** Secciones longitudinales, con referencia al módulo de 90 cm representada sobre el plano como 'línea de medida'. Plano número 14, mayo 1960. **9b.** Planta baja general. Modifica al plano 11, retícula de 90 x 90 cm y divisores, rotulación de usos. Plano 25, marzo 1960.

15. Pablo Paradinas Sastre, "Lo soñado y lo construido por Sáenz de Oíza: del andamiaje de Aránzazu al templo del siglo XX", (Trabajo Fin de Grado, UPM, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019), 115. Fragmento de la entrevista realizada por Inchaustegui a Sáenz de Oíza: "A mí me gustaría escribir un libro con una página en la que dijera una cosa y que en la página de enfrente pudiera defender la tesis contraria. Y que el lector leyera el libro por la página que quisiera... (la verdad) sería la reunión de las dos. Es eso de hacer la tesis y la antítesis para obtener la síntesis, que decían los clásicos. [...] ... poner en duda las cosas. Yo mantengo las dos tesis y le doy a usted la libertad de pensar lo que quiera. No les empujo a que piensen como yo digo".

16. Fundación Caja de Arquitectos (ed.), *Francisco Javier Sáenz de Oíza. Escritos y conversaciones* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006), 19. "Yo digo a menudo, lo saben bien mis alumnos de la Escuela, eso que dice Joyce en el *Retrato del artista adolescente* en el sentido de que el verdadero creador, como Dios de la creación, siempre está por arriba, por abajo, a la derecha, a la izquierda, por delante, por detrás, de su propia obra, indiferente, limpiándose las uñas. Imponer una línea a tu arquitectura es como firmarla. Cervantes no se ve en el Quijote, se ve a los personajes".

17. José Manuel López-Peláez, *Maestros cercanos* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007), 210.

"(...) yo creo que lo primero que soy es muy contradictorio. A mí me gusta la tesis y antítesis para llegar a la tesis final. Es decir, hace falta una actitud, y la actitud contraria. Es decir, a mí me gusta, a mí me gusta cuando hablaba en un texto de Mies van der Rohe, que yo he citado muchas veces, que decía: "A mí no me interesan los problemas de forma, a mí me interesan los problemas de construcción". Y en la página siguiente, Colin Rowe, que cito el pasaje dice: pero he aquí la definición de Mies van der Rohe de la Arquitectura: "la Arquitectura es la expresión de una época trasladada en piedra, la voluntad de una época hecha piedra". Luego, por un lado, está hablando de que la arquitectura es expresión de la voluntad de una época. Es decir, que la Arquitectura es más expresión, más que construcción"¹⁵.

En Oíza es propia la actitud crítica, que le lleva a la autocrítica, a reprobarse en afirmaciones como: "yo soy muy mal arquitecto", refiriéndose a la casa Durana, o cuando afirma de la casa Lucas Prieto que "tiene muchas horas mal puestas". Esta postura es reflejo del distanciamiento que, considera, debe mantener el arquitecto con su obra, y así lo repetirá insistentemente citando a James Joyce¹⁶. Aunque no sea esta, quizá, la razón que justifique que la casa en Talavera apenas aparezca en los textos especializados sobre su obra, o que haya tenido poca relevancia en las publicaciones monográficas, sin un análisis específico y con escasa documentación gráfica.

Manifestando un sentido crítico hacia ambas viviendas, elegirá el proyecto de La Durana para acceder al título de doctor por la ETSAM en el año 1965. Los dos proyectos son un ejemplo más de ese paradigma sincrónico de la particular forma de hacer que explica a Oíza, de contrarios complementarios. Como en su trayectoria lo son otras obras: Santuario de Arantzazu / Capilla de Santiago, Ciudad Blanca / Viviendas en la M30, Torres Blancas / Banco Bilbao.

Un habitar moderno, tocar la esencia de la arquitectura

La vivienda para el doctor Lucas Prieto en Talavera de la Reina, precedida de los rigurosos ejercicios funcionales en poblados de absorción y unidades residenciales, es una obra entre la disciplina abstracta y racional de la retícula matemática y la liberación formal del organicismo, cargado de expresividad de obras posteriores que, a pesar de su aparente informalismo, conservarán de base el rigor de la traza y la construcción, de la medida y la precisión. Coincidente en el tiempo de proyecto con La Durana, la vivienda estudiada explica a un Oíza capaz de interpretar las referencias y la raíz de la arquitectura desde diferentes perspectivas, que van desde el racionalismo al organicismo. Aunque alejadas en la forma, se acercan en los principios que tratan de organizar el habitar doméstico: el lugar como territorio ordenado, la búsqueda de la luz como una cualidad más de la arquitectura, el uso y la relación de los espacios según la jerarquía del programa, la proporción como resultado de la métrica clásica, la vinculación a lo local a través de los materiales tradicionales y la construcción al servicio del confort. Ambas son refugio y lugar en un territorio, reflejo de una constante en una nueva mirada sobre la vida y el habitar, sobre la arquitectura doméstica, bajo la perspectiva de que la casa está quieta mientras la vida se mueve.

Porque, como cita José Manuel López-Peláez, "para Sáenz de Oíza, todo lo relacionado con la casa tocaba la esencia de la Arquitectura. Podía referirse a ello en términos estrictamente poéticos, antropológicos, o técnicos, pero la habitación del hombre como albergue ancestral era para Oíza una cuestión básica, fundamento y estímulo de Arte de Construir"¹⁷. El oficio de habitar y el arte de construir acompañaron al arquitecto siempre.

Esta obra es una evidencia más de que el arquitecto entiende el proceso de proyecto como una acción constante e integradora a la que se incorporan datos que, de alguna forma, están presentes intuitivamente desde el principio. La idea inicial incluye ya la construcción, que se perfila en el desarrollo hasta el detalle; incluye la organización de la estructura o el programa funcional, pues forma, uso y técnica no son independientes.



Fig. 10.
Vista de la casa Lucas Prieto, aún en fase de obra, desde la Avenida de Extremadura, Talavera de la Reina, Toledo, 1963. Autor: Carlos Flores.

18. Alejandro Ferraz-Leite Ludzik, Op. cit. 67-71.

19. María Dolores Sánchez Moya. "Castilla-La Mancha. Echar raíces. La Casa de la Arquitectura. Itinerarios...", fecha de acceso: 10 de agosto de 2025, <https://lacasadelaarquitectura.es/recurso/castilla-la-mancha-echar-raices/f0154d35-4b64-48ac-923c-3c339670223f> "... una arquitectura de pertenencia e identidad local, tan asida a sus circunstancias como la planta que brota espontánea en su medio. El itinerario presenta una colección de obras comprendidas dentro de los límites geográficos de Castilla-La Mancha, región algo opaca a quienes han contado la historia de la arquitectura.

Oíza repetirá continuamente una cita de García Lorca y la hace extensiva a esta concepción personal del oficio de arquitecto: "(...) sí, es verdad que soy poeta por la gracia de Dios -o del demonio- también lo es que lo soy por la gracia de la técnica, y del esfuerzo ..."¹⁸.

Poner en relación la casa Lucas Prieto, obra de un momento incipiente en su trayectoria como arquitecto de referencia en la constante búsqueda de la modernidad, con arquitecturas anteriores de maestros internacionales, nos permite también entender este pensamiento desde la postura que parte de la consideración de los medios propios de un tiempo en un lugar para tratar de generar una idea y una acción de progreso que favorece y proyecta hacia el futuro. [Fig.10]

Las características específicas del medio diferencian y dan otro valor a obras entendidas en clave local, las convierten en "una arquitectura de pertenencia e identidad"¹⁹ como parte activa de un camino hacia la modernidad, y no solo en su contexto próximo, sino a nivel general en nuestra historia de la arquitectura reciente. La Lucas Prieto, espacio aún habitado, lo es.

BIBLIOGRAFÍA:

Ferraz-Leite Ludzik, Alejandro. "Las lecturas de Sáenz de Oíza". Tesis doctoral, UPM, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2014.

Fundación Caja de Arquitectos (ed.). *Francisco Javier Sáenz de Oíza. Escritos y conversaciones*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.

Fundación ICO (ed.). *Sáenz de Oíza. Artes y Oficios*. Madrid: Fundación ICO, 2020.

González de la Cal, José Ramón; Blanco de Paz, Josefa. "Manuel de las Casas, Casa Moro (1963-1971). La planta al bias", *Constelaciones* no. 8 (mayo 2020): 85-101. <https://doi.org/10.31921/constelaciones.n8a5>.

González-Capitel, Antonio. "La arquitectura de Luis Moya Blanco". Tesis doctoral, UPM, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1956.

Hereadero, Felipe; Sáenz de Oíza, Francisco Javier; Bassegoda, Buenaventura; Briones, Ignacio; de Azpiroz, José. "Terrazas". *Revista Arquitectura* no. 22 (octubre 1960): 31-39.

Lasso de la Vega, Miguel. (2021). Francisco Javier Sáenz de Oíza. Instituto de Estudios Madrileños. Fecha de acceso 1 de agosto de 2025. <https://xn--institutostudiosmadrileos-4rc.es/portfolio--page/s-1-francisco-javier-saenz-de-oiza/>

Levene, Richard C.; Márquez Cecilia, Fernando (ed.). "Disertaciones. Sáenz De Oíza, 1946-1988". *El Croquis* no. 32/33 (abril 2008): 8-32.

López-Peláez, José Manuel. "La casa de Oíza". *Revista Arquitectura* no. extraordinario (septiembre 2000): 54-63.

López-Peláez, José Manuel. *Maestros cercanos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

Paradinas Sastre, Pablo. "Lo soñado y lo construido por Sáenz de Oíza: del andamiaje de Aránzazu al templo del siglo XX". Trabajo Fin de Grado, UPM, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019.

Sáenz Guerra, Javier. *Un mito moderno: una capilla en el camino de Santiago: Sáenz de Oíza, Oteiza y Romani, 1954*. Alzuza: Fundación Museo Oteiza, 2007.

Sáenz de Oíza, Francisco. "Proyecto de vivienda para don Lucas Prieto". Diciembre. Expte. 72/1960. Archivo Municipal. Talavera de la Reina.

Sáenz de Oíza. Francisco Javier. "Casa Lucas Prieto, Talavera de la Reina, Toledo, 1960". *El Croquis*. El Croquis Editorial. no. 32/33 (abril 2008).

Sánchez Moya, María Dolores. (2025). Castilla-La Mancha. Echar raíces. La Casa de la Arquitectura. Itinerarios... Fecha de acceso: 5 de agosto de 2025. <https://lacasadelaarquitectura.es/recurso/castilla-la-mancha-echar-raices/f0154d35-4b64-48ac-923c-3c339670223f>

Vellés, Javier. *Oíza, primera parte*. Toledo: Escuela de Arquitectura de Toledo, 2015.

Vellés, Javier. *Oíza*. Toledo: Escuela de Arquitectura de Toledo, Ministerio de Fomento y Puente editores, 2018.

Josefa Blanco de Paz. Doctora Arquitecta. Ha trabajado como colaboradora en los estudios Mansilla+Tuñón, Paredes Pedrosa y Manuel de las Casas. Es socia fundadora del estudio PAZ+CAL arquitectura, cuyas obras han sido reconocidas en los premios de Arquitectura Castilla-La Mancha en 1998, 1999, 2001 y 2005. Ha sido premiada en la XV Bienal de Arquitectura y Urbanismo Española por el proyecto Senda Barrios- Río en Toledo (2020) y finalista por la obra Hospital de la Santísima Trinidad de Torrijos (2020). Es profesora en la Escuela de Arquitectura de Toledo, UCLM, y Académica Numeraria de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

José Ramón González de la Cal. Doctor Arquitecto. Ha sido colaborador en el estudio Manuel de las Casas. Es socio fundador del estudio PAZ+CAL arquitectura, cuyas obras han sido reconocidas en los premios de Arquitectura Castilla-La Mancha en 1998, 1999, 2001 y 2005. Ha sido premiado en la XV Bienal de Arquitectura y Urbanismo Española por el proyecto Senda Barrios- Río en Toledo (2020) y finalista por la obra Hospital de la Santísima Trinidad de Torrijos (2020). Profesor de Proyectos y Patrimonio de la Escuela de Arquitectura de Toledo, UCLM.

Antonio Bonet.

Bungalós en Aigua Xelida, Tamariu (1968)

Carlos Gonzalvo y Juan Fernando Ródenas

DOI:

En este trabajo analizamos los bungalós que Antonio Bonet construyó en la Urbanización Aigua Xelida, proyectada por él mismo durante los años sesenta en la costa de Palafrugell (Girona). Pabellones encalados, bóvedas, porches, patios y muros de piedra dispuestos como bancales agrícolas constituyen los elementos de un paisaje nuevo en la Costa Brava, de trazas modernas y formas arcaicas, que definen una forma de habitar consciente con el territorio, atenta al lugar y al clima, siguiendo los principios de aquella experiencia previa de Bonet junto a Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé en las Casas de fin de semana del Garraf (1935). Los bungalós objeto de este estudio pueden considerarse una evolución de las tipologías C y E de dichas casas. En la obra de Bonet, la forma no se concibe como una invención personal ni caprichosa: el patrón puede mutar o transgredirse por diferentes motivos, ya sea para adaptarse al avance tecnológico de un sistema constructivo, o por adaptaciones topográficas, climáticas o programáticas. Transcurridos más treinta años entre ambas propuestas, trataremos de demostrar en este trabajo el método investigador y las estrategias empleadas por el arquitecto desde la escala territorial, a partir de material inédito de archivo, redibujos y nuevas perspectivas, contribuyendo así a ese necesario debate sobre los modelos turísticos y las formas de habitar el paisaje de la costa mediterránea desde el pasado siglo.

Antonio Bonet
Turismo
Arquitectura Moderna
Arquitectura vernácula
Representación

In this paper, we examine the bungalows designed by Antonio Bonet in Aigua Xelida, an urban project he designed during the 1960s on the coast of Palafrugell (Girona). Whitewashed pavilions, vaults, porches, courtyards, and stone walls arranged in terrace-like structures compose a new landscape on the Costa Brava, modern in its layout yet archaic in its forms, defining a mode of inhabiting attentive to territory, site, and climate. This approach draws on Bonet's earlier collaboration with Josep Lluís Sert and Josep Torres Clavé in the Weekend Houses at Garraf (1935), of which the Aigua Xelida bungalows can be considered an evolution, particularly of the C and E typologies. In Bonet's work, form is not conceived as a personal or arbitrary invention, rather, the pattern may shift or be transgressed to accommodate technological advances in construction, or to respond to topographic, climatic, or programmatic requirements. More than thirty years after the first proposal, this paper seeks to reconstruct Bonet's research methods and design strategies across the territorial scale, drawing on unpublished archival sources, redrawn plans, and new perspectives. In doing so, it contributes to the broader debate on tourism models and modes of inhabiting the Mediterranean coastal landscape since the twentieth century.

Antonio Bonet
Tourism
Modern Architecture
Vernacular Architecture
Representation



Fig. 01.
Voltes de Calella de Palafrugell (1963)

Carlos Gonzalvo

Universitat de Girona
carlos.gonzalvo@udg.edu
ORCID: 0000-0003-2444-862X

Juan Fernando Ródenas

Universitat Rovira i Virgili
juanfernando.rodenas@urv.cat
ORCID: 0000-0001-8661-9901

Tamariu y Calella de Palafrugell son antiguos asentamientos de pescadores. Calella contaba con un puerto comercial para dar salida a los productos agrícolas y otros artículos de Palafrugell¹. Con la llegada del siglo XX, estos núcleos de la Costa Brava se convirtieron en lugares de baño para la burguesía, con la existencia de “baños de cabina”². Desde los años 30, estos núcleos adquirieron una proyección internacional, como destino turístico de élite debido a la afluencia de artistas e intelectuales a los barrios de pescadores [Fig. 01], reforzando una tendencia iniciada con la llegada de la burguesía barcelonesa, fomentada por las actividades propuestas por el Centro Excursionista de Catalunya. Según Saida Palou, estos primeros turistas construyeron la idea del paisaje que hoy conocemos de estos núcleos, configurando una mirada crítica hacia los excesos que producía el progreso. Con la llegada de turismo, añade Palou, se creó una consciencia relativa a la fragilidad del paisaje³.

Ante la nueva realidad que construía el turismo, se celebra en la ermita de Sant Sebastià de Palafrugell, en el contexto político de la II República, una asamblea para debatir sobre los valores de la Costa Brava. Este evento y su posterior debate fueron los precursores de la celebración de la conferencia *Pro Costa Brava*, que tuvo lugar en agosto de 1935 en el teatro municipal de Girona. Este acto contó con la participación del GATCPAC, representado por Josep Lluís Sert, quien advirtió sobre la importancia de la administración local para conciliar los intereses públicos y privados en el asentamiento de ese incipiente turismo, para evitar la creación de urbanizaciones de carácter “excesivamente urbano”, como aquellas referencias presentadas de la Costa Azul y de la Riviera Ligure⁴.

A partir de los años 60, el turismo se convierte en uno de los ejes económicos del país. Con este cambio de modelo, Calella y Tamariu desarrollaron intensamente el turismo de masas, con la construcción de segundas residencias en las que participaban arquitectos como Bonet, Coderch o Mitjans, entre otros. Hasta entonces, la parcelación de terrenos vírgenes se había llevado a cabo sin planes de ordenación. Los cambios que comenzaban a experimentar estos núcleos propiciaron la elaboración de los primeros *Planes Generales Municipales*, como el de Palafrugell datado en 1961. A la promoción turística nacional de estos núcleos costeros se suma, en diciembre de 1965, la edición internacional del *New York Times*, que promociona la Costa Brava bajo el reclamo “Spain is different”, y específicamente: “Aigua Gelida, the most beautiful spot of Spain”⁵.

En 1965, dos años después de su regreso de Argentina⁶, Antonio Bonet recibe el encargo de urbanizar la accidentada franja costera de Aigua Xelida, una urbanización perteneciente al núcleo de Tamariu, situado al norte de Palafrugell. En el archivo del arquitecto se conservan tres versiones del proyecto, que se dilata en el tiempo hasta 1969 [Fig. 02]. En las diferentes versiones aparecen dudas del propio arquitecto sobre el trazado viario, la parcelación y la zonificación prevista. El principal acierto, en vista de la situación actual, está en su trazado urbano que incorpora un esquema viario en “racimo”, adaptando el viario a las curvas de nivel con derivaciones en *cul-de-sac*⁷. Esta forma de intervenir aprovecha las condiciones del lugar para evitar excesos de urbanización, siguiendo la proclama de Sert en la conferencia. Entre las anotaciones de los planos de zonificación, destaca la creación de dos “pueblos mediterráneos”, con una población de unos 2.000 habitantes: “La idea de estos pueblos es conseguir una ambientación propia de pueblo mediterráneo de pescadores con sus pequeñas plazas con gran densidad, abundante sombra, etc.”⁸.

Además de estos pueblecitos, en las propuestas pueden distinguirse agrupaciones de trama ortogonal, curvilínea y hexagonal que responden a conjuntos de bungalós proyectados también por el mismo arquitecto. Bonet plantea construir diferentes tipologías, como en semicírculo, escalonados, aquellos denominados Bordas y otras agrupaciones menos desarrolladas, denominadas simplemente como A, B, C y D. Estas últimas incorporan variaciones y ampliaciones del bungaló elemental, transformándolo en casas unifamiliares de veraneo que nunca fueron construidas. Entre las agrupaciones

1. Carolina Ramos, “Costa Brava, los retos urbanísticos del turismo de masas. La huella de la ciudad jardín y algunos principios racionalistas en el tejido turístico de masas,” *QRU: Quaderns de Recerca en Urbanisme* 5-6 (2015): 120.

2. Mercè Tatjer, “En los orígenes del turismo litoral: los baños del mar y los balnearios marítimos de Cataluña,” *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 296(5) (2009).

3. Saida Palou, “Excursionisme, paisatge i organització turística durant la Segona República: la celebració de la Conferència Pro Costa Brava a l'agost de 1935,” *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* 62 (2021): 652-653.

4. Palou, “Excursionisme, paisatge i organització turística durant la Segona República,” 657.

5. “Spain is Different,” *New York Times International Edition* (30 de diciembre de 1965): 21.

6. Federico F. Ortiz y Miguel Ángel Baldellou, *La obra de Antonio Bonet* (Buenos Aires: Ediciones Summa, 1978), 40.

7. El desarrollo de este esquema se ve favorecido por la decisión de Bonet de construir una carretera por el interior que conecte los núcleos de Tamariu (Palafrugell) y Aigua Blava (Begur), lo que evita la aparición del típico paseo en primera línea con la presencia de vehículos. Esta premisa fue la idea generadora de la Urbanización de Punta Ballena, Maldonado, Uruguay (1945-48) con la construcción de una carretera desplazada unos quinientos metros de la franja litoral.

8. Véase: Memoria del proyecto: Plan parcial de Aigua Gelida (1965). *Arxiu Municipal de Palafrugell*.



Fig. 02.
Versiones del Plan Parcial
de Aigua Xelida: (1)
Primera versió (1965); (2)
Segunda versió (1966)
y (3) Versión construida
(1969)



Fig. 03.
Estado actual de los
bungalós, transformados
respecto a su
configuración original
(julio 2015)

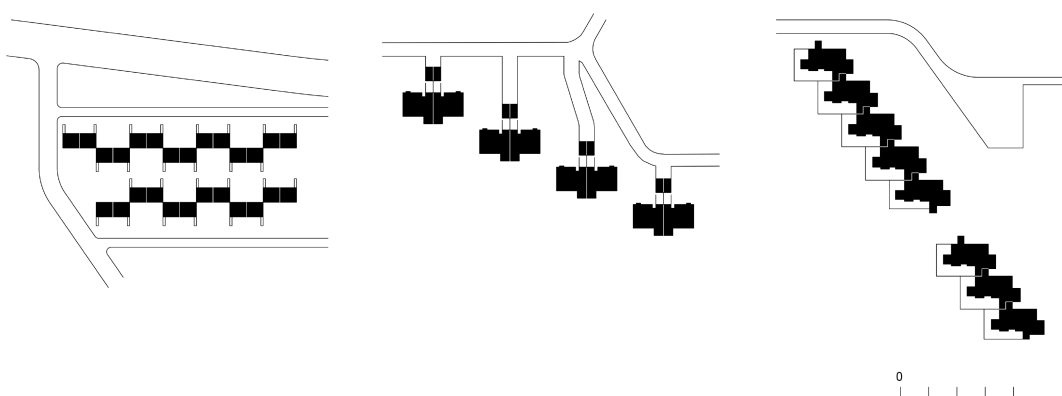


Fig. 04.
Sistemas de agregación
en la obra bonetiana: (1)
Bungalós "Malaret", (2)
Viviendas para ingenieros
del Poblat Hifrensa y (3)
Poblat SOS

9. Dada la ausencia de fotografías históricas de los bungalós, este artículo incluye una representación gráfica basada en planos y perspectivas reconstruidas a partir de la documentación original conservada en el Fons Bonet / Arxiu Històric COAC de Barcelona.

proyectadas, únicamente se construyeron los bungalós Bordas, hoy profundamente alterados, y el conjunto de bungalós Aigua Xelida⁹, una obra escasamente estudiada en la obra de Bonet y que nos ocupará en este artículo. Como veremos, estos bungalós incorporan los principios anunciados en los “pueblos mediterráneos”, que tampoco llegaron a construirse. Estos bungalós permanecen así como uno de los testigos construidos [Fig. 03], donde Bonet pudo ensayar esos mismos principios, en los que prevalece una mirada atenta al territorio, al paisaje, al clima, a los valores locales y a la forma de habitar durante el periodo estival.

Agregación urbana

Bonet concibe la agregación de esta obra como un sistema que parte de unas condiciones favorecidas por el trazado de la urbanización. Como en el juego de ajedrez, cada bungaló puede moverse libremente, creando recintos abiertos y cerrados a conveniencia. Cada bungaló funciona individualmente, pero al unirse a otros adquiere nuevas funciones, también de escala urbana. La malla, de 8,10 m de lado, se extiende en dos direcciones, sin excepciones, incluso en casos donde la topografía no es plana. En la cuadrícula se distinguen dos movimientos. Por un lado, se encuentra la disposición en batería, en la que cada módulo se conecta con el siguiente por la esquina, formando entrantes y salientes. Esta agregación está presente en los Bungalós Malaret, Manga del Mar Menor, Murcia (1964). Por otro lado, los bungalós en Aigua Xelida también se agrupan “en escuadrilla” a 45°, conectados entre sí, como se puede apreciar en el *Poblat SOS*, Sant Feliu de Codines, Barcelona (1970) y en las viviendas para ingenieros del *Poblat Hifrensa*, Vandellòs, Tarragona (1967-75) [Fig. 04]. Ambas soluciones permiten una adaptación a las rasantes del terreno a pesar de la aparente rigidez impuesta por la cuadrícula. En estos bungalós se dispone de un escalonamiento de 1,30 m de altura, correspondiente al espesor de la cubierta. Con esta operación, Bonet consigue una composición unitaria sin que el conjunto acuse monotonía. Los principios de fragmentación y disgregación, tanto en planta como en altura, permiten, por un parte, buscar la máxima abertura visual hacia el horizonte, sin comprometer la privacidad entre los mismos. Por otra parte, dichos principios, permiten controlar y fragmentar la escala del conjunto, en un esfuerzo por pasar desapercibido.

En origen, la propuesta para estos bungalós estaba formada por tres agrupaciones aisladas situadas en varios puntos de la urbanización, con un total de 74 unidades, donde se podía identificar con claridad las dos formas de agregación anteriormente expuestas. Por motivos desconocidos, se construye finalmente una modesta agregación de únicamente seis unidades en el solar más elevado de la urbanización, con una orientación norte-sur y con el mar en la lejanía. El conjunto está compuesto por dos filas de tres bungalós cada una. Los tres módulos de la franja sur siguen la primera regla de agregación, mientras que los módulos a norte se disponen a 45° [Fig. 05]. La arquitectura resultante puede apreciarse como fragmento, es decir, pura sombra de la tupida masa arbórea de pino mediterráneo. La arquitectura juega en esta obra un papel subsidiario para revelar las virtualidades paisajísticas del lugar. Con estas estrategias, Bonet busca la “invisibilidad” del objeto construido y además, como veremos, lo realiza con escasez de recursos, no solo en el trazado urbano, también en la masa construida, considerada como un instrumento mediador para dar un nuevo sentido al lugar sin violentarlo.

Influencias vernáculas

En estos bungalós está presente la tradición vernácula: patios, poyos, porches, bóvedas, muros en calados y bancales de piedra. En este punto del trabajo es oportuno recordar la experiencia de Bonet como estudiante del GATEPAC y la colaboración con Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé en el proyecto de Casas de fin de semana del Garraf (1932-35). La tradición vernácula, en este sentido, acompañó a Sert a lo largo de su carrera. Junto a Germán Rodríguez Arias ensaya la Urbanización Can Pep Simó en

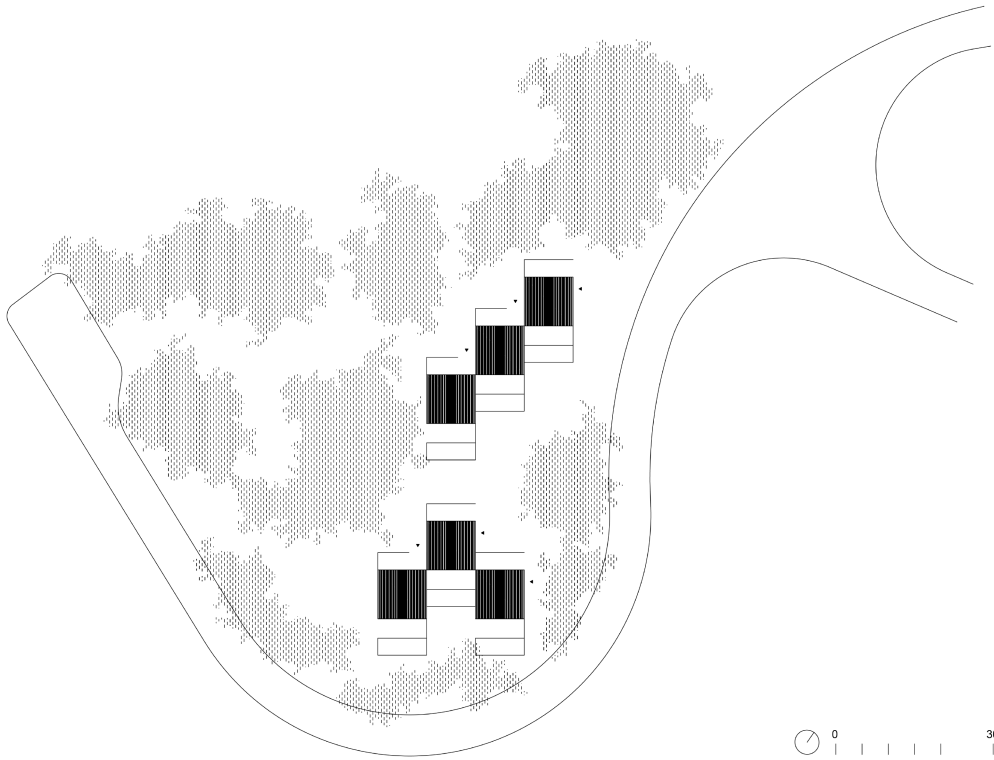


Fig. 05.
Agrupación de los
bungalós Aigua Xelida



Fig. 06.
Arquitectura tradicional
de pescadores en
Palafrugell

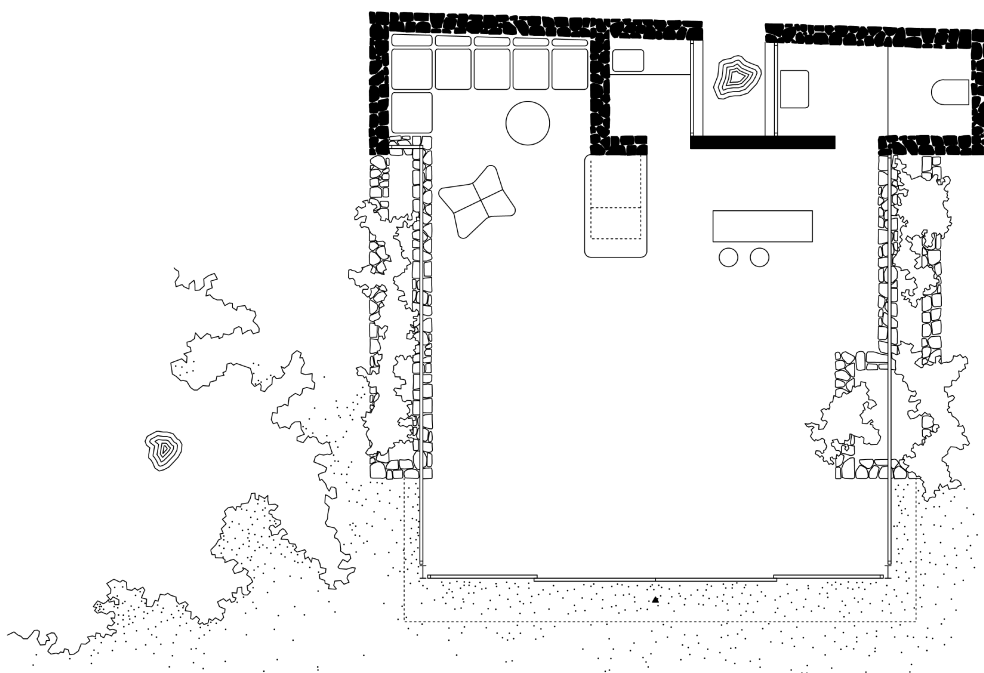


Fig. 07.
Planta del pabellón
Berlingieri

10. Tanto Bonet como Sert son arquitectos de cultura internacional, ya desde sus inicios en el GATEPAC y en su participación en los CIAM. En el panorama español, por la condición de exiliados, son dos protagonistas del debate urbanístico europeo, a diferencia de la generación de arquitectos españoles nacidos el mismo año que Bonet, en 1913, como Fisac, De la Sota, Aburto, Coderch, Moragas, Pratmarsó y Moreno Barberá.

11. Carlos Martí, "Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna," *DEARQ Revista de Arquitectura de la Universidad de los Andes* 2 (2008): 17.

12. Bonet recurre asiduamente a esta estrategia, haciendo uso de los recursos de la arquitectura popular en proyectos construidos en Palafrugell, como en las casas Castanera (1963-64) y Raventós (1973-74), así como en los bungalós Bordas (1968).

13. Xavier Febrés, "La Costa Brava vista per Nicholas de Woevodski," *Revista de Girona* (1991): 29.

14. Los Woevodski iniciaron la portería de la casa en la punta Sa Rubia de Tamariu, que quedó inacabada por diferencias estilísticas con los propietarios. Montserrat Moli i Frigola, "Cap Roig. Els jardins anglesos dels prínceps Woevodski a Catalunya," *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* 35 (1995): 455.

15. El *Pla especial de protecció i intervenció de patrimoni històric*, presentado por el Ajuntament de Palafrugell en 2008, cataloga y protege más de una veintena de bienes asociados a esta arquitectura.

16. Marina Waisman, *El interior de la historia* (Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1993), 19.

17. Antonio Pizza, "El mito mediterráneo en la modernidad. La Ibiza rural y los intelectuales europeos," en *Arquitectura y Medio: el Mediterráneo. XI Congreso Docomomo Ibérico* (Murcia: Fundación Docomomo Ibérico, 2021), 23.

18. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1959), 178-179.

Ibiza (1963). Can Pep Simó, las casas del Garraf y los bungalós Aigua Xelida pueden entenderse a partir de los mismos parámetros, enmarcados en una sensibilidad paisajística y una mirada más sofisticada respecto a sus colegas arquitectos españoles, quienes trabajaron en un contexto social y cultural cerrado por la dictadura¹⁰.

Las obras apuntadas de Sert y Bonet responden a la combinación de dos principios arquitectónicos, como son el 'pabellón' y la 'plataforma'. El pabellón, que desde la mirada del profesor Carlos Martí, puede definirse como "la construcción de un techo que genera una apertura visual hacia el horizonte"¹¹. En sus palabras, se asocia a lo convexo, a la ligereza y tiene un carácter centrífugo. Al contrario, la plataforma se configura como un mecanismo para fundar un lugar, asociándose con la masa, lo cóncavo y cavernario. Como se explora en el artículo publicado en el número 19 de la revista *A.C.*, las plataformas de piedra en las que se asientan las casas del Garraf remiten al bancale agrícola como infraestructura que construye el paisaje del litoral. Las plataformas en Aigua Xelida se construyen con planos horizontales aptos para asentar los bungalós y, al mismo tiempo, multiplicar visualmente los muros y bancales existentes que se funden con el sustrato rocoso del lugar¹².

En 1943, no resulta casual que Francesc Mitjans, también formado en el entorno del GATEPAC, reemprendiera con un lenguaje vernáculo pero actitud moderna la Roca Rubia, proyecto iniciado años antes por Nicholas de Woevodski, exiliado de Rusia tras la revolución de 1917¹³. Se trata de un conjunto residencial vecino a Aigua Xelida¹⁴, en el que están presentes las plataformas de piedra, los porches y los arcos de medio punto, recursos utilizados en las construcciones de pescadores de estos núcleos costeros. A su vez, en el contacto del conjunto con el mar, Mitjans construye una "caseta de baño" y una "casa del barco", con referencias a la arquitectura popular. La costa de Palafrugell, con su perfil accidentado y salientes rocosos intercalados con calas, cuenta aún hoy con numerosas construcciones tradicionales que sirvieron históricamente como refugio de pescadores [Fig. 06]¹⁵.

En este contexto, resulta especialmente pertinente convocar la figura de la crítica argentina Marina Waisman, quien concibe la arquitectura como una operación intelectual y cultural indisociable del territorio donde se asienta, no solo en un sentido físico, sino también cultural e histórico. Tal como plantea en *El interior de la historia* (1993), los principios modernos se reinterpretan en esta arquitectura desde una mirada atenta al clima, a los valores y técnicas locales y, en particular, a las distintas formas de habitar el territorio¹⁶. Esta mirada más sofisticada hacia el territorio permite releer aquellas obras que, como sostiene algo más tarde en el tiempo el profesor Antonio Pizza, al referirse específicamente a la arquitectura popular del Mediterráneo, reivindican "lo ético frente a lo estético"¹⁷, es decir, una arquitectura que excede la simple invención formal. Con ambas referencias, las influencias vernáculas que subyacen en las obras mencionadas de Palafrugell no deben ser consideradas como una simple cuestión de estilo. Se conciben, más bien, siguiendo el procedimiento abstracto de proyecto, en el que a las formas arcaicas de la arquitectura popular se atribuyen formas y usos nuevos, desde la mirada de Mitjans o Bonet.

Definición del módulo

Los bungalós forman parte de una serie de edificios proyectados por Bonet que tienen en la forma de la cubierta su presencia formal más expresiva, recurriendo a la figura de la bóveda. La bóveda, apunta Sigfried Giedion, permite libertad geométrica para configurar ese "espacio sobre nuestras cabezas"¹⁸. La serie que forman los bungalós está definida por un módulo que incorpora la bóveda, que denominaremos "A", formando una entidad constructiva que proporciona al patrón cualidades funcionales, lumínicas, acústicas y ventilación. Este primer módulo se complementa con otro de enlace, denominado "B", que incluye los soportes verticales y la canal de recogida de pluviales, además de resolver la transición entre los diversos módulos principales.

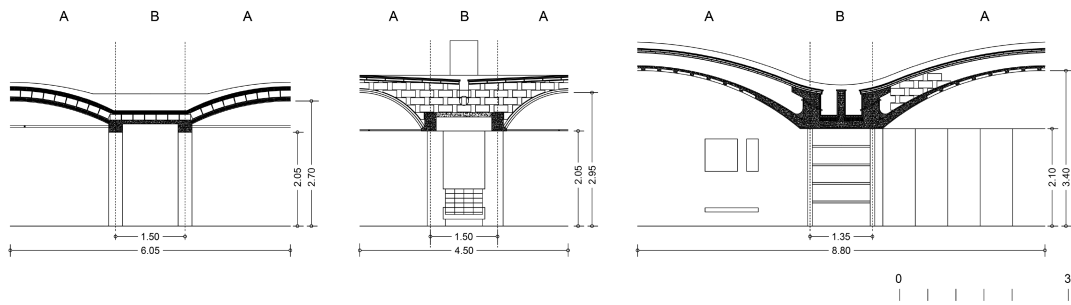


Fig. 08.
Serie *bonetiana*: (1)
Bungalós Bordas (1968),
(2) Casa Berlingieri (1947)
y (3) Casa Gomis (1949-62)



Fig. 09.
Arquitectura comparada:
Casas del Garraf (1) Tipo
C y (2) Tipo E. (3) Bungaló
Aigua Xelida

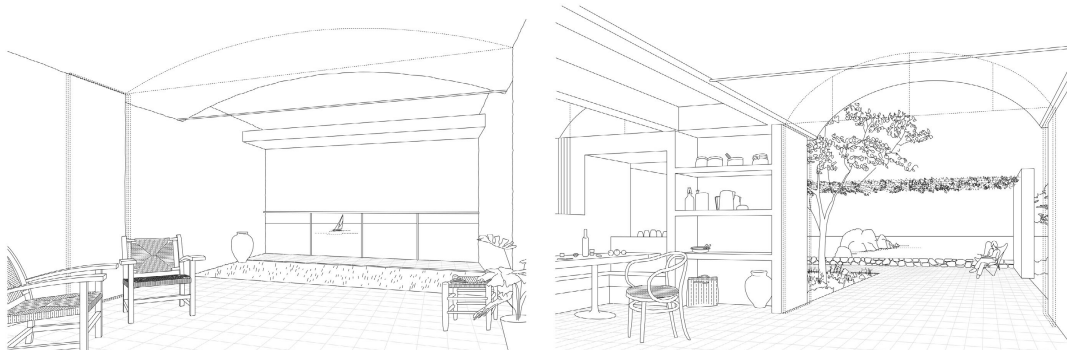


Fig. 10.
Arquitectura comparada:
(1) Porche-parasol de las
casas del Garraf tipo C
con patio intercalado y (2)
Porche techado con brezo
desde el interior de los
bungalós Aigua Xelida

19. Carlos Martí, *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993), 58.

20. Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo* (Barcelona: Poseidón, 1978), 143.

El pabellón Berlingieri en Béccar, Buenos Aires (1949-52), puede considerarse como el origen de esta serie [Fig. 07]. Este pabellón consta de un solo módulo “A”, donde se ubica la estancia principal, y el módulo de enlace “B” servidor del principal que alberga dependencias auxiliares. Este prototipo resulta novedoso no solo por la composición, también por la relación entre arquitectura y lugar. En arquitectura, señala Martí, existen desde la antigüedad dos principios básicos de organización del espacio físico: centralidad y direccionalidad, o, en otras palabras, lugar y camino¹⁹. El pabellón Berlingieri representa el primero de ellos, construyendo un cobijo, donde se produce una desconexión voluntaria entre la dirección marcada por el uso y aquella marcada por la bóveda. La sala bajo la bóveda representa la intersección entre ambas direcciones. De esta manera, el interior queda como un lugar para resguardarse ante el bosque que lo rodea.

El segundo principio de organización referido por Martí define los bungalós, y éste es el direccional, aquel que por su condición invita al veraneante a caminar o dirigir su mirada hacia un lugar concreto. El bungaló tipo está compuesto por tres crujeas A-B-A. La crujía central “B”, de cubrición plana, mide 1,50 m de ancho y tiene una altura libre de 2,35 m. El baño y la zona de almacenaje y servicios se ubican, al igual que en el pabellón, en esta crujía, mientras que las estancias principales se ubican en las crujeas tipo “A”. Estas crujeas incorporan la cubrición abovedada, de 3,30 m de anchura y 2,95 m de altura en la parte más alta, y contiene los dormitorios, cocina, comedor y sala. En estas estancias, la dirección hacia el mar queda subrayada por el eje de las bóvedas proyectadas hacia el exterior.

Además de definir el principio organizador, ambos módulos llevan implícitos los componentes constructivos: estructura, gárgola, orificios de ventilación y cámara de aire [Fig. 08]. En los bungalós, el esquema estructural coincide con el esquema programático y funcional, fundiéndose con el equipamiento doméstico, formando en este caso un sistema caracterizado por la íntima relación entre contenido constructivo, estructural, programático y formal. La idea de *standard*, presente en el legado lecorbuseriano, puede identificarse también en esta obra, expresada desde la escala del urbanismo hasta la del propio equipamiento.

A diferencia de los muebles, en el sentido convencional del término, el equipamiento se caracteriza por la asociación con otros elementos que forman parte de la arquitectura como paredes, suelos o techos, asignándoles un papel adicional, como filtros visuales, separadores o conectores. En estas viviendas vacacionales es pertinente destacar la polivalencia de uso y variabilidad del número de usuarios. En estos bungalós puede encontrarse una solución ya explorada en las casas del Garraf, como es la flexibilidad de uno de los dormitorios, con posibilidad de convertirse tanto en zona de noche como en la ampliación de la sala de estar según convenga. La posición del tabique móvil varía según las necesidades. Además, Bonet utiliza conjuntos híbridos que asocian muebles con aberturas, como “mesa-ventana”, “escritorio-ventana”, “jardinera-sofá-ventana” o “repisa-ventana”. De este modo, desarrolla el concepto de “equipamiento doméstico” formulado ya por Le Corbusier en *Précisions*, en la conferencia “La aventura del mobiliario”²⁰. Le Corbusier analiza en esta ponencia la función atribuida históricamente al mobiliario y desarrolla el concepto de *standard* para superar el asunto como una simple cuestión de estilo.

En los bungalós, Bonet extiende el interior habitado con dos patios, como elementos de transición con el paisaje. El primero de ellos, de carácter privado, está orientado a norte, y procura privacidad y protección contra el fuerte viento de Tramuntana. En la fachada sur, abierta al mar, proyecta el segundo patio de mayor dimensión. En origen, este patio incluía un porche abovedado que enmarcaba el paisaje y mantenía la secuencia interna del bungaló. Según los planos de esta versión, una de las bóvedas albergaba el comedor exterior con barbacoa, mientras que la otra respondía a la sala de estar exterior conectada con un patio ornado con vegetación. Con la inclusión de los dos patios, el contacto del interior con el exterior no se establece a través de una fina lámina. Más bien, la arquitectura en este caso funciona como la corteza de un vegetal, formada por una secuencia ordenada de capas que culminan en patios y además porches, similar al esquema explorado en las casas tipo C del Garraf [Fig. 09]. En el tipo E, en concreto, se incorpora en el patio parte de ese equipamiento

doméstico referido por Le Corbusier y que, en el Garraf, forma parte de la misma unidad que construye el porche. Esta estancia al exterior, como en los bungalós, permite habitar de un modo saludable, respetuoso con el medio. Habitar al aire libre significa en esta serie de obras apreciar aquellas impresiones fugitivas del paisaje: variaciones de luz y temperatura a lo largo del día, en las estaciones, apreciar el carácter dinámico de la naturaleza circundante.

El porche abovedado de los bungalós finalmente no llegó a construirse. En el proyecto de mayo de 1967, Bonet plantea una versión alternativa de cubrición plana, similar a la ensayada en las casas del Garraf. En el archivo de Bonet se descubre la versión finalmente construida, donde puede leerse la anotación: “porche techado con brezo”. Esta nota revela la duda del arquitecto sobre una posible solución para resolver este porche, es decir, cómo resolver uno de los límites. Al aumentar las dimensiones respecto a las casas del Garraf, en los bungalós, patio y porche están en disposición de convertirse en un estar al aire libre [Fig. 10], similar al cenadero abovedado de la casa Gomis.

El porche en los bungalós, más que un refugio como pudo ser el pabellón Berlingieri, se concibe como atalaya sobre el paisaje, enfatizando ese camino direccionado. Desde el interior, el paseo arquitectónico no culmina, como cabría suponer, en una simple terraza que nos pone en contacto con el horizonte; encuentra el más adecuado desenlace en el porche intercalado por el patio que mira a la vez hacia adentro y hacia afuera. Los elementos de la propia arquitectura componen parte de un paisaje que se revela como el objeto de contemplación. Una estrategia que parece seguir la lógica de la arquitectura del límite que apunta Martin Heidegger, quien concluye que “un límite no es aquello en lo que algo se detiene, sino que – como reconocían los griegos– el límite es aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia”²¹. De manera similar opera Le Corbusier en el pabellón de *week-end*, situado a las afueras de París, con la incorporación del porche separado del cuerpo edificado²². Este pabellón manifiesta esa doble condición del límite presente en los bungalós: como punto conclusivo pero también donde todo comienza.

La definición del porche, en tanto que límite, subraya el carácter más libre de un programa ligado al descanso y al paisaje, ya que para apreciar un paisaje debes estar situado fuera de él. Recordemos a los primeros turistas de Palafrugell, quienes comenzaron a construir parte de la imagen asociada. No fueron los pescadores quienes apreciaban sus valores. La forma de habitar del veraneante refleja una condición similar. El veraneante está lejos de conocer las fatigas de un pescador, por lo que su arquitectura debería ser diferente, a pesar de partir de los mismos elementos: muros de piedra, bóvedas, patios o espacios en sombra. Sert y Torres Clavé son conscientes del valor y la ambigüedad funcional del porche de las casas del Garraf cuando afirman lo siguiente: “La Terraza del tipo A y otros elementos de los tipos B y C serán, para muchos, inútiles y poco funcionales; sin embargo, son estos factores, lírica y espiritualmente, de primera importancia”, a lo que concluyen: “La barraca de un poeta, por modesta que sea, no puede ser la misma que la de otro hombre cualquiera”²³. Bonet parece partir de estas premisas al proyectar los bungalós, al reconocer que la arquitectura del veraneante requiere de otras soluciones quizá menos utilitarias, en contacto con ese paisaje costero.

Conclusiones

En los bungalós analizados, Bonet plantea una aproximación a lo vernáculo no desde un posicionamiento estético, sino, como adelanta Waisman, a través de una comprensión de los principios de la arquitectura sin estilo, que emplea patios, porches y bancales como elementos de adaptación al clima, al terreno y a las necesidades del programa. Las obras en las que Bonet colabora como estudiante con Sert y aquellas de la etapa argentina suponen el comienzo de esta serie en la que, más que una forma final, se proponen unas leyes de organización a través del procedimiento abstracto de proyecto, abordando el problema como si fuera un mecanismo que lleva implícito un sistema de crecimiento. El sistema plantea flexibilidad en la trama general y rigidez en la solución elemental, el mismo principio que hace semejantes dos hojas de un mismo árbol y, sin embargo, muy diferentes, en número, brazos o ramas. En esencia, patrones que en la arquitectura evolucionan, no solo con el oficio y la experiencia acumulada

21. Martin Heidegger, *Filosofía, Ciencia y Técnica* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1978), 210.

22. Este pabellón supone un giro radical respecto a las grandes villas parisinas proyectadas en los años 20. Esta forma de intervenir puede enmarcarse en una revisión profunda del concepto de vivienda mínima tras la celebración del CIAM de 1929 convocado en Frankfurt bajo el título de *Das Existenzminimum*.

23 “Pequeñas casas para fin de semana,” A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* 19 (1935): 36.

por el arquitecto, también para adaptarse a las dificultades, sean por requerimientos programáticos, normativos, climáticos, funcionales o topográficos.

Con las reglas de este sistema, Bonet plantea en Aigua Xelida una forma de habitar que desdibuja los límites de la arquitectura. En los bungalós esta aproximación se realiza además con escasez de recursos, desdibujando los límites con elementos vegetales, desde la propia masa del pinar, hasta aquella definida en el porche. De esta manera, los bungalós se piensan en concreto para atender al comportamiento ocioso y despreocupado del periodo estival desde la escala geográfica. Primero, a través de la baja densidad presente en la urbanización proyectada por él mismo, seguido de la introducción de un modelo de habitar menos estricto que favorece la vida al exterior. Los patios y el porche pueden comprenderse en esta obra como prolongación de las funciones interiores, ya que en las vacaciones apetece habitar al aire libre. Se pasan largas horas en la playa, en bares, chiringuitos, discotecas y salas de fiesta. Consecuentemente, el interior debe satisfacer necesidades mínimas. En el contexto actual de masificación turística y excesiva urbanización, precisamente en núcleos como Calella o Tamariu, las estrategias tanto a escala urbana como de la propia arquitectura analizadas en este trabajo pueden servir para su aplicación en un necesario y ya inevitable debate sobre el modelo turístico, en concreto sobre cómo habitar de manera respetuosa con el entorno.

BIBLIOGRAFÍA:

- | | | | |
|--|--|---|---|
| Febrés, Xavier. "La Costa Brava vista per Nicholas de Woevodski." <i>Revista de Girona</i> (1991): 28-33. | Martí, Carlos. "Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna." <i>Dearq Revista de Arquitectura de la Universidad de los Andes</i> 2 (2008): 16-27. www.doi.org/10.18389/dearq2.2008.02 | Pizza, Antonio. "El mito mediterráneo en la modernidad. La Ibiza rural y los intelectuales europeos." En <i>Arquitectura y Medio: el Mediterráneo. XI Congreso Docomomo Ibérico</i> , 23-33. Murcia: Fundación Docomomo Ibérico, 2021. | "Spain is Different." <i>New York Times International Edition</i> , 30 de diciembre de 1965: 21. |
| Giedion, Sigfried. <i>Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition</i> . Cambridge: Harvard University Press, 1959. | Molí i Frigola, Montserrat. "Cap Roig. Els jardins anglesos dels prínceps Woevodski a Catalunya." <i>Annals de l'Institut d'Estudis Gironins</i> 35 (1995): 447-481. | Palou, Saida. "Excursionisme, paisatge i organització turística durant la Segona República: la celebració de la Conferència Pro-Costa Brava a l'agost de 1935." <i>Annals de l'Institut d'Estudis Gironins</i> 62 (2021): 635-666. | Tatjer, Mercè. "En los orígenes del turismo litoral: los baños del mar y los balnearios marítimos de Cataluña." <i>Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales</i> 296(5) (2009). www.ub.edu/geocrit/sn/sn-296/sn-296-5.htm |
| Heidegger, Martin. <i>Filosofía, Ciencia y Técnica</i> . Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1978. | Ortiz, Federico, y Miguel Ángel Baldellou. <i>La obra de Antonio Bonet</i> . Buenos Aires: Ediciones Summa, 1978. | Ramos, Carolina. "Costa Brava, los retos urbanísticos del turismo de masas. La huella de la ciudad jardín y algunos principios racionalistas en el tejido turístico de masas." <i>QRU: Quaderns de Recerca en Urbanisme</i> 5-6 (2015): 114-135. www.doi.org/10.5821/qru.9585 | Waisman, Marina. <i>El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos</i> . Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1993. |
| Le Corbusier. <i>Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo</i> . Barcelona: Poseidón, 1978. | Martí, Carlos. <i>Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura</i> . Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993. | | |

Carlos Gonzalvo (Zaragoza, 1991) es doctor arquitecto por la Universitat Rovira i Virgili. Profesor de Expresión Gráfica en la Universitat de Girona. Su investigación aborda el paisaje de la producción energética, con atención a las relaciones que establecen sus estructuras con la práctica de la arquitectura. Su trabajo ha sido difundido en artículos, talleres, conferencias y libros colectivos. Entre sus publicaciones recientes destacan Restos nucleares (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2025), "Marine Decolonization"; en 100 Words for Water (Zürich: Lars Müller, 2025) y "The Mark of Water on Spain's Vandellòs Nuclear Power Plant" en The Nuclear-Water Nexus (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2025).

Juan Fernando Ródenas García (Fuentealbilla, 1969) es arquitecto por la ETSAB (2001) y doctor en Arquitectura (2013) con la tesis Antonio Bonet. Poblado HIFRENSA, 1967-1975. Profesor de Composición Arquitectónica, Urbanismo y Proyectos en la ETSA de la URV (2010-2025) e investigador del grupo PATRIARQ-CAIT, cuenta con la acreditación de Profesor Agregado (AQU, 2020). Especialista en la obra de Antonio Bonet, ha publicado artículos, impartido conferencias y comisariado exposiciones. Su investigación actual se centra en el reuso arquitectónico y urbano. Coordina el Proyecto Fin de Carrera y ejerce profesionalmente en proyectos de arquitectura y urbanismo público y privado.

La transformación del Immeuble-Villa en la vivienda colectiva de Buenos Aires. El edificio de la calle Rodríguez Peña 2043

Sol Caride Ferreyra

DOI:

Este trabajo estudia la influencia diferida, entre 1935 y 1975, de los modelos de vivienda lecorbusieranos, concretamente el Immeuble-Villa, en la vivienda colectiva en Buenos Aires, tomando como caso de estudio el edificio de la calle Rodríguez Peña 2043, diseñado en 1975 por los arquitectos Clorindo Testa, Elena Acquarone y Héctor Lacarra. A partir de la comparación del edificio con proyectos de los miembros del Grupo Austral, como la casa de renta de la calle Virrey del Pino o las células de vivienda para el Bajo Belgrano, se reconstruye una genealogía de estrategias proyectuales que, si bien toman como punto de partida el modelo original, cuyas premisas se basan en el acceso al aire, a la luz y al sol, lo reinterpretan para adaptarse a un nuevo contexto cultural y urbano.

Los ejemplos porteños adoptan ciertas operaciones del proyecto original, como la integración del espacio exterior, e incorporan otras nuevas al transmutarse al contexto local, como la flexibilidad de usos y la búsqueda de singularidad en las unidades. En el proyecto de Recoleta, la transmutación del modelo lecorbusierano se produce a través de la adopción de estrategias proyectuales desarrolladas en los ejemplos porteños anteriores, lo que impulsa una transgresión de la norma, interrumpiendo el automatismo del proceso proyectual convencional. La obra se vale del extrañamiento para alterar la percepción del entorno y para generar un espacio doméstico que se adapta a la parcela porteña, estrecha y profunda, incorporando un retiro del frente del lote que permite la creación de terrazas, las cuales conforman, a su vez, la fachada del edificio.

This paper studies the deferred influence, between 1935 and 1975, of Le Corbusier's housing models, specifically the Immeuble-Villa, on collective housing in Buenos Aires, taking as a case study the building at 2043 Rodríguez Peña Street, designed in 1975 by architects Clorindo Testa, Elena Acquarone, and Héctor Lacarra. By comparing the building with projects by Grupo Austral's members, such as the rental house on Virrey del Pino Street or the housing units for Bajo Belgrano, a genealogy of design strategies is reconstructed which, although based on the original model, whose premises are centered on access to air, light, and sun, reinterpret it to adapt to a new cultural and urban context.

The Buenos Aires examples adopt certain features of the original project, such as the integration of outdoor space, and incorporate new ones as they are transposed to the local context, such as flexibility of use and the search for uniqueness in the units. In the Recoleta project, the transmutation of the Le Corbusier model occurs through the adoption of design strategies developed in the previous Buenos Aires examples, which drives a transgression of the norm, interrupting the automatism of the conventional design process. The project uses estrangement to alter the perception of the environment and to generate a domestic space that adapts to the narrow and deep Buenos Aires plot, incorporating a retreat from the front of the lot that enables the generation of terraces, which shape the building's facade.

Clorindo Testa
Immeuble-villa
Le Corbusier
Buenos Aires
Grupo Austral

Clorindo Testa
Immeuble-villa
Le Corbusier
Buenos Aires
Grupo Austral

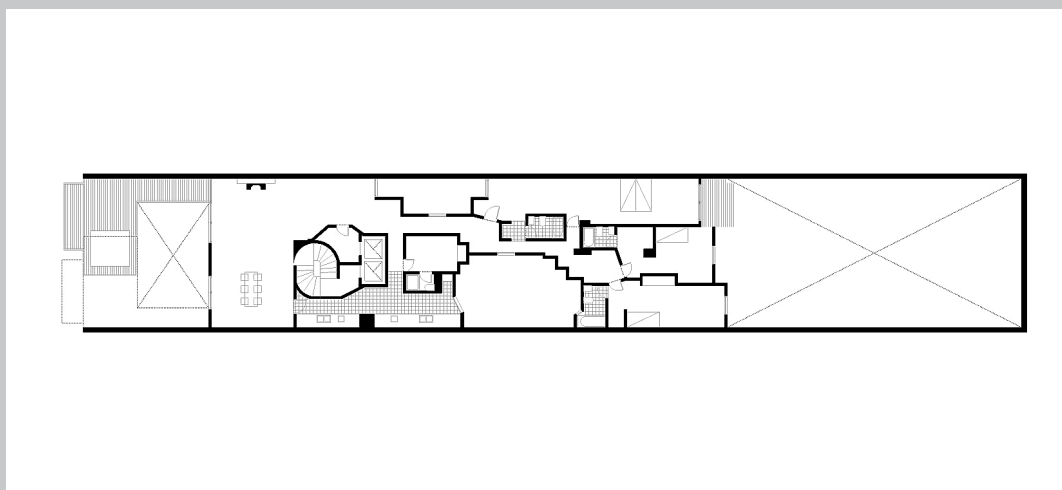


Fig. 01.
Planta del edificio de
la calle Rodríguez Peña
2043. Elaboración propia.
Buenos Aires, 2023.

La ciudad de Buenos Aires atraviesa, a principios del siglo XX, un momento de expansión que la convierte en un escenario cambiante que se mantiene al margen de los grandes relatos urbanos. La experimentación encuentra las manifestaciones más radicales en el terreno de la vivienda colectiva, donde se trasladan, se transmutan y se transforman modelos para experimentar, a menudo sin una voluntad explícita.

En pleno desarrollo, la ciudad recibe a Le Corbusier en 1929¹, cuya visita se constituye alrededor de diez conferencias². En la cuarta³, el arquitecto francés aborda el problema de la escasez de viviendas de calidad en ciudades en expansión. Propone la incorporación de una nueva tipología de vivienda colectiva llamada *Immeuble-Villa*, cuya taxonomía, al definir un espacio intermedio entre una casa y un departamento, sugiere una nueva forma de habitar la ciudad⁴. La tipología es concebida en 1922 como parte de un plan urbano para una ciudad de tres millones de habitantes y se basa en la repetición de una célula de vivienda que se vincula a través de pasarelas horizontales con espacios comunes. El bloque ocupa progresivamente toda una manzana. Una célula se materializa parcialmente en el pabellón del Esprit Nouveau en 1925 y otra en una adaptación en Ginebra ese mismo año⁵.

Explica Molina y Vedia que, a principios del siglo XX, el tejido original de Buenos Aires, heredado de la época colonial, comienza a sufrir un progresivo deterioro, acentuado por el proceso de verticalización, que altera profundamente la estructura tradicional de la manzana⁶. Su proporción cuadrada favorecía inicialmente construcciones bajas, pero a medida que la altura y densidad de los edificios aumentaron, las proporciones destinadas al espacio verde se redujeron y las unidades habitacionales perdieron acceso a la luz solar. Esta situación motiva el diagnóstico crítico de la ciudad realizado por Le Corbusier durante su visita, lo que a su vez impulsa la elaboración del Plan Director para Buenos Aires en 1937. Este genera una serie de influencias y transferencias ideológicas que impactan en una nueva generación de jóvenes arquitectos porteños. Tal es el caso de Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, quienes, después de trabajar en el plan para la capital argentina desde el estudio parisino⁷, regresan a Buenos Aires y fundan el Grupo Austral, junto con Antonio Bonet⁸. Sin embargo, las continuas luchas y los sucesivos golpes de estado de este período en Argentina impidieron cualquier posibilidad de acción a largo plazo, condición imprescindible para poder implementar las propuestas desarrolladas en el plan urbanístico. Por eso, los australes asumen la imposibilidad de cambiar físicamente la ciudad, pero intentan modificar la percepción que el habitante tiene de esta y de la arquitectura inserta en ella. “Para los australes, los edificios solo son fragmentos de ciudad donde se desarrollan las actividades humanas.”⁹

A pesar de que la especulación privada, apoyada en un código de edificación inoperante y continuamente violado, se impone frente al urbanismo y a los planes reguladores derrotados, los arquitectos modernos asumen el riesgo de imaginar otra ciudad posible. De este modo, buscan atenuar el fracaso de planes que reproducen ideas obsoletas¹⁰. Así, los australes generan algunas excepciones notables de vivienda colectiva de promoción privada. Entre ellos destacan los *Ateliers* para Artistas (1938), diseñados por A. Bonet, Ricardo Vera Barros y Abel López Chas; los departamentos transformables de Belgrano y Los Eucaliptos (1941 y 1942), ambos proyectos de Kurchan y Ferrari Hardoy. También, se suma otro proyecto de gran interés: las células para el Bajo Belgrano (1948-1949), desarrolladas por la entidad municipal del Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA), bajo la dirección de Ferrari Hardoy y Bonet, con la participación de varios arquitectos jóvenes, entre ellos Clorindo Testa, arquitecto y artista plástico, quien se incorpora a la oficina en 1948¹¹ hasta su partida por un viaje a Europa. Al volver en 1952¹², forma parte del equipo de la Dirección de Arquitectura y Urbanismo de la Municipalidad de Buenos Aires liderado por la arquitecta Ítala Fulvia Villa, también perteneciente al Grupo Austral¹³. Más tarde, comienza a colaborar con SEPRA en el concurso para el Banco de Londres cuyo socio fundador, Federico Peralta Ramos también es parte del grupo. Todos sus miembros son lecorbuserianos y se entusiasman por el uso del hormigón armado. “Sin embargo, consiguen encontrar una modernidad propia, más allá de las referencias europeas, híbrida, mestiza, potente y singular como el paisaje natural y cultural del territorio argentino.”¹⁴

1. Es invitado por la asociación “Amigos del Arte”. Esta asociación es creada por un grupo de la élite intelectual y social de Buenos Aires que tiene como objetivo promover actividades ligadas a las artes y la arquitectura, con un fuerte sentido de renovación estética. Dentro de la asociación existe la sociedad de conferencias, encabezada por Elena Sansinena de Elizalde y Victoria Ocampo, quien un tiempo después, en 1931, funda la revista Sur. Se realizan entre el 3 y el 18 de octubre.

2. Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, 2a ed. Colección Poseidón (Poseidon, 1978).

3. Titulada “Una célula de escala humana”.

4. Este proyecto surge originalmente en 1922 y es expuesto por primera vez ese mismo año en el Salón de Otoño en París.

5. Existen reinterpretaciones posteriores en Francia, como el proyecto de Jean Deroche en Orly en 1989, el de Dubus y Lott en París en 1989 y el de Pierre Riboulette en 1998.

6. Juan Molina y Vedia, *Mi Buenos Aires herido: planes de desarrollo territorial y urbano (1535-2000)*, 1ª ed. Del arco iris. Ensayos de historia urbana (Colihue, 2000), 137.

7. En la novena conferencia en la capital argentina, Le Corbusier expresa que la ciudad es una metrópolis enferma y este análisis impulsa, unos años más tarde la creación del Plan Director. Kurchan y Ferrari Hardoy trabajan con él en la confección de este plan que se publica en el número 4 de la revista *La arquitectura de hoy* de 1947.

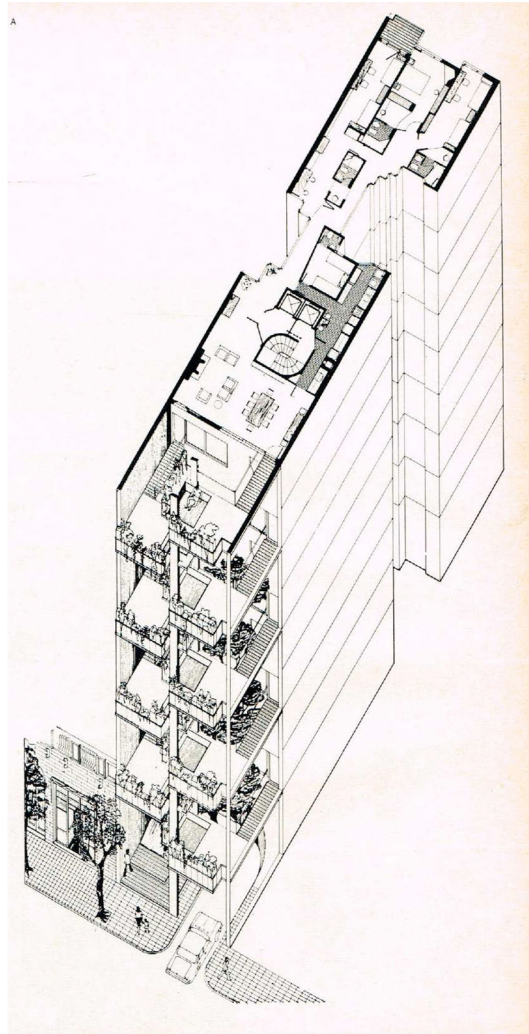


Fig. 02.
Axonétrica. Extraída de
la Revista Summa nº131.
Diciembre de 1978.

8. El grupo Austral se funda a fines de 1938 por los arquitectos Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan Alberto Le Pera, Abel López Chas, Luis Olezza, Samuel Sánchez de Bustamante, Ricardo Vera Barros, Itala Fulvia Villa, Hilario Zalba, Simón Ungar, Valerio Peluffo y Jorge Vivanco. Se cree que los primeros tres son los principales autores del manifiesto del grupo que publican en junio de 1939 como un intento de acción colectiva motivado por un enfoque integral entre Arquitectura, Urbanismo y Artes plásticas.

9. Gonzalo Fuzs, «O'Higgins 2319: departamentos transformables en Belgrano (1940-1941)», *Dearq*, n.º 14 (julio de 2014): 80.

10. Molina y Vedia, *Mi Buenos Aires herido: planes de desarrollo territorial y urbano (1535-2000)*, 174.

11. Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata, *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, U-Z, Arquitectura (AGEA Buenos Aires, 2004), 109.

12. Uno de los trabajos desarrollados en este período es el del sexto panteón del cementerio de la Chacarita donde se plantean unas piezas de hormigón visto que parecen levitar que funcionan a su vez como estructura y acabado con referencia clara a Le Corbusier.

13. Fermin Garrido López y Mara Sánchez Llorens, *Nada por dentro, azul por fuera. Topografía activa del Pabellón de Argentina en el Recinto Ferial de la Casa de Campo*, s. f., 8, <https://congresopioneroarquitectos.com/comunicacion/6703d33becc26748c6bc7446>.

14. Garrido López y Sánchez Llorens, *Nada por dentro, azul por fuera. Topografía activa del Pabellón de Argentina en el Recinto Ferial de la Casa de Campo*.

15. Pueden recuperarse los planos publicados en la revista *Summa*, en los números 131, dedicado a edificios de Propiedad Horizontal; 170, centrado en cálculo estructural; y 183, monográfico sobre Clorindo Testa, así como una nota aparecida en el *Diario La Nación* en 1974.

Este trabajo estudia la influencia diferida entre 1935 y 1975, de los modelos de vivienda lecorbuserianos, concretamente los *Immeuble-Villa*, en la vivienda colectiva en Buenos Aires, tomando como caso de estudio el edificio de la calle Rodríguez Peña 2043 del año 1975, obra de los arquitectos Clorindo Testa, Elena Acquarone y Hector Lacarra. A través de la comparación de esta obra con los edificios de vivienda diseñados por los australes, se identifica una genealogía de estrategias proyectuales que transforman la influencia original, adaptándola al contexto local. La transmutación del modelo lecorbuseriano impulsa una transgresión de la norma en el proyecto, que interrumpe el automatismo en el proceso proyectual convencional para generar un espacio doméstico único que se ubica al margen de las convenciones establecidas.

Los jardines suspendidos

En el proyecto porteño, la tipología del mundo, *Immeuble-Villa*, se materializa adaptándose a las condiciones locales mediante una operación de compresión. En lugar de desplegarse sobre una manzana completa, como en la propuesta de Le Corbusier, el edificio porteño se adapta a un lote estrecho y profundo. Está compuesto por dos volúmenes: uno de viviendas, y otro de terrazas hacia la calle, que además configura la fachada del proyecto [Fig. 01]. Ambos volúmenes se vinculan mediante pasarelas suspendidas sobre un vacío que atraviesa la totalidad de los diez pisos, cada uno con una única unidad. A su vez el interior de cada departamento se organiza en dos zonas: la primera, hacia el frente y en relación directa con el volumen de terrazas, contiene el estar, el comedor y la cocina; la segunda, hacia el contrafrente, incluye tres dormitorios en suite de proporciones alargadas, accesibles a través de un pasillo entre dos patios de aire y luz.

La obra se encuentra escasamente documentada¹⁵ y prácticamente no hay vestigios de los inicios del proyecto. Por eso, una serie de entrevistas realizadas a Elena Acquarone, la única autora de la obra aún con vida, aporta valiosas pistas que permiten reconstruir el proceso proyectual. La arquitecta¹⁶ cuenta que originalmente Testa no tenía intención de hacer viviendas para la venta de departamentos, ya que quería continuar haciendo concursos para edificios públicos. Pero finalmente, Testa y su socio, Héctor Lacarra¹⁷, acceden a asociarse con ella para hacer un edificio comercial de viviendas con la premisa de promover un espacio doméstico distinto. “Acquarone consiguió el terreno, propiedad de un coleccionista de arte amigo de su padre de apellido Cohen, el dinero (U\$S 50.000), y llevó adelante la dirección de la obra.”¹⁸

Según Acquarone, la singular fachada del proyecto condensa las tres operaciones que lo distinguen de los edificios de vivienda convencionales: el retiro de siete metros respecto de la línea municipal, la incorporación de las terrazas y el vacío generado entre estas y el interior de las unidades. La arquitecta se refiere a estas tres estrategias de manera conjunta al explicar que el objetivo fue crear “jardines suspendidos”: “Eso fue lo que lo hizo diferente: retirarlo, que en cada piso haya sol, que existiera la terraza, en definitiva, los jardines suspendidos.”¹⁹ [Fig. 02]. Al retirarse siete metros respecto de la línea municipal, se genera una distancia inusual entre la vía pública y el acceso, especialmente en relación con las construcciones adyacentes, edificios entre medianeras convencionales. “Dado que el costo del terreno no gravitó en forma excesiva sobre el valor final de las viviendas, se decidió plantear un edificio que no abarcara totalmente la superficie edificable del terreno de acuerdo con los códigos vigentes.”²⁰ Esta operación implica una reducción en la superficie vendible para priorizar las condiciones de espacialidad y habitabilidad de las unidades y evidencia una estrategia proyectual distinta al modelo habitual de vivienda colectiva comercial que buscaba maximizar la superficie construida aumentando la cantidad de unidades por piso. Además, también se destacan la poco frecuente configuración interior de la planta, los recortes de los patios aire y luz y las curiosas ventanas triangulares, completamente inusuales para la época.

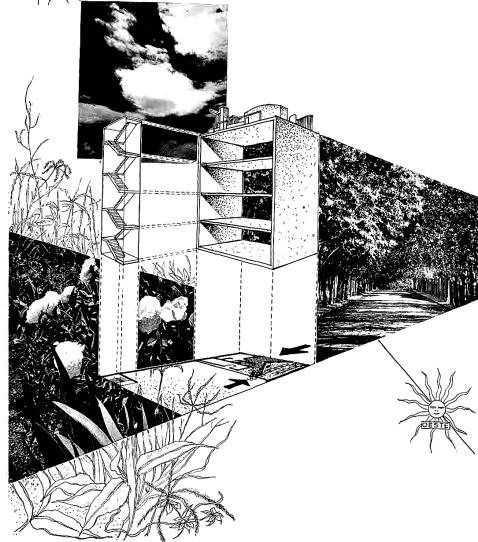


Fig. 03.
Fotomontaje. Extraída
de la Revista Tecne n°1.
Agosto de 1942.

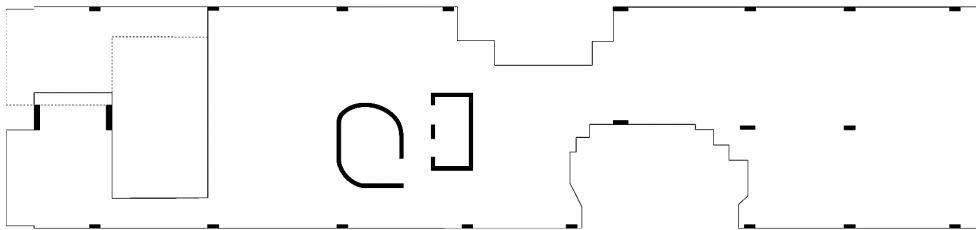


Fig. 04.
Planta. Elaboración
propia. Buenos Aires,
2025.

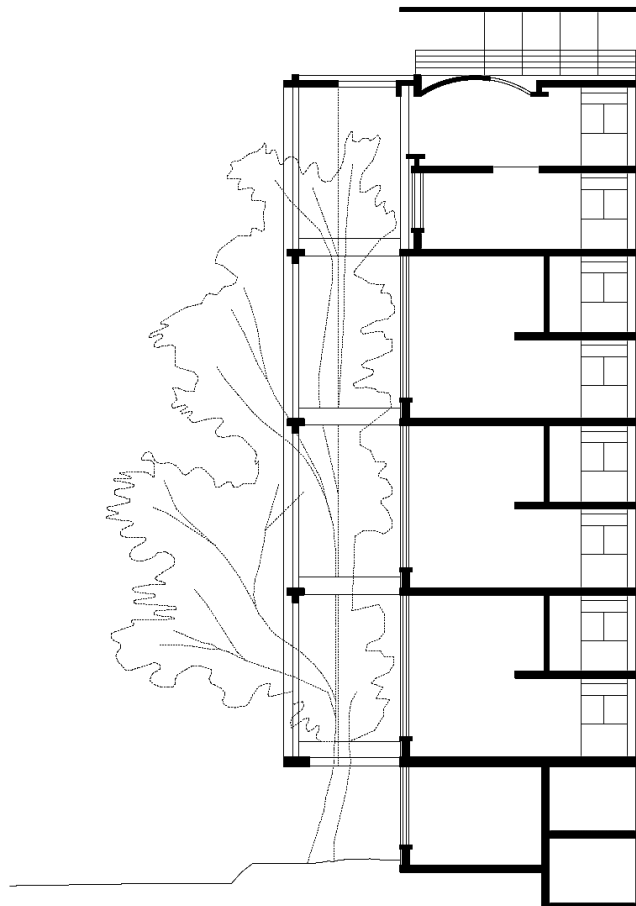


Fig. 05.
Sección de Los
Eucaliptos. Elaboración
propia. Buenos Aires,
2024.

16. Elena Acquarone, «Conversación con Elena Acquarone», 2 de mayo de 2025, Videollamada.

17. Se habían conocido trabajando en SEPRA.

18. Carolina Quiroga, «Elena Acquarone», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Mario J. Buschiazzo, n.º 49 (2019): 141-57.

19. Elena Acquarone, «Conversación con Elena Acquarone», 2 de mayo de 2025.

20. «Edificios en propiedad horizontal», *Summa*, n.º 131 (diciembre de 1978).

21. Se implementan en el Código de Edificación de 1944, acompañados por una regulación específica sobre sus dimensiones mínimas que en general se ubicaron en el centro de la planta porque el fondo ya estaba condicionado por el retiro obligatorio para generar el centro libre de manzana. La reglamentación anterior exigía destinar un porcentaje del terreno a patios o superficies no edificadas que podía distribuirse libremente según las necesidades del proyecto.

22. Gonzalo Fuzs, «Austral 1938-1944. Lo propio y lo colectivo» (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2012), 258.

23. Fuzs, «Austral 1938-1944. Lo propio y lo colectivo», 220.

24. Fuzs, «Austral 1938-1944. Lo propio y lo colectivo», 222.

25. Fuzs, «Austral 1938-1944. Lo propio y lo colectivo», 220.

Estas estrategias generan una espacialidad intermedia entre interior y exterior y permiten inscribir al edificio dentro de una genealogía moderna que remite a la reelaboración local de las ideas de Le Corbusier a través de distintas experiencias de vivienda colectiva desarrolladas en Buenos Aires, especialmente por los miembros del Grupo Austral. La célula del *Immeuble-Villa*, propuesta por Le Corbusier como la tipología ideal para habitar la ciudad, se transmuta al escenario porteño a través de los ensayos del Grupo Austral y las propuestas de ‘unidades eficaces de habitación’ delineadas en el Plan Director. En ese periodo el desafío radicaba en cómo concretar esos principios dentro de un contexto fuertemente condicionado por un reglamento de edificación obsoleto, basado en la existencia de ‘patios de aire y luz’²¹, la calle-corredor y un tejido urbano consolidado en damero²².

La modernidad austral

La proporción de las terrazas del edificio en la calle Rodríguez Peña es muy similar a la del proyecto original de Le Corbusier, por lo que podría suponerse que este constituye su principal referencia. Sin embargo, los análisis de ciertas operaciones proyectuales compartidas por los ejemplos como los Ateliers para artistas, los departamentos transformables de la calle O’Higgins, los Eucaliptos y las células de vivienda del proyecto del Bajo Belgrano, permiten reconocer vínculos más complejos, que transforman aquella influencia inicial y establecen relaciones específicas entre las obras definiendo una genealogía de operaciones proyectuales.

La fachada y la extrañeza

El edificio Ateliers para artistas de 1938 constituye una obra muy particular desarrollada en el cruce de las calles Paraguay y Suipacha. Sus autores son Bonet, Vera Barros y López Chas, y materializa varios de los postulados recogidos en el Manifiesto Austral. Ubicado en una esquina, el artefacto se construye en gran parte gracias al ingenio de sus arquitectos que, en vez de definirlo programáticamente como una casa de renta, lo llaman *Atelier*, una tipología poco implementada en la ciudad hasta el momento. Esto les permite generar doce unidades, entre *ateliers*, comercios y una vivienda para el portero, todas distintas entre sí para combatir “la pérdida de individualidad que la sistematización requería.”²³ Además, la obra cuenta con una fachada vidriada lo que permitió una nueva relación entre el interior y exterior. “La fachada en Austral es un gran dispositivo. Un complejo mecanismo múltiple destinado para incidir dualmente en el habitante, regulando la climatización interior, la percepción exterior que del objeto arquitectónico tiene el peatón y las relaciones que el habitante establece con la ciudad.”²⁴ Esto indicaría que la mayor similitud entre los Ateliers y el edificio de Testa, Acquarone y Lacarra, reside en la consideración de la fachada como un dispositivo capaz de alterar la percepción del entorno. Ambos casos se contraponen al modelo de vivienda dominante, la casa de renta en el primero, y el edificio entre medianeras regido por el régimen de propiedad horizontal en el segundo. En ambos las unidades debían ser lo suficientemente genéricas como para minimizar rasgos distintivos que pudieran limitar su apropiación, con el fin de maximizar su capacidad de adaptación a distintos perfiles de usuarios y consolidarse, así como una inversión atractiva. En los *ateliers* “las soluciones adoptadas no respondieron exclusivamente a una lógica económica, sino que aspiraron a concebir nuevas particiones espaciales capaces de generar sensaciones distintas, entendiendo el diseño como una herramienta para incidir en la percepción espacial de los diferentes ‘protagonistas’ de la casa.”²⁵ Esta idea se repite en Recoleta donde prevalece sobre todo la intención de habitar en conexión con el exterior.

Flexibilidad

Los departamentos transformables de 1941, diseñados por Kurchan y Ferrari Hardoy, ambos miembros fundadores del Grupo Austral, comparten varias similitudes con el

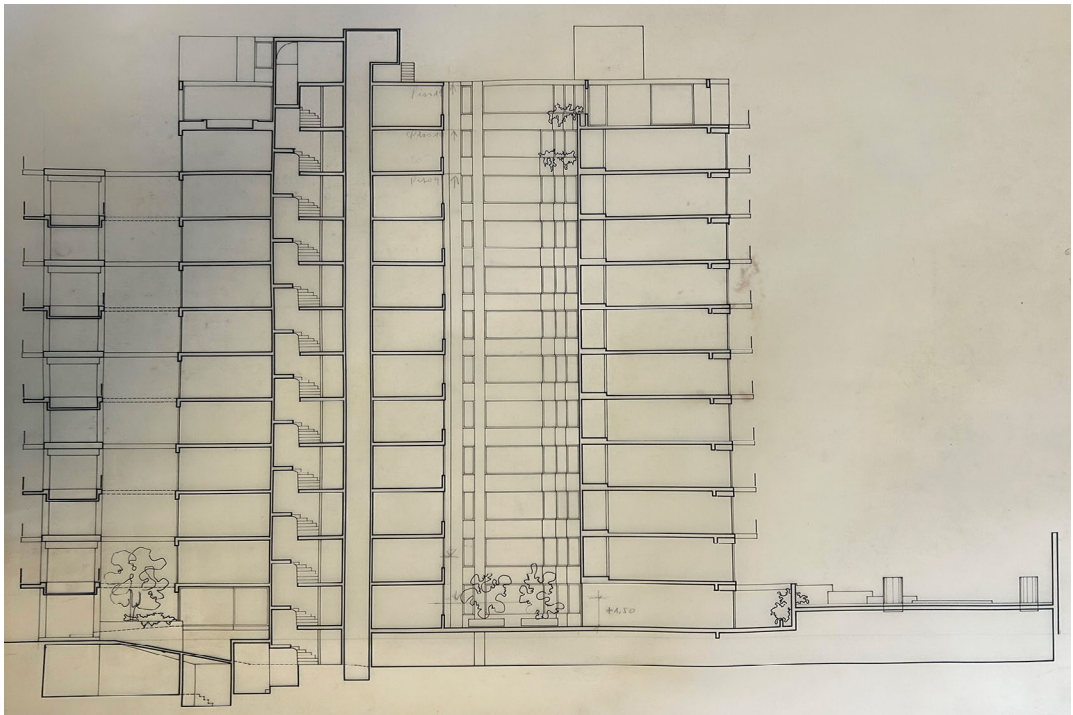


Fig. 06.
Sección del proyecto original. © Fundación Clorindo Testa. Buenos Aires, 1975.

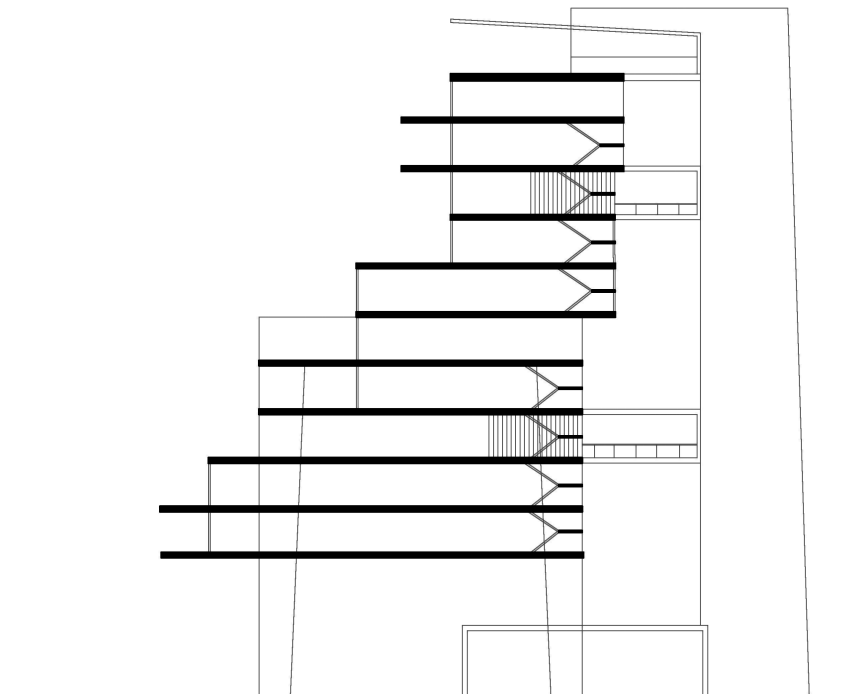


Fig. 07.
Sección del proyecto para el Bajo Belgrano. Elaboración propia. Buenos Aires, 2025.

26. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, «Departamentos transformables en Belgrano», *Tecne*, n.º 1 (agosto de 1942): 32.
27. Fuzs, «O'Higgins 2319: departamentos transformables en Belgrano (1940-1941)», 80.
28. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, «Departamentos transformables en Belgrano», *Tecne*, n.º 1 (agosto de 1942): 32.
29. Ferrari Hardoy y Kurchan, «Departamentos transformables en Belgrano», agosto de 1942.
30. Fuzs, «Austral 1938-1944. Lo propio y lo colectivo», 242.
31. «Edificio para viviendas, Rodríguez Peña 2043, Buenos Aires», *Summa*, n.º 170 (enero de 1982): 38.
32. Elena Acquarone, «Conversación con Elena Acquarone», 2 de mayo de 2025.
33. Elena Acquarone, «Conversación con Elena Acquarone», 2 de mayo de 2025.
34. Las alturas debían ser como mínimo de 3m por normativa.
35. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, «Casa de Renta en Belgrano», *Nuestra Arquitectura*, n.º 301 (agosto de 1954): 244.
36. El proyecto surge como una Casa de renta para la familia Ferrari Hardoy. Aún no estaba instaurado el régimen de Propiedad Horizontal, es decir que la familia era la propietaria de todo el inmueble cuyas unidades estarían destinadas para alquiler.
37. Podía ser considerado inútil según la definición de Paul Nelson.
38. Jorge Francisco Liernur, «Departamentos en Virrey del Pino: el equilibrio inestable», *Block*, n.º 2 (mayo de 1998): 59.

edificio de Testa, Acquarone y Lacarra. Uno de los principales es la división del edificio en dos bloques [Fig. 03]. En el caso del inmueble de Belgrano, esta división se plantea para lograr una fachada posterior completamente abierta sin sacrificar la iluminación de ningún local. Para ello, “separan la escalera del núcleo central, conectándola mediante pasarelas que, debido a su orientación, no proyectan sombra sobre la fachada y funcionan en cada piso como pequeños patios de servicio, llenos de aire y sol matutino.”²⁶

La segunda cualidad compartida es la flexibilidad de la planta, al buscar que las unidades sean transformables para adaptarse a una cantidad variable de habitantes. “El hombre para Austral tiene una condición dual, individual y colectiva. Por eso Austral propone una determinada forma de partición espacial derivada de sus búsquedas de conciliar esta dualidad, abandonando el espacio estático, compartimentado o tabicado y la repetición de unidades iguales.”²⁷ Por otro lado, la sensación de amplitud en los departamentos de la calle O'Higgins se ve favorecida por la fachada, ampliamente vidriada de piso a techo, que integra el exterior en la vida cotidiana²⁸. Sus autores además criticaban el hermetismo de las fachadas de Buenos Aires y aseguraban que “la fachada abierta entrega algo de su vida interior al transeúnte.”²⁹ Según Fuzs, “la fachada ‘radiador de luz’ que sugiere al exterior la vida interna de la casa constituía un recurso análogo al usado por Bonet, Vera Barros y López Chas”³⁰ en los Ateliers.

La propuesta es aún más radical en el edificio de Testa, Lacarra y Acquarone, donde la división en dos volúmenes incluye además un vacío central que enfatiza el espacio. Asimismo, la característica transformable de la planta es un objetivo que ellos también persiguen, logrando una flexibilidad total mediante una estructura compuesta por pórticos transversales, tabiques y dos núcleos de circulación [Fig. 04]. Los entrepisos ubicados entre medianeras se resuelven como placas apoyadas en su perímetro y en los dos núcleos portantes de las circulaciones verticales³¹.

Según Acquarone³², cada persona puede organizar el espacio interior libremente, asignando las proporciones que desee a cada ambiente. La idea original fue entregar las unidades sin tabiques interiores, permitiendo que cada habitante adaptara el espacio a sus necesidades. Elena explica que la intención era que cada uno pudiera diseñar su propio departamento, ya que la estructura brindaba una libertad total. Incluso comenta: “Podías poner muebles rodantes e ir cambiándolo a medida que se necesitaran distintas cosas.”³³

El Retiro y el vacío

El edificio de los Eucaliptos, de 1942 cuenta con nueve pisos y planta baja y se convirtió el primero en Buenos Aires³⁴ con 2m70 de altura interior³⁵. El proyecto³⁶ se implanta hacia el final del lote, dejando un espacio vacío y sin un programa específico³⁷. Para justificar el retiro radical, Ferrari y Kurchan se fundamentan en una idea protoecológica: la conservación de tres eucaliptos. A pesar de la restricción normativa que prohibía la ocupación del corazón de manzana, lograron transgredirla apoyándose en la preservación de estos ejemplares, que crecen integrados dentro de la estructura del edificio. “La operación estética central del edificio, consiste en la inclusión de los árboles dentro de su caja de hormigón armado [Fig. 05]. Al hacer esto, los autores estaban reproduciendo el tipo de oposiciones que era tan frecuente en los surrealistas. Ubicar objetos en un entorno desacostumbrado o imposible era una de las técnicas utilizadas para crear nuevos significados, arrojando sobre esos objetos una nueva luz”³⁸. Existen pocos antecedentes que integren un árbol en su estructura, pero cabe destacar el Pabellón de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier, de 1925, que constituye una de las pocas versiones construidas de los *Immeuble-Villa*.

El proyecto de Ferrari y Kurchan puede vincularse al inmueble diseñado por Testa, Acquarone y Lacarra a través de la estrategia del retiro del frente respecto de la

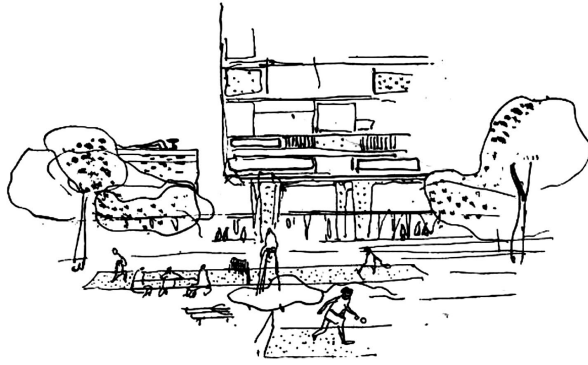


Fig. 08.
Croquis a mano alzada
realizado por Clorindo
Testa. Extraída de la
Revista de Arquitectura nº
369. Enero-Febrero 1953.

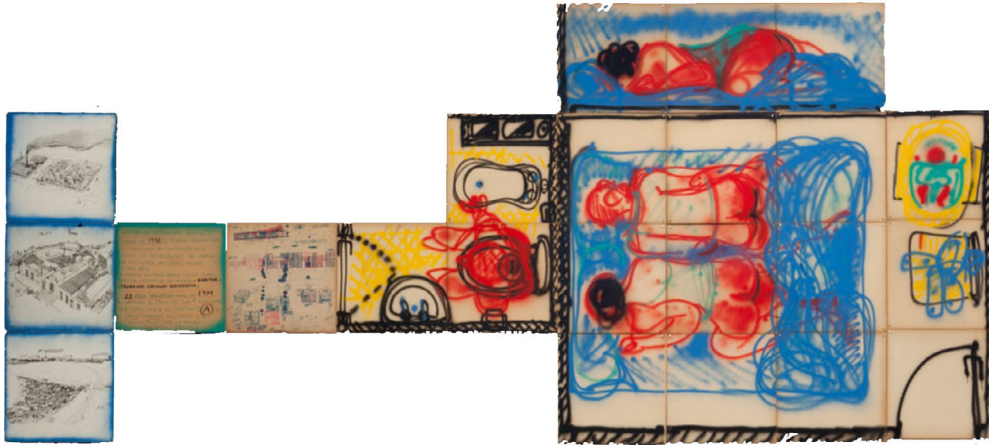


Fig. 09.
Los paneles de 1952
junto con los paneles
de 1974. Clorindo Testa.
Habitar, Trabajar, Circular,
Recrearse. Buenos Aires,
1974.

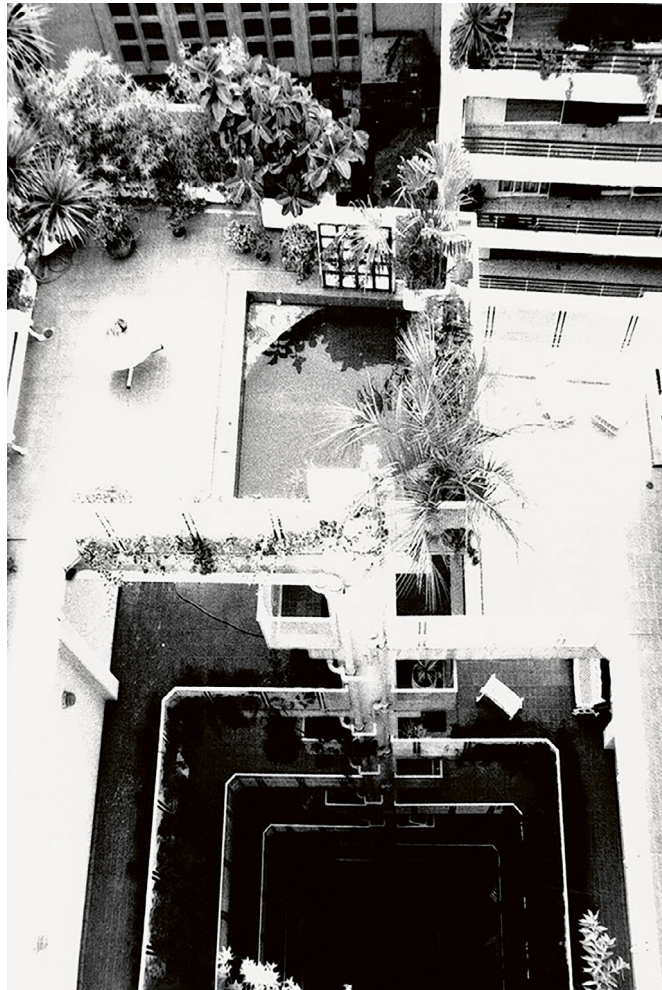


Fig. 10.
Vacío entre viviendas y
terrazas intercaladas.
Autor desconocido.
© Fundación Clorindo
Testa. Buenos Aires, fecha
desconocida.

39. Elena Acquarone, «Conversación con Elena Acquarone», 2 de mayo de 2025.

40. El plan realiza en primer lugar una crítica a la manera de habitar la ciudad que considera obsoleta al contener manzanas 'españolas'.

41. Andrés Tabera Roldan, «La mirada trasatlántica de Antonio Bonet Castellana. CIAM y lirismo constructivo para Buenos Aires en la década de los 50», *Cuaderno de Notas*, n.º 21 (2020): 198.

42. Tabera Roldan, «La mirada trasatlántica de Antonio Bonet Castellana. CIAM y lirismo constructivo para Buenos Aires en la década de los 50», 198.

43. Entre ellas se estudia la célula de vivienda de los Eucaliptos.

44. «Urbanización del Bajo Belgrano», *Revista de Arquitectura* Año XXXVIII, n.º 369 (1953): 53.

45. Tabera Roldan, «La mirada trasatlántica de Antonio Bonet Castellana. CIAM y lirismo constructivo para Buenos Aires en la década de los 50», 206.

46. Rosa María Ravera, *Testa* (Centro Editor de América Latina Buenos Aires, 1981), 4, WorldCat.

47. Ravera, *Testa*, 5.

línea municipal y la creación de un espacio vacío entre la estructura del edificio y la calle. En el edificio de Recoleta, el retiro desde la línea municipal es de siete metros, considerablemente menor que en el caso de los Eucaliptos, pero al tratarse de un edificio entre medianeras, se destaca aún más en relación con las construcciones vecinas. Por otro lado, según Elena Acquarone³⁹, la intención también fue que un árbol creciera a través del vacío, aunque finalmente esto no se concretó.

Manzana vertical

El proyecto no construido para el Bajo Belgrano en 1949 fue desarrollado por la entidad municipal Estudio para el Plan de Buenos Aires⁴⁰ (EPBA) dirigida por Ferrari Hardoy y Bonet y conformada por un equipo con miembros del grupo Austral y otros jóvenes arquitectos formados bajo su influencia. Se basó en «21 'Manzanas Verticales' para alojar a 50.000 habitantes y la propuesta, tal como había sugerido Le Corbusier en el Plan de 1937, de devolver la ciudad al olvidado río»⁴¹. Según Tabera, los argentinos rebautizan el antiguo *immeuble d'habitation* de Le Corbusier como «manzana vertical»⁴² pero además analizan distintas células de vivienda existentes⁴³ para adaptar una al proyecto lo suficientemente eficiente y viable⁴⁴. El resultado es la conformación de tres tipologías de bloques de vivienda, uno escalonado, uno recto y otro horizontal [Fig. 07]. Lo que parece relacionarse al proyecto de la calle Rodríguez Peña, es la búsqueda de terrazas en cada unidad del proyecto recto y escalonado y un protagonismo estructural que requería un desarrollo técnico que finalmente impide el desarrollo de las viviendas del EPBA. «En suma, tanto se obsesionaron desde argentina de contentar, e incluso superar a sus maestros, que olvidaron su propia realidad.»⁴⁵

Al graduarse como arquitecto, Clorindo Testa trabaja como dibujante en la confección de viñetas y croquis a mano alzada [Fig. 08] de las diferentes partes del plan, lo que evidencia su conocimiento profundo sobre el proyecto, y la influencia potencial que la experiencia con los australes puede haber tenido en sus diseños posteriores. Sin embargo, casi veinticinco años después de su participación en el proyecto idealista del Bajo Belgrano, critica las ideas teóricas del urbanismo internacional a través de su obra plástica.

En 1974, Testa expone una serie de paneles en la galería porteña Carmen Waugh. Ahí presenta dibujos realizados ese mismo año junto con otros de 1952 del inicio de su carrera profesional. Los primeros paneles están compuestos por módulos de 70 x 70 cm, pintados con aerosol donde predominan los colores primarios y la representación en planta y elevación [Fig. 09]. En uno de los paneles el arquitecto explica: «Los dibujos reproducidos son de marzo de 1952 y fueron hechos para su publicación en un folleto que editó la Municipalidad del partido de Avellaneda en abril de ese mismo año. Se referían a la trama urbana y a las cuatro funciones urbanísticas del hombre, Habitar, Trabajar, Circular, Recrearse. Veintidós años después, en abril de 1974, al retomar el tema de las cuatro funciones, me entero de que el habitante A y el chico señalado en la foto con un círculo rojo son la misma persona». Cuando Testa menciona al habitante A, se refiere al personaje de un niño que aparece jugando en los paneles de 1952 y que, en la nueva serie, se transforma en el protagonista. El autor imagina qué sucede en la ciudad dos décadas después, y grafica la rutina diaria del personaje en un entorno urbano opresivo. «La obra demuestra que las condiciones agobiantes del trabajo y la vida, el hacinamiento y la despersonalización alcanzan puntas culminantes»⁴⁶, señala María Rosa Ravera. La crudeza con la que Testa representa estas escenas evidencia una crítica directa a las condiciones de habitabilidad en la ciudad de Buenos Aires realizadas justo antes de proyectar su primer edificio comercial de vivienda colectiva.

«Clorindo Testa concibe ambientes como estancias al aire libre y propone la conquista de espacios internos y externos vivenciados, ricos»⁴⁷. Su profunda crítica

de la época contemporánea a causa de la contaminación ambiental y la decadencia ecológica lo lleva a compararla con la Edad Media y las pestes motivando un pensamiento humanista. La práctica creativa de Testa esta siempre en función del hombre, de su existencia.⁴⁸ Estas reflexiones coinciden con los comentarios de Elena Acquarone quien asegura que el tipo de habitante que eligiera vivir en el departamento concebido en el edificio de la calle Rodríguez Peña sería aquel que quisiera vivir en un espacio diferente, para mejorar su experiencia viviendo en la ciudad⁴⁹. Con la intención de generar un espacio conectado con el aire y el sol, los arquitectos conciben, a través de las terrazas, una transición espacial en la que los límites entre interior y exterior se desdibujan. Para reforzar esta idea, en cada una se incorpora una pequeña piscina. De dimensiones acotadas y poca profundidad, su uso se limita a mojar los pies o, tal vez, sentarse dentro. Este elemento lúdico y descontextualizado se convierte en un guiño surrealista como los árboles que crecen entre la estructura del edificio de los Eucaliptos. Es un gesto que reivindica el tipo de vivienda que imaginaban.

Conclusión

El análisis comparado con las obras del Grupo Austral permite reconstruir una genealogía de estrategias proyectuales que vincula los casos mencionados. Las premisas que nacen en la célula habitacional de los *Immeuble-Villa* son reinterpretadas y materializadas según las condiciones locales.

En la obra de Testa, Acquarone y Lacarra, las unidades se traban a través de un vacío comprimido dentro del volumen edificado, donde las restricciones del entorno urbano transforman ese espacio en un elemento activo de articulación. Lejos de ser residual, el vacío estructura las relaciones internas, mediando entre los espacios con una tensión que genera continuidad y separación al mismo tiempo. A diferencia del modelo original, en el que el vacío actúa principalmente como conexión visual, aquí se vuelve un agente esencial en la organización del conjunto: establece jerarquías, vistas y recorridos, redefine los límites y enriquece la experiencia arquitectónica.

En sus obras, los Australes asignan a la fachada un papel fundamental, no solo como límite entre interior y exterior, sino también como conexión activa con la ciudad, por eso muchas veces plantean que sean vidriadas y transparentes. En la obra de la calle Rodríguez Peña, la fachada horadada reconfigura esta relación a través del volumen de terrazas y el vacío que lo separa del bloque de viviendas, utilizando el extrañamiento como recurso para alterar la percepción del entorno urbano. Asimismo, la búsqueda de lo propio en lo colectivo lleva a que las propuestas del Grupo Austral promuevan unidades transformables y diversas, en oposición a la estandarización impuesta por el mercado. En el edificio de Recoleta, esta flexibilidad se logra mediante una estructura que permite total libertad de usos, expresada también en la fachada.

La principal diferencia entre los proyectos de los australes y el de Testa, Acquarone y Lacarra reside en la escasez de medios con la que estos últimos logran producir el efecto de extrañamiento. No es necesaria una fachada completamente vidriada para evidenciar la conexión entre interior y exterior; la radicalidad del retiro respecto de la línea municipal genera un espacio vacío que se vuelve protagonista: articula las relaciones entre las terrazas, se abre a la ciudad y difumina los límites. Esta estética de la escasez forma parte de un lenguaje proyectual propio, sustentado en una notable habilidad plástica para el manejo del hormigón armado.

En este sentido, el edificio de Rodríguez Peña puede leerse como una respuesta condensada a aspiraciones que habían quedado interrumpidas en proyectos anteriores, como los bloques de vivienda para el Bajo Belgrano, cuyo desarrollo fue obstaculizado, entre otras razones, por limitaciones técnicas. Lejos de renunciar a

aquellas ideas, los arquitectos las reformulan en otra escala, apropiándose de un lote típico entre medianeras para materializar una visión radical de la vivienda colectiva. La incorporación de estrategias como la fachada como agente de conexión con la ciudad y las plantas transformables, heredadas del modelo lecorbuseriano pero adaptadas con inteligencia a las condiciones locales, permite repensar el vínculo entre el espacio doméstico y el urbano, y dota al proyecto de una transgresión poco común en el contexto normativo de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA:

- Ferrari Hardoy, Jorge, y Juan Kurchan. «Casa de Renta en Belgrano». *Nuestra Arquitectura*, n.º 301 (agosto de 1954): 243-47.
- Ferrari Hardoy, Jorge, y Juan Kurchan. «Departamentos transformables en Belgrano». *Tecné*, n.º 1 (agosto de 1942): 31-39.
- Ferrari Hardoy, Jorge, y Juan Kurchan. «Departamentos transformables en Belgrano». *Tecne*, n.º 1 (agosto de 1942): 31-39.
- Fuzs, Gonzalo. «Austral 1938-1944. Lo propio y lo colectivo». Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2012.
- Fuzs, Gonzalo. «O'Higgins 2319: departamentos transformables en Belgrano (1940-1941)». *Dearq*, n.º 14 (julio de 2014): 76-91.
- Garrido López, Fermin, y Mara Sánchez Llorens. *Nada por dentro, azul por fuera. Topografía activa del Pabellón de Argentina en el Recinto Ferial de la Casa de Campo*. s. f. <https://congresopione.rosarquitectos.com/comunicacion/6703d33becc26748c6bc7446>.
- Le Corbusier. *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. 2a ed. Colección Poseidón. Poseidón, 1978.
- Liernur, Jorge Francisco. «Departamentos en Virrey del Pino: el equilibrio inestable». *Block*, n.º 2 (mayo de 1998): 54-61.
- Liernur, Jorge Francisco, y Fernando Aliata. *Diccionario de arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. U-Z. Arquitectura. AGEA Buenos Aires, 2004.
- Molina y Vedia, Juan. *Mi Buenos Aires herido: planes de desarrollo territorial y urbano (1535-2000)*. 1ª ed. Del arco iris. Ensayos de historia urbana. Colihue, 2000.
- Quiroga, Carolina. «Elena Acquarone». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Mario J. Buschiazzo*, n.º 49 (2019): 141-57.
- Ravera, Rosa María. *Testa*. Centro Editor de América Latina Buenos Aires, 1981. WorldCat.
- Revista de Arquitectura*. «Urbanización del Bajo Belgrano». 1953, Año XXXVIII, n.º 369: 17-74.
- Summa*. «Edificio para viviendas, Rodríguez Peña 2043, Buenos Aires». enero de 1982, n.º 170. *Summa*. «Edificios en propiedad horizontal». diciembre de 1978, n.º 131.
- Tabera Roldan, Andrés. «La mirada trasatlántica de Antonio Bonet Castellana. CIAM y lirismo constructivo para Buenos Aires en la década de los 50». *Cuaderno de Notas*, n.º 21 (2020): 194-213.

Sol Caride Ferreyra es arquitecta por la Universidad de Buenos Aires y máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSAM, donde actualmente desarrolla su tesis doctoral en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Su investigación aborda la genealogía de estrategias proyectuales en la vivienda colectiva de Buenos Aires, explorando los vínculos entre proyecto, representación e imaginarios urbanos. Indaga especialmente en las nociones de transculturación y estética de la escasez como condiciones productivas del pensamiento arquitectónico porteño.

Espacio en barbecho y la arquitectura del margen legal

Haitam Daoudi

DOI:

La urbanización bajo regímenes de financiarización ha transformado el espacio en mercancía y en activo especulativo, generando condiciones tanto de saturación como de vacancia. En este terreno, la ciudad se configura tanto por decisiones institucionales como por prácticas de resistencia: ocupaciones, apropiaciones informales y formas de rechazo cívico que abren espacios provisionales frente a las lógicas dominantes. En este contexto, los conceptos de barbecho –suspensión temporal y económica– y margen –zonas de ambigüedad física y regulatoria– sirven para describir estas áreas, donde la pregunta sobre cómo habitar el espacio permanece abierta. La arquitectura entra aquí no como proveedora de soluciones, sino como negociadora de sistemas de propiedad, ley y valor. Apoyándose en debates teóricos y en prácticas seleccionadas, el artículo explora cómo el diseño opera dentro de estos intersticios al tratar la regulación misma como material. Más que oponerse a la especulación, estos casos trabajan a través de ella, doblando tácticamente los códigos, reformulando las reglas y movilizandando la incertidumbre para habilitar usos alternativos. De ello emergen modelos que reposicionan la agencia arquitectónica en la construcción de formas contingentes de acceso y relación con la propiedad. Al hacerlo, el artículo sitúa las condiciones de barbecho y margen dentro de los límites inestables y disputados de la urbanización contemporánea, donde la distinción entre legalidad e informalidad se disuelve y se ensayan posibilidades de formas alternativas de práctica.

Urbanization under regimes of finance has transformed space into both a commodity and a speculative asset, creating conditions of saturation and vacancy alike. In this terrain, the city is shaped as much by institutional decisions as by practices of resistance: occupations, informal appropriations and forms of civic refusal that carve out provisional spaces against dominant logics. Against this backdrop, the concepts of fallow –in temporal and economic suspension– and fringe –zones of physical and regulatory ambiguity– come to describe these areas, where the question of how to inhabit space becomes open. Architecture enters here not as a provider of solutions, but as a negotiator of systems of ownership, law and value. Drawing on theoretical debates and selected practices, the article explores how design operates within these interstices by treating regulation itself as material. Rather than opposing speculation, these cases work through it, tactically bending codes, reframing rules and mobilizing uncertainty to enable alternative uses. What emerges are models that reposition architectural agency in the cultivation of contingent forms of access and relation to property. In doing so, the article situates the fallow and the fringe within the unstable and disputed margins of contemporary urbanization, where the distinction between legality and informality dissolves and the possibility of alternative forms of practice is rehearsed.

Barbecho
Margen
Urbanización planetaria
Regulación urbana

Fallow
Fringe
Planetary urbanization
Urban regulation

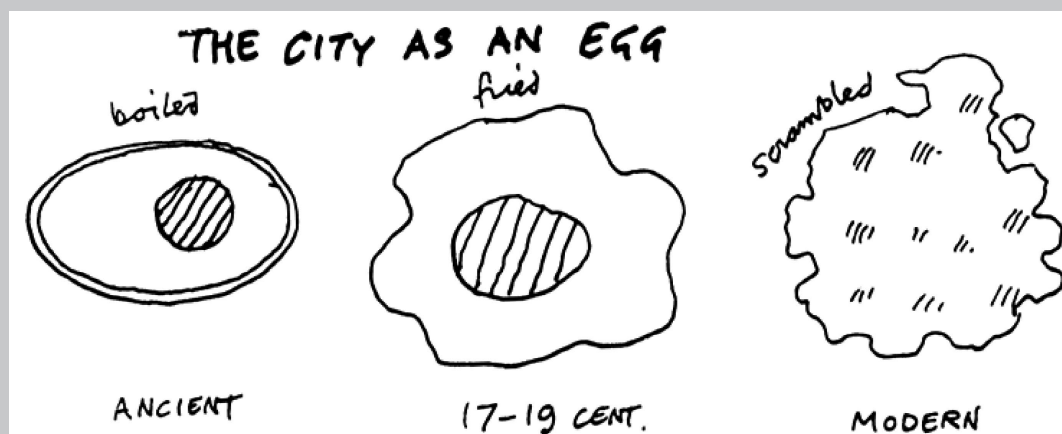


Fig. 01.
Cedric Price. The City as an Egg, Venice, ca. 2001. Cedric Price fonds, Canadian Centre for Architecture, Montreal. © CCA

La lucha por el espacio

“Las diferencias son solo diferencias de grado, no substanciales, y no afectan a la unidad esencial del proceso, diseñado por una clase dominante global con la intención de hacer negocios”¹.

Andy Merrifield, *La nueva cuestión urbana* (2019)

La urbanización hoy en día ha pasado del crecimiento acotado de las ciudades, en oposición a lo rural, a un proceso continuo y expansivo de transformación que abarca todo el planeta. La ciudad tradicional, discreta, legible y circunscrita, se ha disuelto en zonas difusas de extracción, especulación y control. Los territorios urbanos y no urbanos se fusionan ahora en un continuo operacional, creando redes descentralizadas de periferias donde los desafíos de un lugar ya no son aislados, sino que se experimentan, en mayor o menor medida, en múltiples geografías [Fig. 01]. Como señala Andy Merrifield, el motor detrás de estas transformaciones es la misma fuerza homogeneizadora –la acumulación de capital– que gobierna la reconfiguración del espacio según su utilidad financiera.

El espacio se ha convertido tanto en un producto como en un instrumento financiero, impulsado y dependiente de los imperativos de la acumulación de capital –inversión, crédito, especulación. En este régimen, edificios y suelos se tratan en gran medida por su capacidad de retener o aumentar capital: los activos latentes se movilizan como inversiones seguras, la vacancia se gestiona como anticipación de futuras plusvalías, la gentrificación se convierte en herramienta de extracción de valor... El resultado es un paisaje urbano donde la vacancia, el infrauso y la desposesión son rasgos adicionales de este urbanismo financiero. Bajo este modelo, los entornos vacíos y abandonados se erigen como símbolos de condiciones estructurales más profundas, perpetuando la explotación del suelo dentro y fuera de las ciudades, representando “un instante microcósmico de lo que Lefebvre veía como ‘urbanización planetaria’, un proceso por el cual la expansión metropolitana se vuelve hiper-explotadora e hiper-expansiva”².

Sin embargo, dentro de estas condiciones inestables pero reguladas, ciertos actores independientes han encontrado márgenes para la intervención. Este artículo aborda el espacio llamado ‘en barbecho’ como una condición bisagra, suspendida entre la devaluación y la reactivación, la legalidad y la informalidad. Es en este margen donde operan muchos movimientos alternativos, y donde en ocasiones la arquitectura puede actuar, no solo como medio de transformación física, sino como intérprete estratégico y manipulador de sistemas de valor. La arquitectura, en este contexto, se convierte en una forma de inteligencia jurídica y espacial, capaz de navegar, revelar e incluso reescribir los marcos que gobiernan el suelo, sus usos y la propiedad.

En lugar de tratar la ley como restricción y la naturaleza especulativa del mercado inmobiliario como insuperable, la hipótesis aquí es que la práctica arquitectónica puede realizar una lectura operativa de la regulación, tratándola no como un conjunto de normas aisladas, sino como un medio ambiguo e interpretable, a veces contradictorio, cuyo fin debería ser crear una ciudad mejor para sus ciudadanos. Incluso la producción arquitectónica ordinaria –a diferencia del edificio icónico del sistema de los *starchitects*– puede servir como instrumento para la rentabilidad inmobiliaria. El objetivo no es recuperar una noción idealizada de ciudad, sino localizar momentos en los que la arquitectura pueda involucrarse tácticamente en la maquinaria de producción urbana, exponiendo sus lógicas, explotando sus intervalos y manteniendo abierto el espacio para que emerjan trayectorias diferentes.

Es en este margen legal y espacial donde surgen múltiples formas de actuación, tácticas, a menudo ambiguas, y moldeadas por distintos grados de permanencia y de implicación institucional. Algunas adoptan la forma de una respuesta colectiva

1. Andy Merrifield, *La Nueva Cuestión Urbana*, trad. Gema Facal Lozano (Pamplona: Katakarak Liburuak, 2019), 69.

2. *Ibid.*, 18.

frente a determinados proyectos urbanos. Otras emergen como intervenciones efímeras, impulsadas por actores independientes o programas de apoyo público, usando la temporalidad como medio de ensayar nuevos modelos y sortear restricciones urbanísticas. Otras más consisten en estudios de arquitectura que operan dentro de la práctica convencional, pero que trabajan en las fisuras del mercado, aprovechando las inconsistencias de las normativas de zonificación, de los regímenes de propiedad y de la inercia burocrática como parámetros de diseño. Estas prácticas no se sitúan necesariamente en oposición directa a los marcos normativos, sino que habitan sus márgenes, explotando vacíos, omisiones y ambigüedades regulatorias para producir escenarios alternativos. Todos estos modos de acción sugieren una ecología más amplia de compromisos espaciales, donde la arquitectura no es solo una respuesta al entorno físico, sino un instrumento que negocia sus fundamentos legales, económicos e institucionales.

El margen legal

Históricamente, pensadores como Henri Lefebvre (*La Revolución Urbana*), David Harvey (*Social Justice and the City*) y Manuel Castells (*The Urban Question*) fueron fundamentales para analizar cómo el capitalismo moldeó los espacios urbanos en la transición de una sociedad industrial hacia la vida contemporánea, profundizando las divisiones sociales y perpetuando ciclos de desigualdad. Cada uno contribuyó a entender los espacios urbanos como escenarios de lucha donde los movimientos sociales desafían a las estructuras dominantes: para Lefebvre, a través de la producción del espacio; para Castells, mediante el consumo colectivo; y para Harvey, mediante la justicia espacial.

Tanto Lefebvre como Harvey defendieron la idea del derecho a la ciudad, subrayando cómo los grupos marginados deberían poder dar forma a la vida urbana³. Castells, aunque menos centrado en este concepto, también aborda cómo los movimientos sociales pueden resistir la urbanización capitalista⁴. Sin embargo, el contexto actual ha superado la ciudad industrial y acotada que sustentaba gran parte de su análisis. Como muestra la noción de urbanización planetaria, la totalidad del globo se ha convertido en parte de este urbanismo expandido, que abarca centros metropolitanos, corredores infraestructurales, zonas agrarias y periferias por igual, tanto por su abandonado como por su saturación⁵. Andy Merrifield lo resume al destacar:

Es posible concebir la urbanización planetaria no simplemente como ladrillos y mortero, como edificios en altura y autopistas, sino como un proceso que produce tanto rascacielos como calles sin pavimentar, tanto carreteras como caminos secundarios, enclaves marginales que sienten la furia del mercado mundial –tanto por su ausencia como por su presencia. Este proceso implica desposesión de tierras, secuestro de lo común y dominio eminente. Lo urbano significa hoy una nueva forma de ‘dependencia’, justificando la obsolescencia cultural, tecnológica y económica en las economías rurales⁶.

Los desafíos más simples y directos a esta mercantilización incluyen las ocupaciones urbanas y las recuperaciones de tierra, entre otras iniciativas ciudadanas. Los ejemplos van desde pequeños *squats* y espacios autogestionados insertos en barrios urbanos hasta movimientos militantes de gran escala como las *Zones à Défendre* (ZAD) existentes en Francia, Bélgica y Suiza. Una de las más destacadas en los últimos años fue la ZAD de Notre-Dame-des-Landes⁷, que entre 2009 y 2018 logró frenar la construcción de un segundo aeropuerto en las afueras de Nantes.

Harvey subraya el potencial transformador de estos movimientos ciudadanos, señalando que “corresponde a la teoría revolucionaria trazar el camino de un

3. Henri Lefebvre, “The Right to the City,” en *Writings on Cities*, ed. y trad. Eleonore Kofman y Elizabeth Lebas (Oxford: Blackwell, 1996), 147; David Harvey, “The Right to the City,” en *Social Justice and the City* (Athens: University of Georgia Press, 2009; primera publicación 1973), 315.

4. Manuel Castells, *The Urban Question*, trad. Alan Sheridan (London: Edward Arnold, 1977), 205.

5. Henri Lefebvre, *The Urban Revolution*, trad. Roberto Bononno (University of Minnesota Press, 2003; primera publicación 1970), 39.

6. Merrifield, Op. cit. 5.

7. “Qui sommes nous ?,” *Zone A Défendre*, consultado agosto 2025, <https://zad.nadir.org/>.

8. Harvey, Op. cit. 314.
9. Merrifield, Op. cit. 32.
10. *Ibid.*, ix.
11. "C'était bien !," Les Grands Voisins, consultado agosto 2025, <https://lesgrandsvoisins.org/>.
12. "Macao Milan," Co-Cities, consultado agosto 2025, <https://commoning.city/project/milan-macao/>.
13. Stephen Cairns y Jane M. Jacobs, "Fallow: A Comparative Reflection," en *New Geographies 10: Fallow*, ed. Michael Chieffalo y Julia Smachylo (New York: Actar Publishers, 2019), 23.
14. Michael Chieffalo y Julia Smachylo, "Fallow," en *New Geographies 10: Fallow*, ed. Michael Chieffalo y Julia Smachylo (New York: Actar Publishers, 2019), 5.
15. Cairns y M. Jacobs, Op. cit. 23.

urbanismo basado en la explotación hacia un urbanismo apropiado para la especie humana. Y corresponde a la práctica revolucionaria llevar a cabo tal transformación⁸. En este sentido, los espacios marginales se convierten en focos de atención tanto para los intereses capitalistas globales como para las luchas activistas. Andy Merrifield, en *The New Urban Question*, señala cómo los *squats* e intervenciones urbanas informales han desafiado históricamente estos terrenos, confrontando agendas especulativas que suelen presentarse como orientadas al bien común con reivindicaciones de defensa medioambiental, crítica anticapitalista y derecho de las poblaciones locales a controlar sus territorios y su ritmo de desarrollo⁹. Sin embargo, la carga social y política de estos movimientos suele verse diluida por narrativas que los enmarcan en dicotomías de bien contra mal, legal contra ilegal, clase dirigente contra clase trabajadora, ocultando las negociaciones más complejas que tienen lugar en estos contextos.

Junto a estos modelos oposicionales han surgido formas híbridas de compromiso espacial que operan mediante la negociación y la concertación para intervenir en los márgenes. Representan lo que Merrifield reclama: repensar los movimientos sociales a la luz de los nuevos desafíos urbanos¹⁰. Estos modelos regulados de ocupación y/o transformación no actúan solo a través de la confrontación directa, sino mediante un compromiso estratégico con las estructuras de poder. A veces subversivos, otras cómplices, navegan códigos de zonificación, leyes de propiedad y concesiones de uso temporal para generar nuevas formas de agencia. En Les Grands Voisins (París), por ejemplo, una coalición de asociaciones negoció con las autoridades municipales para transformar un complejo hospitalario abandonado en un espacio para vivienda, talleres y programas culturales, bajo un acuerdo temporal de cinco años, utilizando leyes de ocupación provisional para retrasar la reurbanización mientras se activaba el sitio para necesidades urgentes¹¹. En Milán, MACAO ocupó y activó varios edificios abandonados desde 2012, consiguiendo finalmente un permiso de uso temporal en un mercado en desuso mediante un contrato que les permitió permanecer legalmente en el lugar manteniendo al mismo tiempo autonomía sobre la programación¹². En ambos casos, la negociación con las autoridades fue un medio para entrar en un estado de ambigüedad legal, permitiendo ensayar modelos alternativos de uso urbano.

Terrenos en barbecho, lo no usado y lo no mirado

Existe una economía del valor que afecta al modo en que los edificios cambian. Este valor no está dictado únicamente por el mercado, sino también por su utilidad, su significado simbólico y su percepción social¹³. Muchos de estos sitios abandonados o infrautilizados pueden entenderse a través del concepto de 'barbecho', un término explorado por Michael Chieffalo y Julia Smachylo en la revista *New Geographies* (n.º 10). Tradicionalmente utilizado en la agricultura para referirse a la tierra dejada sin cultivar con el fin de recuperar su fertilidad, el barbecho ha sido adaptado al urbanismo para describir espacios que han caído en desuso, pero conservan un potencial latente de transformación. Como describen los editores, este término resalta "la interacción contemporánea entre contextos proliferantes de declive y los esfuerzos correspondientes por recapturar espacios marginales y descuidados para restaurar capacidades sociales, ecológicas o económicas"¹⁴. Mientras el margen legal alude a la ambigüedad normativa y de gobernanza del espacio, el barbecho describe su suspensión temporal y económica como un interludio entre el declive y la revalorización.

La distinción entre 'vacío' y 'barbecho' radica en su potencial latente. Los espacios vacíos son aquellos físicamente abandonados o infrautilizados, pero considerarlos en barbecho añade posibilidades de transformación. El terreno en barbecho puede parecer olvidado, pero puede actuar como un suelo fértil para intervenciones urbanas alternativas, desde la reutilización hasta la apropiación política¹⁵.

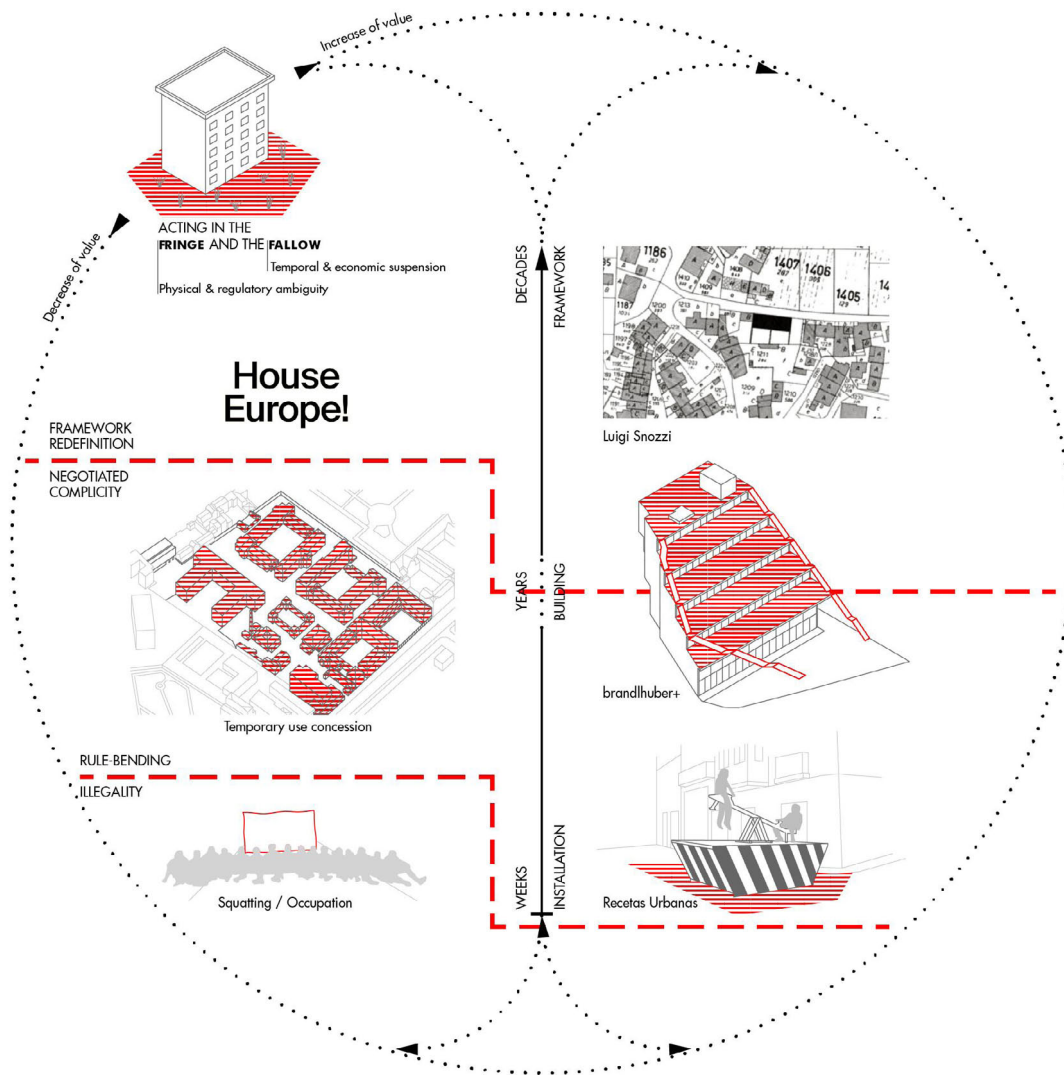


Fig. 02.
Esquema de formas de actuar en los espacios en barbecho y en el margen.
Haitam Daoudi. 2025

16. Ignasi de Solà-Morales, "Terrain Vague," en Anyplace, ed. Cynthia C. Davidson (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), 120.

17. Michael Thompson, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value* (London: Pluto Press, 2017; primera publicación 1979), 4-5.

18. *Ibid.*, 62.

19. Jeremy Till, *Architecture Depends* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), 72.

20. Chieffalo y Smachylo, *Op. cit.* 5.

21. Cairns y M. Jacobs, *Op. cit.* 24.

La figura del barbecho resulta especialmente relevante aquí: un espacio que no está ni plenamente activo ni enteramente vacío, sino en una condición de latencia o suspensión. A diferencia del vacío, que suele enmarcarse en términos de carencia, el barbecho implica un retiro temporal de la productividad, abriendo espacio a otras lógicas –especulativas, ecológicas o sociales.

Una sensibilidad similar se puede encontrar en el concepto de "terrain vague" de Ignasi de Solà-Morales, aquellas áreas urbanas intersticiales y en desuso que escapan a la productividad capitalista y resisten los regímenes espaciales codificados. Las describe como fragmentos ambiguos y residuales que invitan a ser reinterpretados¹⁶. Aunque no son idénticos, el concepto de barbecho resuena con *terrain vague* por su atención al uso suspendido, la falta de definición y la resistencia a los sistemas de valoración. Ambos describen zonas donde la incertidumbre se convierte en una forma de agencia espacial y donde los potenciales latentes, aún no absorbidos por programas de desarrollo, permanecen en tensión con la ciudad circundante. Sin embargo, mientras el *terrain vague* se enraíza más firmemente en lo experiencial y fenomenológico, el barbecho se vincula más directamente con los ciclos de valor y temporalidad.

Los espacios en barbecho están social y políticamente cargados, y representan oportunidades para la reapropiación ciudadana, la experimentación arquitectónica y la renovación urbana. Una manera de entender este potencial es a través de la aplicación en arquitectura que Jeremy Till hace de la *Rubbish Theory* (teoría de la basura) de Michael Thompson. Según Thompson, los objetos siguen tres trayectorias posibles: transitoria (disminuyen de valor con el tiempo), durable (aumentan de valor) o basura (lo transitorio se convierte en carente de valor). Solo cuando algo se convierte en basura puede transitar a durable¹⁷. Aplicado a la arquitectura, esto sugiere que, una vez que una propiedad cae en la categoría de desecho, enfrenta varios posibles desenlaces. Puede quedar atrapada en un lento proceso de abandono, pasando de propietario en propietario y perdiendo valor progresivamente. Alternativamente, puede enfrentar la demolición, un reinicio total. Sin embargo, también existe la posibilidad de que los llamados "knockers-through" –como los denomina Thompson, en español se puede traducir a los "demoledores reparadores"¹⁸– aprovechen la oportunidad de trasladar lo considerado basura hacia la categoría durable mediante procesos de renovación y "la ulterior imposición de órdenes de conservación y la lógica inexorable del mercado"¹⁹.

Estos espacios se sitúan en la intersección entre la devaluación y la revalorización, como lo describen Chieffalo y Smachylo, una bisagra²⁰. Una gran parte de este proceso depende de cómo son percibidos socialmente:

Puede ser una falacia económica imaginar que un entorno construido que también es una propiedad pueda encontrarse alguna vez en un estado verdaderamente en barbecho –pues la propiedad está siempre activa, ya sea a través de la apreciación o depreciación de valor. Sin embargo, los edificios sí llegan a volverse socialmente en barbecho, lo que significa que dejan de realizar su valor de uso prescrito²¹.

Mientras gran parte del discurso arquitectónico en torno al vacío tiende a enmarcar las intervenciones en términos de preservación o revitalización, el barbecho introduce un terreno más ambiguo, donde la especulación y la resistencia pueden concurrir. En esta zona, los actores operan a través de límites difusos entre legalidad, interés económico e intención social. Entre ellos, la figura del *knocker-through* proporciona una analogía particularmente reveladora. Identifica el momento o el método preciso mediante el cual algo antes considerado sin valor puede volver a adquirirlo –social, cultural, económicamente– y actúa en consecuencia. Reconocer estos momentos de suspensión y actuar dentro de ellos permite que la arquitectura se convierta en un negociador activo.

El barbecho y el margen como oportunidad

El barbecho nombra más que suelo sobrante, marca intersticios temporales y financieros donde los sistemas urbanos vacilan entre usos, propietarios y categorías. Las prácticas que trabajan en el margen –ya sea jurídico, procedimental o geográfico– tratan esas pausas como instancias para la acción productiva. Esta sección se centra en tres modelos alternativos de práctica para intervenir en estos espacios, como tácticas para trazar cómo puede desplegarse la agencia arquitectónica cuando las categorías convencionales de legalidad, propiedad o programa entran en suspensión: como *hackers* legales, como redactores de normas y como arquitectos-promotores. En cada caso, el proceso de diseño es una forma de leer y reescribir los guiones a través de los cuales se asigna el valor y se gobierna el espacio [Fig. 02].

El primer modo reconocible es la figura del *hacker* legal, representado por prácticas como Recetas Urbanas (Santiago Cirugeda) en España, que doblan y a veces impugnan abiertamente los códigos administrativos como estrategia para cuestionar los términos mediante los cuales se produce la legitimidad espacial. Las primeras “recetas” convierten permisos mundanos en dispositivos cívicos: una licencia para un contenedor de escombros se transforma en un parque infantil autogestionado, porque el permiso regula tamaño, ubicación y duración –no el uso–, la instalación permanece legal durante el tiempo de vigencia del permiso²². De manera similar, un permiso temporal de andamio en fachada, tramitado bajo el pretexto de repintar un edificio protegido que el propio Cirugeda había vandalizado, acogió una microvivienda durante tres meses²³.

Tras 2008, la cuestión de los esqueletos urbanos y estructuras vacías en manos de bancos amplió estas tácticas en proyectos como La Carpa, un espacio artístico basado en contenedores instalado sin licencia en suelo público, que creció hasta convertirse en un nodo cultural autogestionado²⁴. Recetas Urbanas utiliza estos prototipos para ensayar formas de gobernanza colaborativa y renegociar con las instituciones, sosteniendo que jugar con las regulaciones abre alternativas a las lógicas convencionales para la financiación y el desarrollo²⁵. El punto más amplio es metodológico: el diseño parte del contexto legal, explota sus incertidumbres y luego publica los pasos para que otros puedan replicarlo, impulsando un cambio de política por repetición más que por excepción.

El segundo modo puede observarse en la figura del redactor municipal de normas, un rol delicado y menos accesible que requiere respaldo gubernamental. Aquí los arquitectos intervienen a nivel de política, proponiendo marcos que alteran cómo se redactan y aplican las reglas. La trayectoria de Luigi Snozzi en Monte Carasso, Suiza, es ejemplar en este sentido. A finales de la década de 1970, con el apoyo del alcalde, Snozzi sustituyó unas 250 normativas locales de edificación por siete reglas –más una octava no escrita que afirmaba que todas las reglas podían romperse “si el proyecto era mejor que la norma en cuestión”²⁶–, y luego sirvió en solitario durante doce años en la comisión pública de diseño para asegurar su aplicación. En los siguientes 40 años, la densidad de la localidad se triplicó y permitió el trazado de una ciudad.

Snozzi es explícito sobre los efectos de la política en la propiedad: la densificación como forma de trabajar con la especulación, reducir el tamaño mínimo de las parcelas de 500 m² a 60 m² para que las familias ordinarias pudieran construir, y la necesidad de un sólido contraparte político –el alcalde Flavio Guidotti– para hacer posible esta ingeniería legal y garantizar su aplicación²⁷. El caso de Monte Carasso aborda el barbecho y el margen a una escala mayor: en lugar de explotar vacíos caso por caso, reescribe el marco para que la producción ordinaria de edificios favorezca al ciudadano. El propio veredicto de Snozzi es revelador, las reglas estaban destinadas a hacer una buena ciudad, no necesariamente “buena arquitectura”²⁸, y con el tiempo lograron ambas cosas.

22. Recetas Urbanas, “Kuvás S.C., Sevilla, 1997,” consultado agosto 2025, <https://recetasurbanas.net/proyecto/kuvás-s-c/>.

23. Recetas Urbanas, “Andamio, Sevilla, 1998,” consultado agosto 2025, <https://recetasurbanas.net/proyecto/andamio/>.

24. Recetas Urbanas, “La Carpa Espacio Artístico, Sevilla, 2011,” consultado agosto 2025, <https://recetasurbanas.net/proyecto/la-carpa-espacio-artistico/>.

25. Paula V. Alvarez, “Do Not Take Me as the Norm,” *Volume 38* (Enero 2014), <https://archis.org/volume/do-not-take-me-as-the-norm/>.

26. Luigi Snozzi, “7 + 1: Designing the Municipality of Monte Carasso,” entrevistado por Arno Brandhuber, Waltraud Indrist, y Christopher Roth, *ARCH+* no. 225 (Mayo 2016), 187.

27. *Ibid.*, 186–87.

28. *Ibid.*, 185.

29. Bart Lootsma, "Arquitectura como práctica discursiva," *El Croquis* no. 194 (2018), 10.

30. "Antivilla + Rachel Guesthouse," *El Croquis* no. 194 (2018), 135.

31. "Brunnenstrasse 9, Gallery and Atelier Building," *El Croquis* no. 194 (2018), 111.

32. "2.56, Apartment and Office Building," *El Croquis* no. 194 (2018), 47.

33. "Lobe, Gallery, Atelier and Housing Building," *El Croquis* no. 194 (2018), 199.

34. "Renovate, Don't Speculate," House Europe!, consultado agosto 2025, <https://www.houseeurope.eu/>.

35. *ARCH+*, no. 225, "Legislating Architecture" (2016), <https://archplus.net/en/Legislating-Architecture-EN/>; *ARCH+*, "The Property Issue: Politics of Space and Data" (2020), <https://archplus.net/en/archiv/english-publication/Politics-of-Space-and-Data/>.

36. Brandlhuber+ y Christopher Roth, "Legislating Architecture," documental, Berlín, 2016, <https://vimeo.com/ondemand/legislatingarchitecture/304116817>.

En tercer lugar, la figura del arquitecto-promotor condensa muchas de estas preocupaciones en un modelo de compromiso directo con la propiedad y las finanzas. Aquí es donde la práctica colaborativa brandlhuber+ sitúa, al menos en parte, su producción, participando en una complicidad táctica con los regímenes de propiedad y planificación. Mientras Recetas Urbanas moviliza pequeños actos colectivos de insurgencia, b+ actúa a la vez como inversor, diseñador y defensor público²⁹. La oficina trata la legislación como material de diseño y, de forma similar a Snozzi, la especulación como una condición a instrumentalizar. La condición de barbecho y el margen están formados aquí por el intersticio físico, regulatorio y económico: la ruina, el programa no conforme, el resquicio legal que convierte una escalera de emergencia en terraza compartida, el vacío normativo que permite inventar una nueva tipología.

Por ejemplo, en Antivilla (2010–2015), una fábrica en desuso de la época de la RDA a orillas del lago Krampnitz, fue adquirida y adaptada mínimamente como espacio híbrido de vivienda y trabajo, incorporando demoliciones parciales y zonificación térmica para reducir costes mientras se reanimaba el edificio en barbecho³⁰. Brunnenstraße 9 (2007–2010) transformó una ruina heredada del colapso inmobiliario de los años noventa en viviendas y estudios, utilizando la normativa de seguridad contra incendios para justificar amplias terrazas compartidas que quedaron fuera del cómputo de superficie edificada³¹. Previamente, Haus 2,56 (1996–1997) ya había mostrado la capacidad del estudio de comprometerse directamente con la normativa, persuadiendo a las autoridades para aceptar un arreglo sobre responsabilidad estructural; esta negociación entró más tarde en el código alemán de edificación como *Verweisbaulast* ("cargas de construcción por referencia")³². Más recientemente, Terrassenhaus Berlin / Lobe Block (2014–2018) explotó ambigüedades de planificación para proponer un edificio de estudios y galerías escalonado cuyas terrazas semipúblicas están legalmente definidas como salidas de emergencia, creando espacios colectivos que existen dentro y a la vez contra las expectativas normativas³³.

Este compromiso se extiende más allá del proyecto construido. Brandlhuber+ también opera mediante campañas públicas, publicaciones y propuestas institucionales. La iniciativa "House Europe!"³⁴, con su lema "Renovate, don't speculate", replantea la crisis de vivienda no como un fracaso de la oferta, sino de política e imaginación. Mientras tanto, colaboraciones editoriales a través de la revista *ARCH+*, como *Legislating Architecture* y *The Property Issue: Politics of Space and Data*, reflejan una investigación y conversación constantes sobre cómo el espacio está estructurado por sistemas legales, políticos y financieros³⁵. La serie documental "Legislating Architecture", dirigida por Christopher Roth en colaboración con Arno Brandlhuber y otros profesionales, amplía este trabajo explorando cómo los arquitectos pueden incidir en las leyes³⁶. No obstante, la capacidad de b+ para influir en la legislación, ya sea a través de campañas o de su práctica arquitectónica mediante la compra y reconfiguración de propiedades, presupone un acceso a capital y redes del que la mayoría de los profesionales carecen.

Los tres modelos –*hacker* legal, redactor de normas y arquitecto-promotor– no se oponen a la lógica de la especulación, sino que participan en ella, tratando la condición de barbecho como un recurso latente y la arquitectura como un vehículo para activarlo. En conjunto sugieren una lectura ampliada de la arquitectura como una forma de conocimiento legal, una manera de interpretar, maniobrar y, en ocasiones, reescribir las consecuencias espaciales de la ley. Recetas Urbanas muestra cómo los códigos pueden doblarse mediante el uso táctico, aunque siempre bajo la sombra de una legalidad precaria; Luigi Snozzi demuestra cómo las reglas pueden reescribirse con otra lente política para dar forma al tejido urbano colectivo, pero solo con un respaldo gubernamental sostenido; y brandlhuber+ ilustra cómo la normativa puede instrumentalizarse como terreno proyectivo, aunque mediante

una complicidad que depende de capacidad financiera. Cada práctica revela tanto el potencial como los límites de su modelo, tratando la ley no como una realidad distante, sino como un artefacto cultural³⁷. En este sentido, la arquitectura emerge a la vez como práctica de hacer y como lente de lectura: la interfaz material a través de la cual el entramado social y jurídico de la ciudad puede reinterpretarse y reconfigurarse.

37. Arno Brandlhuber, "Don't Follow the Rules, Create Them!", entrevistado por Felipe de Ferrari, *ARQ (Santiago)* no.104 (2020), 14, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962020000100012>.

Conclusiones

La urbanización bajo la financiarización ha transformado el espacio en una mercancía y en un activo especulativo, donde la vacancia, el desuso y el despojo no son solo efectos residuales, sino instrumentos de especulación en sí mismos. Estos paisajes, calificados como en barbecho –en suspensión temporal y económica– y al margen –en ambigüedad física y regulatoria–, ofrecen condiciones bisagra para ensayar alternativas. En cada uno de los tres modelos explorados, la arquitectura no es simplemente el diseño de una forma construida, sino un ensamblaje de relaciones: entre espacio y ley, propiedad y uso, contingencia y valor.

La figura del *hacker* legal muestra cómo los códigos pueden doblarse mediante intervenciones tácticas; el redactor de normas municipal muestra cómo pueden reescribirse e interpretarse a escala de la política urbana; el arquitecto-promotor explota sus ambigüedades para proponer nuevas formas de uso y de valor. En conjunto, revelan cómo la ley y la especulación pueden movilizarse como material para la práctica, situando la arquitectura dentro de la inestabilidad económica, de la suspensión y de la ambigüedad. Ya sea hackeando, reescribiendo o interpretando, cada uno pone de manifiesto que lo que está en juego no es solo la reutilización del espacio, sino la redistribución de agencia frente a la inercia institucional, legal y económica, y en detrimento del ciudadano.

Lo que conecta estos modelos no es un lenguaje estético ni una ideología compartida, sino una conciencia táctica del momento exacto, de los marcos legales y del potencial latente. En este sentido, operan con una forma de oportunismo productivo, como un modo de práctica atento a las condiciones del urbanismo contemporáneo. No enmascaran las lógicas económicas en juego; más bien, visibilizan las formas en que el valor se construye a través de la ley, la narrativa y el espacio. Al hacerlo, recuperan formas de agencia a menudo cedidas a promotores, especuladores y burócratas, manteniendo el espacio, aunque sea provisionalmente, abierto a otros futuros posibles. A diferencia de la postura oposicional de la 'vieja cuestión urbana', esto no es una política de rechazo sino de manipulación estratégica. Lo disruptivo aquí es la interpretación: cuestionar quién escribe las reglas, cómo se aplican y qué posibilidades contienen, convirtiendo los intervalos de la ciudad en plataformas de crítica y experimentación.

Sin embargo, describir estas prácticas como críticas no implica eximir las de crítica. Cada modelo arrastra sus límites: la legalidad precaria de Recetas Urbanas, el apoyo y la alineación política en Luigi Snozzi, el capital suficiente y las redes amplias en brandlhuber+. Su capacidad de actuar –espacial, institucional, económicamente– suele estar entrelazada con los mismos mecanismos que buscan exponer. Pero este enredo no borra su relevancia; al contrario, subraya las complejidades de la práctica contemporánea.

Si la arquitectura quiere seguir siendo operativa en el terreno desigual de la urbanización planetaria, debe relacionarse con la ley no solo como restricción, sino como material para la reinterpretación contextual. A veces esto exige resistencia. A menudo, complicidad. Con frecuencia, consiste simplemente en mantener abierto un espacio para la ambigüedad, la latencia, la suspensión. Como señaló Rem Koolhaas en una conversación con Arno Brandlhuber, "un programa político

38. Anh-Linh Ngo, "Legislating Architecture: From Ground to Horizon," *ARCH+* no. 225 (Mayo 2016), 3.

39. Merrifield, Op. cit. xiii.

es más importante que nuevas reglas o reemplazar unas reglas por otras"³⁸. Las condiciones de barbecho y de margen no son un vacío en la ciudad, sino una bisagra dentro de ella, un lugar de lucha por valor y visibilidad. O, como sugiere Merrifield, mientras la 'vieja' cuestión urbana buscaba en lo urbano un fundamento para los movimientos sociales, hoy son los movimientos sociales los que deben reconfigurar lo urbano³⁹.

BIBLIOGRAFÍA:

- Alvarez, Paula V. "Do Not Take Me as the Norm." *Volume* no. 38 (Enero 2014). <https://archis.org/volume/do-not-take-me-as-the-norm/>.
- Brandlhuber, Arno. "Don't Follow the Rules, Create Them!" Entrevistado por Felipe de Ferrari. *ARQ* (Santiago), no. 104 (2020). <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962020000100012>.
- Cairns, Stephen, y Jane M. Jacobs. "Fallow: A Comparative Reflection." En *New Geographies 10: Fallow*, editado por Michael Chieffalo y Julia Smachylo. Actar Publishers, 2019.
- Castells, Manuel. *The Urban Question*. Traducido por Alan Sheridan. Edward Arnold, 1977.
- Chieffalo, Michael, y Julia Smachylo. "Fallow." En *New Geographies 10: Fallow*, editado por Michael Chieffalo y Julia Smachylo. Actar Publishers, 2019.
- Harvey, David. "Twhe Right to the City." En *Social Justice and the City*. Edición revisada University of Georgia Press, 2009. Primera publicación 1973.
- Lefebvre, Henri. "The Right to the City." En *Writings on Cities*, editado y traducido por Eleonore Kofman y Elizabeth Lebas. Blackwell, 1996.
- Lefebvre, Henri. *The Urban Revolution*. Traducido por Roberto Bononno. University of Minnesota Press, 2003. Primera publicación 1970.
- Lootsma, Bart. "Arquitectura como práctica discursiva." *El Croquis* no. 194 (2018).
- Merrifield, Andy. *The New Urban Question*. Pluto Press, 2014.
- Ngo, Anh-Linh. "Legislating Architecture: From Ground to Horizon." *ARCH+* no. 225 (Mayo 2016).
- Snozzi, Luigi. "7 + 1: Designing the Municipality of Monte Carasso." Entrevistado por Arno Brandlhuber, Waltraud Indrist, y Christopher Roth. *ARCH+* no. 225 (Mayo 2016).
- Solà-Morales, Ignasi de. "Terrain Vague." En *Anyplace*, editado por Cynthia C. Davidson. MIT Press, 1995.
- Thompson, Michael. *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*. Pluto Press, 2017. Primera publicación 1979.
- Till, Jeremy. *Architecture Depends*. MIT Press, 2009.

Haitam Daoudi es arquitecto e investigador asistente en la UM6P de Benguerir, Marruecos, actualmente cursando el doctorado en Proyectos Arquitectónicos Avanzados en la ETSAM. En 2025 completó el Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados en la ETSAM – UPM en Madrid. Obtuvo su título de Arquitectura en 2021 en IE University. Sus intereses de investigación giran en torno a la compleja mediación entre el entorno (no) construido, las personas que interactúan con él y los cuerpos colectivos que lo influyen o gobiernan.

El uso colectivo como transformación del espacio. Observación y descripción de prácticas espaciales en los proyectos culturales europeos Mercato Sonato, Plantage Dok y Kunstverein Wagenhallen

Roberto Juan Cardini

DOI:

Este artículo analiza cómo el espacio arquitectónico es transformado a través del uso colectivo en la ocupación y apropiación con fines culturales de edificios en desuso. A partir de tres casos europeos, Mercato Sonato en Bolonia, Plantage Dok en Ámsterdam y Kunstverein Wagenhallen en Stuttgart, se estudian los modos en los que grupos articulados reprograman los espacios, reconfigurando sus usos. La metodología combina observación directa, entrevistas y análisis documental, lo que permite relevar evidencias empíricas de los procesos de uso y transformación. El análisis integra la perspectiva interaccionista del sociólogo Erving Goffman, en tanto los límites espaciales se conciben como construcciones sociales que emergen del uso y se consolidan en la práctica.

Los resultados evidencian el surgimiento de una arquitectura del uso, donde la configuración espacial emerge orgánicamente de dinámicas sociales colectivas más que de diseños preconcebidos. Se observan en estas configuraciones, transformaciones coordinadas que, aunque frecuentemente subestimadas, producen lógicas espaciales alternativas y coherentes, sustentables, y que resultan efectivas en la reactivación de estructuras descartadas por el sistema y su entorno. Estas evidencias sugieren la posibilidad de replantear los marcos conceptuales de la producción arquitectónica, integrando los factores sociales en los procesos de diseño.

This article analyses how architectural space is transformed through collective use when disused buildings are occupied and appropriated for cultural purposes. Focusing on three European case studies – Mercato Sonato in Bologna, Plantage Dok in Amsterdam and Kunstverein Wagenhallen in Stuttgart – it explores how organised groups reprogram spaces and reconfigure their uses. The methodology combines direct observation, interviews, and documentary analysis to enable the collection of empirical evidence on processes of use and transformation. The analysis adopts an interactionist perspective, as proposed by the sociologist Erving Goffman, in which spatial boundaries are considered to be social constructions that evolve through use and become established through practice.

The results highlight the emergence of an architecture of use, in which spatial configuration arises organically from collective social dynamics rather than from preconceived designs. These coordinated transformations, which are often underestimated, produce alternative and coherent spatial logics that are sustainable and effective in reactivating structures that have been discarded by the system and their surroundings. This evidence suggests the potential for rethinking the conceptual frameworks of architectural production by incorporating social factors into design processes.

Ocupación
Apropiación Espacial
Urbanismo Temporal
Prácticas de Transformación
Interaccionismo

Occupation
Spatial Appropriation
Temporary Urbanism
Transformative Practices
Interactionism

Caso	Plantage Dok (PD) Ámsterdam, Países Bajos	Mercato Sonato (MS) Bolonia, Italia	Kunstverein Wagenhallen (KW) Stuttgart, Alemania
Año de ocupación	1998 (okupación no oficial inicial) 2000 (compra del edificio)	2015 (concurso público) Sin alquiler, solo mantenimiento.	2004 (acuerdo con ayuntamiento) Alquiler por estudio/taller.
Edificio original	Iglesia (1872) → Escuela (1874) → Imprenta (1929) → Taller de oficios (1982)	Mercado de barrio (1957)	Taller de vagones de tren (1890)
Tipo de ocupación	Espontánea / Asamblea	Programada (concurso)	Pactada (4 etapas: autogestión → intervención municipal → ocupación exterior → re ocupación interior)
Actores principales	Colectivo artístico autogestionado	Orquesta "Senzaspine" (Asociación) + colaboradores	Colectivo de artistas (Asociación) + ayuntamiento + arquitectos
Intervenciones clave	<ul style="list-style-type: none"> Divisiones con paneles de madera y telas (inicio) Adaptación de grandes espacios en vivienda y talleres Renovación del espacio central (única fuente de ingresos por alquiler) 	<ul style="list-style-type: none"> Divisiones perimetrales (camarines, aulas, depósitos, administración) Bar y cocina Escenario y soportes técnicos 	<ul style="list-style-type: none"> Subdivisión orgánica de naves (1era etapa) Ocupación del exterior del predio + Uso de contenedores (3era etapa) Nueva división y construcción de talleres según necesidades particulares de integrantes del grupo (4ta etapa)
Recursos materiales	Reciclaje (madera, placas de roca de yeso, telas, vidrio, ladrillos)	Materiales básicos (yeso, OSB) Construcción en seco	Materiales reciclados + contenedores
Proceso decisorio	Asambleas horizontales	División por grupos de instrumentos + coordinación por directores de orquesta + colaboradores	Asociación (miembros) + Comisión directiva + influencia municipal
Impacto espacial	Convivencia flexible (vivienda + cultura -talleres y estudios-)	Centralidad del espacio escénico	Coexistencia de autogestión y formalización
Resultado urbano	Compra del edificio (préstamo gubernamental)	Demolición del antiguo edificio y reconversión en centro cultural oficial con diseño de estudio	Cesión de sectores a proyectos privados (eventos) + Futura sede de la ópera de Stuttgart

Fig. 01. Tabla comparativa de resumen de casos. Creado por el autor.

A lo largo de la historia, la relación entre espacio y uso ha sido constitutiva para la configuración de nuevas arquitecturas. Sin embargo, en el contexto actual de expansión de la virtualidad, y debido a la orientación que se le está dando a tecnologías como la parametrización (IA) o la realidad aumentada, resulta evidente un distanciamiento acelerado entre los recursos de representación arquitectónica y la experimentación humana.

Este alejamiento impacta directamente en procesos que, tradicionalmente, se han construido desde la experiencia y la presencialidad. En lugar de entender el espacio como un organismo integral dinámico, que evoluciona y se transforma con las interacciones de los agentes involucrados, los recursos se concentran en motores externos, que reproducen la previsibilidad, automatización y estandarización de los procesos de diseño. Esto da como resultado respuestas arquitectónicas más superficiales, rígidas y genéricas, a las cada vez más complejas e imprevisibles demandas sociales contemporáneas.

Para recomponer esta desarticulación entre las herramientas espaciales y las dinámicas sociales, el siguiente artículo propone revalorizar un recurso esencial y subyacente: el uso como mecanismo de transformación activa del espacio. Con este propósito, se plantea observar, reconocer y potenciar las prácticas sociales que emergen del uso, entendiéndolas como formas constitutivas de la producción espacial.

Para lograr este objetivo, el artículo genera evidencia empírica a partir del análisis de tres casos europeos contemporáneos: Mercato Sonato en Italia, Plantage Dok en los Países Bajos y Kunstverein Wagenhallen en Alemania. Concebidos como edificios institucionales, estos espacios fueron modificados y resignificados por sus nuevos ocupantes, constituyendo referencias significativas de reprogramación cultural mediante el uso colectivo de espacios en desuso¹, demostrando que la producción espacial no se reduce a la arquitectura estandarizada, ni a transformaciones morfológicas.

Aunque es posible reconocer procesos de transformación en la ocupación de edificios nuevos con un uso definido², la intensidad y libertad de estos procesos se amplifica cuando el edificio se encuentra en desuso y no ofrece “instrucciones” de cómo habitarlo. La ausencia de una función establecida abre un campo de indeterminación que facilita intervenciones más abiertas y diversas, donde las prácticas de los ocupantes resignifican el espacio más allá de lo previsto por el proyecto original.

En este marco, el artículo cruza el análisis empírico con el enfoque del sociólogo interaccionista Erving Goffman, quien aporta una clave para comprender el espacio como un escenario de negociación situada, en el que el sentido se construye en la interacción y se transforma desde el uso, no desde una determinación externa.

Las transformaciones espaciales que emergen de estos procesos de ocupación se posicionan como factores relevantes en la resignificación del espacio. Se trata de integrarlas como componentes activos del proceso proyectual, permitiendo que sean estas propias prácticas las que influyan en las metodologías arquitectónicas, y no a la inversa. Esta integración introduce un enfoque interaccionista que no sólo visibiliza la dimensión social de las prácticas espaciales, sino que incorpora el factor temporal en la arquitectura, desplazando su enfoque tradicionalmente estático —e ilusoriamente adaptativo—³ hacia una comprensión procesual y dinámica del espacio.

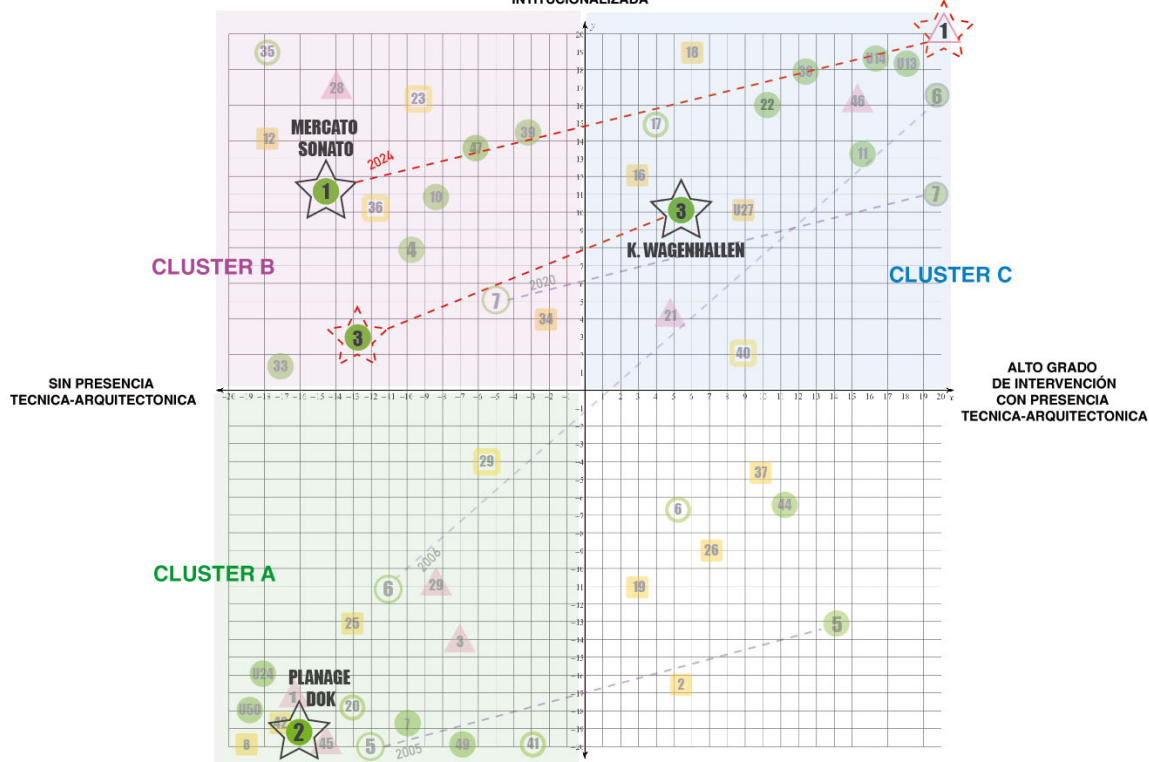
Dentro de este contexto, las experiencias analizadas cuestionan el paradigma autorreferencial de la disciplina y señalan la necesidad de ampliar la mirada proyectual hacia procesos de apropiación, adaptación y activación del espacio impulsados por la acción social, superando los límites impuestos por el desarrollo endogámico de la arquitectura.

1. En este artículo *Reprogramación cultural mediante el uso colectivo* refiere al proceso por el cual un edificio en desuso, concebido con una función específica, es resignificado a través de prácticas colectivas que lo transforman espacial, simbólica y socialmente. No parte de un proyecto técnico previo, sino de un uso situado y sostenido que, a partir de la ocupación y la acción cotidiana, genera una programación emergente de carácter cultural, social y comunitario.

2. Stewart Brand, *How Buildings Learn: What Happens after They're Built* (New York: Phoenix Illustrated, 1997): 12-71.

3. El diseño computacional, especialmente el paramétrico, simula adaptabilidad, pero en realidad opera bajo un régimen anticipatorio, en el que la variación ya está prefigurada dentro de los márgenes del algoritmo. No hay “respuesta” al entorno, sino codificación del entorno como posible dentro de los márgenes del sistema. Ver Luciana Parisi, *Contagious Architecture: Computation, Aesthetics, and Space* (Cambridge MA: MIT Press, 2013): 102-124.

OCUPACIÓN PROGRAMADA
(TOP-DOWN)
INTITUCIONALIZADA



OCUPACIÓN ESPONTANEA
(BOTTOM-UP)
NO INTITUCIONALIZADA

- ☆ CASOS SELECCIONADOS
- CAMBIO PRODUCIDO
- - - CAMBIO EN PROCESO
- 2006 AÑO DE FINALIZACIÓN DEL PROYECTO
- ▲ BAJA CATALIZACIÓN DE ACTIVIDAD
- CATALIZACIÓN MEDIA DE ACTIVIDAD
- ALTA CATALIZACIÓN DE ACTIVIDAD
- PROYECTO FINALIZADO
- U PROYECTO DE ESCALA URBANA

Fig. 02. Diagrama cartesiano realizado por el autor para la selección de los tres casos de estudio. Se observan los tres diferentes casos, ubicados en tres de los cuatro clusters, y su evolución temporal.



Fig. 03. Antigua foto del mercado San Donato hacia 1960. Gfoto (Grani - Fotoservizi per la stampa), Bolonia, Italia.

4. Robert Yin, *Case Study Research and Applications: Design and Methods* (SAGE Publications, 2017): 90-125

5. Concepción de la arquitectura y el urbanismo como herramientas de orden social, promoviendo funcionalidad y armonía en la vida urbana a través de la planificación racional y la estandarización. Le Corbusier, *La ville radieuse: Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste* (Vincent Fréal, 1964)

6. Cedric Price, *Cedric Price Works 1952-2003: A Forward-Minded Retrospective*, ed. Samantha Hardingham (Architectural Association, 2016): 107-110 y 233-236.

7. Bernard Tschumi, "The Architecture of Events," en *Architecture and Disjunction* (The MIT Press, 1994).

8. Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad*. Trad. Ion Martínez Lorea y J. González-Pueyo (Capitán Swing Libros, 2017)

9. Erving Goffman, *Presentación de la persona en la vida cotidiana* (Amorrortu Editores, 1999): 12-34.

10. Marina Verzier y Katia Truijter, *Architecture of Appropriation: On Squatting as Spatial Practice* (Idea Books, Raddraaier BV, Het Nieuwe Instituut, 2019): 1-24.

11. Grindon, Gavin. "Curating with Counterpowers: Activist Curating, Museum Protest, and Institutional Liberation." *Social Text* 41, no. 2 (155) (2023): 19-44.

Metodología

Este artículo emplea una metodología cualitativa de estudio de casos múltiples⁴, orientada a describir y comparar procesos de transformación espacial impulsados por el uso colectivo. Los casos fueron seleccionados a partir de una matriz analítica que organiza cincuenta experiencias europeas en un esquema cartesiano de doble entrada: el "EJE X – Factor Social / Arquitectónico" clasifica el grado de intervención y presencia técnica-arquitectónica, y el "EJE Y – Forma / Planificación" distingue entre ocupaciones espontáneas (*bottom-up*) y programadas (*top-down*), según su origen comunitario o institucional [Fig. 02]. Este modelo permitió identificar *clusters* con lógicas similares, dentro de los cuales se seleccionaron los tres casos en cuestión. La elección final priorizó la variabilidad morfológica y organizativa, la presencia de transformaciones atribuibles al uso, su vigencia cultural y los impactos de su reprogramación. Además, se buscó que cada caso representara un *cluster* distinto dentro de la matriz, asegurando así la diversidad del estudio y su potencial de replicabilidad.

En cuanto a las fuentes de evidencia, la investigación se apoyó en un trabajo de campo cualitativo que combinó observación directa, entrevistas, análisis documental y la toma de datos estadísticos, fotográficos y de video. En total se realizaron catorce entrevistas a referentes de los tres espacios, se relevaron doscientos diez documentos (fotografías, planos, artículos y entrevistas periodísticas) y se efectuaron cuarenta horas de observación presencial, además de producirse los registros gráficos que conforman las figuras del artículo.

Contexto

A partir de los eventos políticos y sociales de mayo del 68, en Europa emergen nuevas formas de activismo espacial como expresión de resistencia. El cuestionamiento al capitalismo, el autoritarismo y las condiciones urbanas derivó en una crítica a la arquitectura moderna, no solo por su función y estética, sino por su rol en la reproducción de la disciplina social⁵. En este marco, se desarrolla una lectura del espacio que desplaza la idea de función predeterminada y la sustituye por prácticas de ocupación y apropiación de edificios y espacios urbanos en desuso, impulsando formas de uso comunitario.

Como respuesta crítica a la arquitectura moderna y a un sistema cada vez más excluyente y superficial, surgen en paralelo conceptos radicales como 'el anti-edificio' de Cedric Price⁶, 'el uso indebido' de Bernard Tschumi⁷ o 'el desvío' en Henri Lefebvre⁸, que desplazan el foco disciplinar hacia la acción, el uso y la práctica social como motores de transformación espacial. En esta misma época, la obra del sociólogo canadiense Erving Goffman introduce una lectura interaccionista de la vida cotidiana⁹ como representación escénica, en la que los sujetos actúan, negocian y alteran los marcos normativos a través de su conducta. Esta perspectiva aporta herramientas para pensar el espacio como escenario de negociación simbólica, donde la acción puede subvertir las estructuras previamente establecidas.

Para finales de los setenta, el movimiento okupa comienza a consolidarse en Europa como una forma de reapropiación directa de edificios en desuso, dando lugar a centros sociales autogestionados que rompen con las dinámicas tradicionales de apropiación, uso y transformación¹⁰. Sumado a ello, en esa misma década y durante los años ochenta y noventa, prácticas artísticas y arquitectónicas contraculturales desplegaron procesos que favorecieron la participación y la reutilización de espacios residuales, transformando la relación entre arte, espacio y comunidad. Colectivos como Platform (1983), con su articulación de arte, activismo y ecología política¹¹, y la Matrix Feminist Design Co-operative (1981-1994)¹², con la introducción de metodologías feministas y participativas en la producción arquitectónica, expandieron la crítica institucional iniciada por Group Material (1979)¹³ desde Estados Unidos. Este campo de experimentación alcanza nuevas intensidades con Stalker (1995)¹⁴, a través de sus exploraciones colectivas de territorios

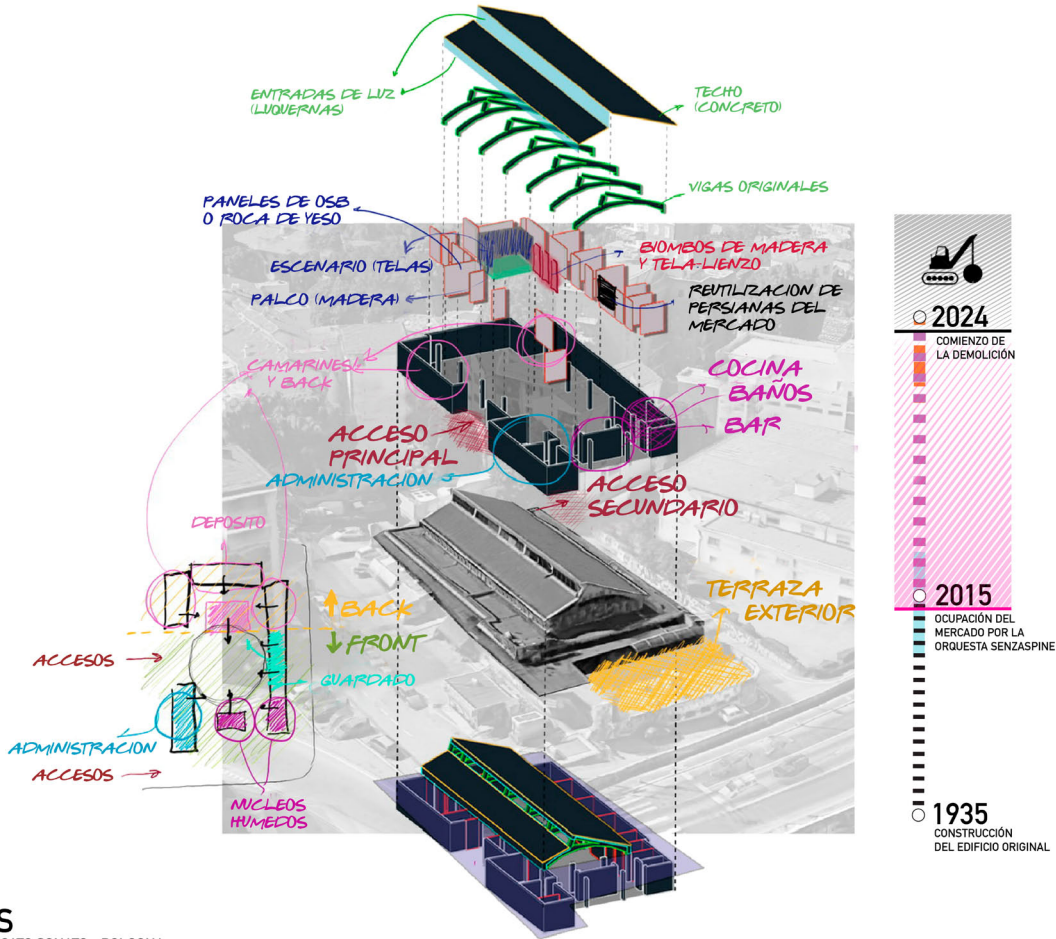


Fig. 04. Axonométrica de relevamiento y análisis del Mercado Sonato. En la línea temporal se observa en rosa el periodo de ocupación y en negro el de demolición. Imagen del autor.

MS
MERCATO SONATO - BOLOGNA



Fig. 05. Pasillo principal de Plantage Dok y sus divisiones improvisadas que definen los talleres y estudios. Imagen del autor.

12. Janie Grote, "Matrix: A Radical Approach to Architecture," *Journal of Architectural and Planning Research* 9, no. 2 (Summer 1992): 158-168.

13. Julie Ault, *Show and Tell: A Chronicle of Group Material* (Four Corners Books, 2010), 10-127.

14. Francesco Careri y Lorenzo Romito, "Stalker and the Big Game of Campo Boario," en *Architecture and Participation*, ed. Peter Blundell Jones, Doina Petrescu y Jeremy Till (Spon Press, 2007): 249-256.

15. Hakim Bey, *TAZ: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (Autonomedia, 1991): 4-30 y 88-118.

16. Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between* (I. B. Tauris, 2006): 139-180.

17. Jill Stoner, *Toward a Minor Architecture* (MIT Press, 2012): 1-45.

18. Nishat Awan, Tatjana Schneider y Jeremy Till, *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture* (Routledge, 2011): 22-87.

urbanos residuales, mientras que la noción de Temporary Autonomous Zone (1991)¹⁵ de Hakim Bey aporta un marco teórico que conceptualiza el uso de espacios temporales como forma de resistencia cultural y política.

Las ocupaciones analizadas en este artículo ocurren a partir de 1998, en un contexto donde comienzan a consolidarse nuevas formas de pensar la arquitectura como campo político y de confrontación. Desde esta perspectiva, Jane Rendell introduce la noción de 'práctica espacial crítica'¹⁶, que articula arquitectura, arte y teoría, situando lo cotidiano y lo doméstico como territorios de intervención. En desarrollos más recientes, Jill Stoner plantea 'la arquitectura menor'¹⁷ como una práctica política que opera desde abajo, sin responder a programas, sino como evento oportunista frente a deseos de transformación. Su dimensión política se inscribe en la relación entre espacio y tiempo, al igual que en la propuesta de Nishat, Schneider y Jeremy Till, quienes abordan 'la agencia espacial'¹⁸ como una forma de acción situada que desestabiliza las lógicas disciplinarias. Estos posicionamientos contemporáneos conforman las bases para revalorizar las acciones sociales y políticas como productoras de espacio, un marco desde el cual se inscriben y se analizan los casos presentados en este artículo.

Evidencias

Los tres casos analizados presentan diferencias en sus formas de ejecución y en los resultados obtenidos, y a la vez comparten parámetros que facilitan su comparación, como el destino cultural y el contexto geográfico. No obstante, el aporte principal de la investigación reside en su potencial de replicabilidad: el análisis de sus prácticas de transformación ofrece datos significativos para identificar patrones en la resignificación y apropiación espacial a partir del uso.

El capítulo se organiza en torno a la descripción contextual y morfológica de los casos seleccionados y a la exposición de evidencias sobre cómo las interacciones colectivas complementaron las condiciones arquitectónicas existentes, produciendo orgánicamente nuevas espacialidades.

El primer caso es el Mercato Sonato, en Bolonia, cuya ocupación en 2015 fue el resultado de un concurso impulsado por el ayuntamiento para reactivar el antiguo mercado de San Donato, construido en 1957 [Fig. 03].

El edificio se compone de una nave rectangular cubierta por una losa de hormigón a dos aguas, sostenida por cerchas del mismo material. El espacio central se diferencia del anillo perimetral cubierto por una losa más baja, generando un desnivel con ventanas que introducen luz difusa y una doble altura en el área central. El colectivo que ganó y ocupó el edificio fue Senzaspine, una orquesta local. Su propuesta inicial, elaborada con apoyo de un estudio de arquitectura, consistía en diseño preliminar que preveía intervenciones mínimas y detallaba la estrategia de financiación, ya que el municipio cedía el inmueble sin coste de alquiler a cambio de su cuidado y mejora.

Una vez adjudicado, las transformaciones fueron ejecutadas directamente por los músicos con apoyo puntual de operarios especializados y se limitaron a divisiones perimetrales, acondicionamientos técnicos y la instalación de un escenario en el espacio central [Fig. 04]. La lógica organizativa de la orquesta influyó directamente en las transformaciones espaciales: la división en secciones instrumentales y la figura del director como coordinador se trasladaron a las prácticas de intervención, configurando un modelo identitario del grupo.

El segundo caso es Plantage Dok, en Ámsterdam, ocupado en 1998. Morfológicamente se trata de un edificio de hormigón que conserva la nave original de una iglesia y desarrolla en fachada tres plantas con un sistema estructural de vigas dispuestas perpendicularmente a la calle. En la planta baja se observa una estructura de grandes luces y una cubierta con

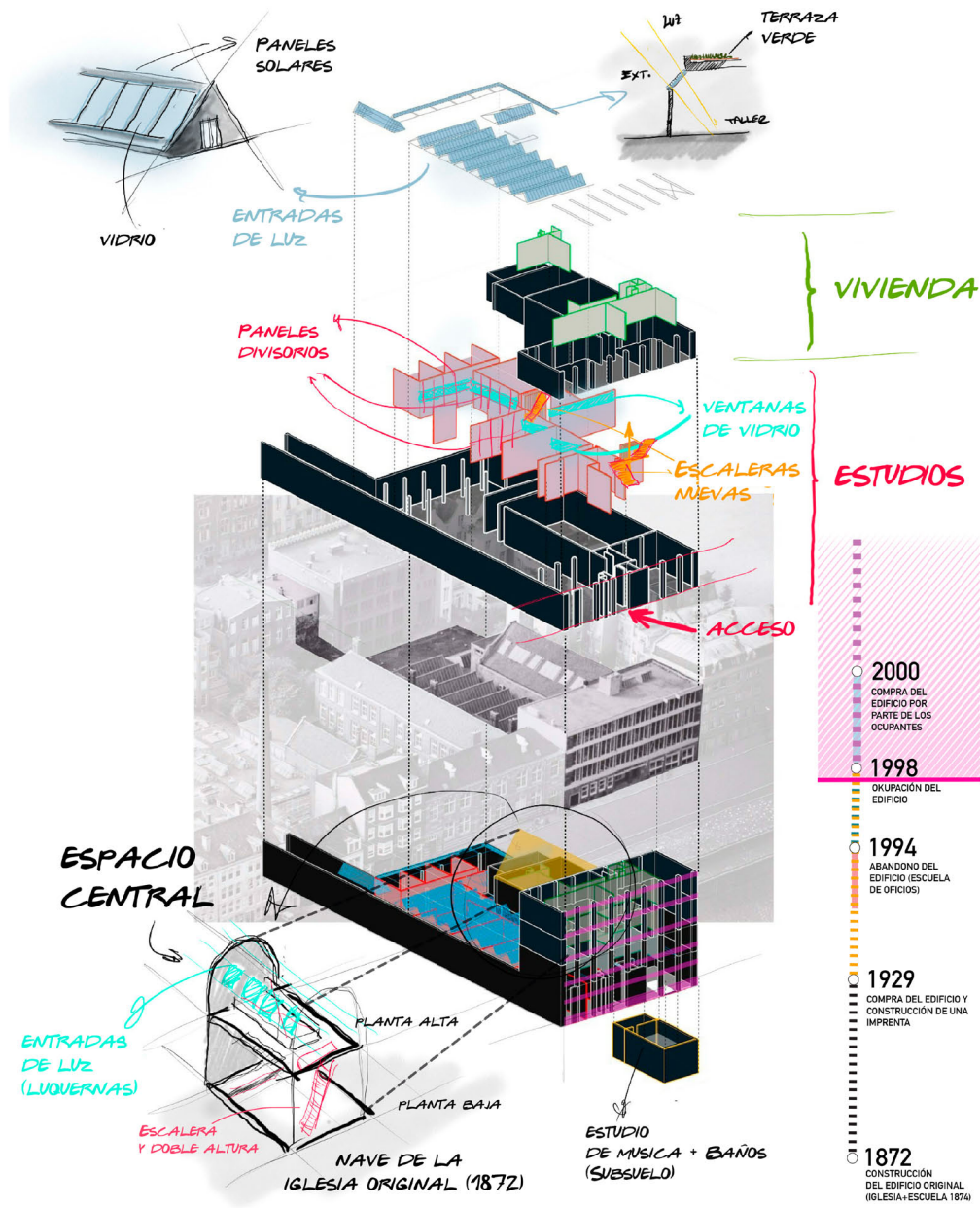


Fig. 06. Axonométrica de relevamiento y análisis del Plantage Dok. En rosa se observa el periodo de ocupación en la línea temporal. Imagen del autor.

PD
PLANTAGE DOK - AMSTERDAM

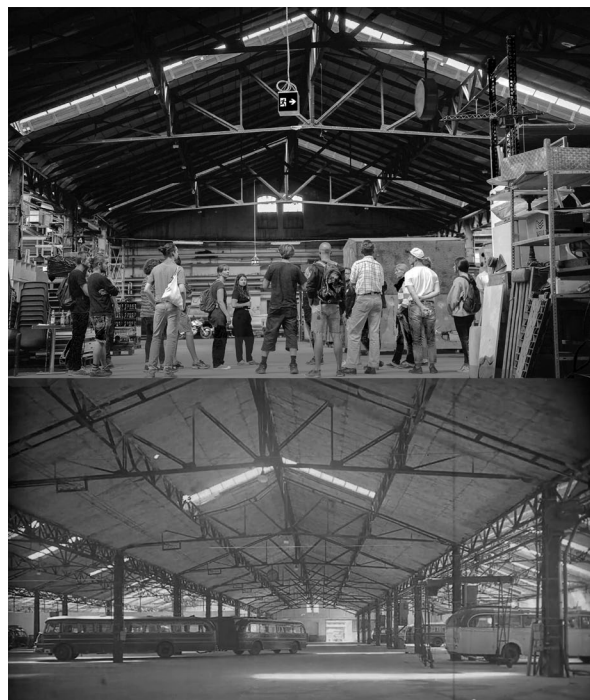


Fig. 07. Composición comparativa de dos fotos de Kunstverein Wagenhallen; en la de arriba observamos un equipo de "Malta Studio" relevando los espacios construidos desde el 2003 hasta el 2015 y debajo una foto original del espacio en 1953. Ferdinando Iannone/ Studio Malta (foto A), 13 de Agosto del 2016. Autor no identificado (foto B), 31 de Agosto de 1953, Stuttgart.

19. Para ampliar en la historia del edificio recomiendo la lectura de: Marina Verzier y Katia Truijter, *Architecture of Appropriation: On Squatting as Spatial Practice* (Idea Books, Raddraaier BV, Het Nieuwe Instituut, 2019).

20. Erving Goffman, *Presentación de la persona en la vida cotidiana* (Amorrortu Editores, 1999): 117-151.

lucernarios longitudinales que aportan iluminación cenital constante. Originalmente inaugurado en 1872, el edificio atravesó múltiples usos (iglesia, escuela, imprenta y centro de formación de oficios)¹⁹ antes de su apropiación. Se trata del único de los tres ejemplos cuya ocupación se produjo de manera improvisada y sin consentimiento político-legal. En sus primeras etapas no existió un plan de intervención, ni asesoramiento disciplinar, ni relevamientos técnicos. La transformación se realizó mediante soluciones constructivas de carácter artesanal y materiales reciclados: paneles de madera, vidrios y telas que subdividían las grandes aulas en espacios más controlables [Fig. 05].

Estas operaciones reflejan conocimientos prácticos vinculados a la artesanía y a las expresiones artísticas más que a conocimientos disciplinares arquitectónicos. El posicionamiento colectivista del grupo sostiene un sistema horizontal y asambleario, sin jerarquías ni directivas, lo que hizo que las transformaciones fueran colectivas, reversibles y dependientes de la disponibilidad de los ocupantes [Fig. 06].

El tercer caso es el Kunstverein Wagenhallen, en Stuttgart, un antiguo taller de trenes cuya ocupación se desarrolló en varias etapas. El edificio está compuesto por cuatro naves a dos aguas con estructura metálica modular y lucernarios perpendiculares que insertan luz natural en toda la planta. Los cerramientos de ladrillo enfatizan el ritmo estructural de los pórticos y los accesos de las vías en sentido transversal. En el 2003, artistas locales ocuparon de forma improvisada las naves, utilizando los espacios como talleres y *ateliers* [Fig. 07]. En la segunda mitad de ese mismo año, el ayuntamiento adquirió el edificio y autorizó su uso provisional con fines culturales. Una década más tarde, el impacto del proyecto impulsó la restauración del edificio y, durante las obras, los artistas levantaron junto al estudio de arquitectura “Malta Studio”, reconocido por su enfoque de intervención crítica y estrategias adaptadas, un espacio provisional con contenedores y materiales reciclados. El proceso, sostenido por talleres, consultas públicas y una amplia red de voluntariado, convirtió a los propios artistas en coautores del lugar.

Al cabo de tres años, con la reapertura del edificio restaurado, el colectivo volvió a apropiarse del interior e integró la experiencia acumulada con el trabajo de un estudio de arquitectura del ayuntamiento. En este caso, la organización adopta la forma de una asociación con órgano directivo y jerarquías administrativas, en relación directa con el ayuntamiento, lo que la sitúa más cerca del *cluster top-down*, aunque mantiene transformaciones derivadas de sus prácticas cotidianas y de su origen informal e improvisado [Fig. 08].

En los tres casos se observan estructuras de grandes luces que generan interiores de gran volumen, condición arquitectónica que favoreció su reutilización. Esta flexibilidad puede funcionar como variable inicial, pero no explica por sí sola las transformaciones observadas en el espacio, las cuales se sostienen en las prácticas de ocupación que lo producen y resignifican en complementariedad con su configuración inicial. Las transformaciones no emergen de planes previos ni de modelos genéricos, y tampoco de una planta intencionalmente libre, sino de la repetición y la ritualización de acciones específicas. En todos los casos, los límites espaciales aparecen primero como marcas simbólicas; quién ocupa y dónde, para posteriormente convertirse en límites materiales, cuando esas divisiones se consolidan en tabiques o paneles. En este punto, la teoría interaccionista de Erving Goffman resulta especialmente pertinente: los *límites* funcionan como estructuras sociales que regulan el acceso y la visibilidad en una determinada *región*, estableciendo quiénes participan de las interacciones y quiénes quedan excluidos²⁰.

Asimismo, en cada edificio se mantuvo y resignificó un espacio amplio como núcleo jerárquico de la vida colectiva. En Plantage Dok, la antigua nave de la iglesia se transformó en un salón comunitario para talleres, espectáculos y asambleas. En Mercato Sonato, el área central funcionó como plaza cubierta y sala de conciertos, mientras que en Wagenhallen una de las naves principales fue utilizada para talleres, muestras y eventos públicos. En complemento a su escala y morfología, estos espacios operaron como marcos de interacción que sostuvieron la cohesión grupal y articularon los

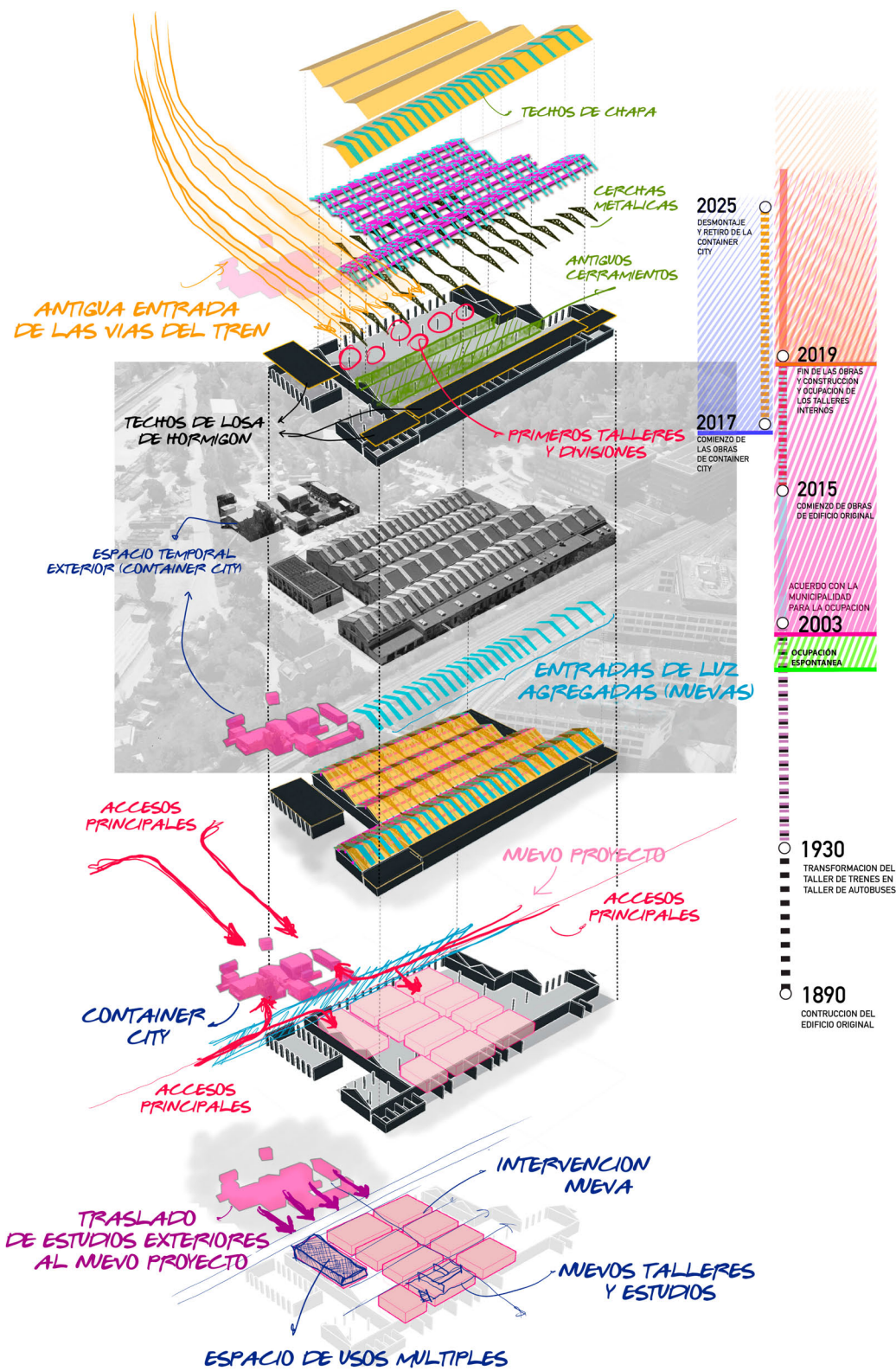


Fig. 08. Axonométrica de relevamiento y análisis del Kunstverein Wagenhallen. En la línea temporal se observa en verde el periodo de ocupación improvisada, en rosa el periodo de ocupación acordada, en azul el periodo de traslado al exterior del predio y en naranja la ocupación actual. Imagen del autor.

sectores secundarios. En este proceso, los actores sociales desplegaron lo que Goffman denomina *medios*, es decir, recursos materiales y simbólicos como objetos, roles, normas y entendimientos compartidos, que posibilitaron la organización práctica de la acción colectiva y consolidaron estos espacios como centros de vida comunitaria²¹.

Finalmente, se observó que la organización interna de cada proyecto fue decisiva en las transformaciones. En Wagenhallen, los artistas elaboraban bocetos generales para subdividir el espacio, pero la amplitud de las naves favoreció un crecimiento progresivo: cada nuevo integrante adosaba su taller al conjunto [Fig. 05]. Desde el inicio contaron con una estructura jerárquica y un orden administrativo, lo que obligaba a destinar áreas específicas a la gestión y administración del proyecto. En Plantage Dok, en cambio, desde 1998 se sostiene un modelo asambleario sin juntas directivas ni jerarquías: cada integrante dispone de un voto en asamblea y no existen relaciones de arrendamiento. La organización se articula en grupos de trabajo, como los de mantenimiento y construcción, que colaboran solidariamente en nuevas intervenciones y no disponen de espacios fijos operativos [Fig. 07], sino que se utilizan los espacios disponibles para realizar sus asambleas o desarrollar sus tareas.

Mercato Sonato presenta una forma mixta. La orquesta Senzaspine trasladó al edificio su estructura organizativa, con un director que asegura la coordinación general y secciones con autonomía relativa en la gestión de actividades. Esta dinámica ordenó las intervenciones y distribuyó responsabilidades sin perder unidad. La asignación de espacios respondió tanto a necesidades funcionales como al sostenimiento de una estructura cooperativa, donde cada grupo conserva márgenes de decisión propios dentro de un marco común. El modelo se distingue de Wagenhallen y Plantage Dok al combinar jerarquía y horizontalidad, generando un sistema híbrido que articula planificación centralizada y participación colectiva en las transformaciones del edificio. A diferencia de los otros casos, no existieron áreas de uso individual; los cerramientos periféricos se destinaron a funciones colectivas, como guardado de instrumentos, camarines o áreas técnicas, construidos con placas de yeso, madera OSB o cortinas metálicas [Fig. 08]. En Wagenhallen [Fig. 10] y Plantage Dok [Fig. 09], en cambio, los espacios delimitados eran de uso exclusivo. Aunque diseñados en conjunto, cada taller o vivienda se acondicionaba según las necesidades de su ocupante, asumiendo los costos y con frecuentes colaboraciones entre miembros.

Conclusiones

A partir del análisis de los tres casos y de la evidencia obtenida mediante observación participante y análisis documental, es posible reconocer un patrón común que va más allá de sus diferencias contextuales, morfológicas u organizativas. La ocupación no se limita a la reutilización de edificios en desuso, sino que activa y visibiliza un proceso de transacción constante entre materialidad y práctica. Este proceso se entiende como una reciprocidad dinámica en la que los edificios condicionan la actividad social y, a la vez, las prácticas colectivas reconfiguran los edificios. Los espacios median, resisten y orientan los modos de habitar, mientras son transformados de manera continua por las prácticas sociales, incluso de forma directa y espontánea, sin intermediación técnica. Este enfoque permite analizar la ocupación como un proceso de delimitación continuo que redefine tanto el espacio físico y sus prácticas de uso, como las dinámicas de poder y pertenencia que lo atraviesan, consolidando la agencia compartida entre edificio, arquitectura y práctica social.

En este sentido, el análisis incorpora una comprensión más profunda de cómo las comunidades negocian su relación con el espacio construido y cómo, a través de la apropiación y transformación de los lugares, se redefinen las relaciones y las prácticas sociales. La producción de escenarios y de sus límites sostiene fluidez y capacidad de adaptación, al mismo tiempo que cuestiona nociones heredadas de propiedad, jerarquía y uso. Esto demuestra que las condiciones materiales y morfológicas funcionan como una variable inicial que se ve afectada de manera continua por los marcos constituidos en las dinámicas relacionales.



Fig. 09. El espacio central del Mercado Sonato y las transformaciones realizadas como adaptación al uso. Concierto de despedida del edificio antes de su demolición. Fotos del autor.



Fig. 10. Talleres del Plantage Dok. Se puede observar la adaptación de los espacios al uso específico. Fotos del autor.

22. Ayuntamiento de Stuttgart, "Wagenhallen-Umbau," stuttgart.de, consultado el 25 de junio de 2025, <https://www.stuttgart.de/es/leben/bauen/bauprojekte/wagenhallen-umbau?form=translation>
Disclaimer-MzA4ODk0MTQx&action=submit#translation
Disclaimer-MzA4ODk0MTQx.

A nivel sociológico, Goffman describe los marcos (*frames*) como estructuras cognitivas y sociales que definen cómo interpretamos y actuamos en una situación. Los grupos, en consecuencia, actúan de acuerdo con estos marcos, modificando el espacio en sus prácticas. Este espacio transformado puede leerse como setting o escenario. Los casos analizados muestran cómo la manera de habitar define usos, genera transformaciones y establece fronteras, primero simbólicas y luego materiales. Así, divisiones mediante paneles producen, por ejemplo, un *backstage* (talleres, camarines, viviendas, salas de ensayo) y un *frontstage* (áreas colectivas, zonas comunes, públicas) [Fig. 09]. Estas prácticas constituyen actos de delimitación que visibilizan ciertas actividades (conciertos o muestras) mientras reservan otras (talleres, aulas o camarines), evidenciando que las transformaciones no se imponen de arriba hacia abajo, sino que emergen de las prácticas cotidianas y se negocian de manera continua entre los ocupantes y su entorno.

A esto se añade que estas transformaciones, dinámicas y situadas, van más allá de los propios edificios y alcanzan una dimensión regional. Su huella se comprende en función de procesos sociales con fuerte pregnancia e incidencia en la identidad del barrio o la zona, lo que favorece no sólo la consolidación de espacios culturales activos y reconocidos, sino que también potencia la generación de otras espacialidades circundantes. Estas experiencias constituyen prueba de la capacidad de la reprogramación y la resignificación para instalar nuevas dinámicas sociales y culturales en el territorio.

Por ejemplo, Plantage Dok se origina en una ocupación autogestionada y no institucional, y representa el caso más espontáneo de ocupación. En este caso, la apropiación realizada por el colectivo confirma que la interacción grupal tiene el potencial de crear estructuras de autoorganización capaces de producir transformaciones espaciales a pequeña escala, determinadas por los propios ocupantes [Fig. 10]. A partir de esa dinámica, una ocupación inicialmente improvisada e informal consigue, tras dos años de intervenciones y de impacto en el entorno, alcanzar un acuerdo con el ayuntamiento que facilitó la obtención de un préstamo oficial para la compra del edificio. Desde entonces, el espacio fue transformado con una flexibilidad de uso que posibilitó la convivencia entre funciones culturales y habitacionales, desafiando los estándares preconfigurados. Este caso muestra cómo procesos informales y endógenos pueden consolidar espacios culturales activos capaces de redefinir prácticas colectivas y organización social.

El caso de Kunstverein Wagenhallen comienza con un acuerdo con el ayuntamiento, luego de que un grupo de artistas ocupase las naves para utilizarlas como talleres e impedir su demolición. La ocupación y resignificación de Wagenhallen [Fig. 11] no solo detuvo el derribo, sino que doce años después, el ayuntamiento reconoció el desarrollo del proyecto y decidió poner en valor el edificio invirtiendo 33 millones de euros en un proyecto cultural a escala regional²². En 2025, veintidós años después de la primera ocupación, se proyecta en estos terrenos la sede provisional de la Ópera de Stuttgart en convivencia con el proyecto cultural original. Este recorrido evidencia cómo la práctica colectiva de ocupación puede convertirse en motor de proyectos institucionales de alcance metropolitano, reactivando zonas degradadas fuera del eje central urbano.

Finalmente, Mercato Sonato constituye un caso paradigmático de ocupación acordada. Una década después de haber impulsado la reactivación del mercado a través de un concurso y de haber sido testigos del impacto social y cultural del proyecto, el ayuntamiento decidió finalizar el proceso orgánico de transformación y adjudicó de forma directa a un estudio de arquitectura el diseño de un nuevo centro cultural dedicado a la música. El proyecto ejecutivo aprobado, financiado a través de un programa creado tras la pandemia de Covid-19, se justificó en criterios de eficiencia energética y urgencia de seguridad estructural, sin tener en cuenta la sostenibilidad que representa la reutilización de edificios en desuso. Sumado a eso, el proceso de diseño ignoró las prácticas y aprendizajes desplegados durante la ocupación, reduciendo la



Fig. 11. Análisis de tres fotos de Kunstverein Wagenhallen donde se observan los talleres luego de las obras de restauración patrimonial, teniendo en cuenta los usos anteriores y las necesidades del momento. Fotos del autor.

experiencia a una operación de rentabilización simbólica y resultando en un edificio que no responde a las necesidades de la orquesta que dio vida al espacio. Este caso no solo reafirma la capacidad de transformación y el grado de incidencia de las ocupaciones y apropiaciones para uso cultural, sino que además, ejemplifica su uso estratégico y especulativo como catalizadores de actividad, desarrollo cultural y regeneración urbana.

Como pudimos observar en esta investigación, el proceso de reutilización de un edificio concebido para una función específica implica una ruptura con su determinación inicial, evidenciando una transformación práctica que da lugar a nuevas espacialidades producidas por interacciones colectivas, procesos identitarios y modelos organizativos. Los casos estudiados muestran cómo estas dinámicas, sostenidas en el tiempo mediante acciones circunstanciales y adaptativas, incorporan la temporalidad como un factor clave en la producción del espacio. En este marco, resulta pertinente reflexionar acerca de qué papel juega la transformación a través del uso en la configuración de nuevas arquitecturas. Uno de los desafíos por delante será establecer la manera en que estos procesos pueden ser observados e integrados en una visión arquitectónica más amplia, construida de abajo hacia arriba, dinámica y multidisciplinar. Mientras tanto, la intención de este artículo es mostrar que la ocupación y apropiación de edificios en desuso no solo responde a necesidades espaciales urgentes, sino que constituye un mecanismo alternativo de producción arquitectónica: orgánico, eficaz y sustentable, en el que la transformación social y simbólica complementan y se articulan con la material.

BIBLIOGRAFÍA:

- Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2016.
- Ault, Julie. *Show and Tell: A Chronicle of Group Material*. Londres: Four Corners Books, 2010.
- Awan, Nishat, Tatjana Schneider y Jeremy Till. *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*. Londres: Routledge, 2011.
- Ayuntamiento de Stuttgart, "Wagenhallen-Umbau," *stuttgart.de*, consultado el 25 de junio de 2025, <https://www.stuttgart.de/es/leben/bauen/bauprojekte/wagenhallen-umbau?form=translation&action=submit#translationDisclaimer-MzA4ODk0MTQx>.
- Bey, Hakim. *TAZ: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Nueva York: Autonomedia, 1991.
- Brand, Stewart. *How Buildings Learn: What Happens After They're Built*. Nueva York: Phoenix Illustrated, 1997.
- Careri, Francesco y Lorenzo Romito. "Stalker and the Big Game of Campo Boario." En *Architecture and Participation*, editado por Peter Blundell Jones, Doina Petrescu y Jeremy Till, 249–256. Londres: Spon Press, 2007.
- Goffman, Erving. *Presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1999.
- Grote, Janie. "Matrix: A Radical Approach to Architecture." *Journal of Architectural and Planning Research* 9, n.º 2 (verano de 1992): 158–168.
- Grindon, Gavin. "Curating with Counterpowers: Activist Curating, Museum Protest, and Institutional Liberation." *Social Text* 41, n.º 2 (155) (2023): 19–44.
- Le Corbusier. *La ville radieuse: Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. París: Vincent Féral, 1964.
- Lefebvre, Henri. *El derecho a la ciudad*. Traducido por Ion Martínez Lorea y J. González-Pueyo. Madrid: Capitán Swing Libros, 2017.
- Parisi, Luciana. *Contagious Architecture: Computation, Aesthetics, and Space*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.
- Price, Cedric. *Cedric Price Works 1952–2003: A Forward-Minded Retrospective*. Editado por Samantha Hardingham. Londres: Architectural Association, 2016.
- Rendell, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. Londres: I. B. Tauris, 2006.
- Ross, Kristin. *May '68 and Its Afterlives*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Stoner, Jill. *Toward a Minor Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2012.
- Tschumi, Bernard. "The Architecture of Events." En *Architecture and Disjunction*, 139–150. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
- Verzier, Marina y Katia Truijer. *Architecture of Appropriation: On Squatting as Spatial Practice*. Ámsterdam: Het Nieuwe Instituut, 2019.
- Yin, Robert. *Case Study Research and Applications: Design and Methods*. 6a ed. Los Ángeles: SAGE, 2017.
- Zarlenga, Matías I. "Lugar y creatividad: Hacia una sociología de los procesos de creatividad cultural urbana." Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2015.

Roberto Juan Cardini es arquitecto por la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA), donde también fue docente en el área de proyectos durante diez años. Realizó el Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados y es doctorando en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM-UPM). En su investigación acuña el término Infrarquitectura para definir una forma de producción espacial basada en el uso y las interacciones colectivas, concebida como práctica alternativa y subyacente a la arquitectura hegemónica. Su enfoque interdisciplinar integra herramientas teóricas y metodológicas de la sociología para ampliar los límites de la arquitectura contemporánea.

Ruinas anunciadas y artefactos espectrales. El fallido proyecto del ‘Parque de la Relajación’ de Toyo Ito en Torrevieja

Ana Carreño Fernández de Travanco

DOI:

El presente artículo se centra en el caso de estudio del Parque de la Relajación de Torrevieja, proyectado por el arquitecto japonés Toyo Ito, como un ejemplo paradigmático de los procesos de transformación y declive de la arquitectura icónica en el contexto del urbanismo turístico español de comienzos del siglo XXI. El proyecto, concebido como un complejo termal de bienestar y contemplación vinculado al paisaje de las lagunas salinas de La Mata y Torrevieja, se insertaba en un momento de euforia económica y especulación inmobiliaria, en el que la arquitectura se utilizó como herramienta de simbolismo y marketing territorial. Sin embargo, la paralización de las obras y su posterior abandono materializaron las contradicciones de un modelo urbano basado en la excepcionalidad formal y la visibilidad mediática.

Artefacto espectral
Parque de la Relajación
Toyo Ito
Ruina
Arquitectura icónica

Desde un enfoque cualitativo, a partir del análisis del contexto urbano de Torrevieja, la lógica proyectual y la trayectoria administrativa del Parque de la Relajación, la investigación propone el concepto de “artefacto espectral” para describir esta tipología arquitectónica que, pese a haber perdido su función inicial, mantienen una presencia simbólica persistente tanto en el paisaje urbano como en la memoria colectiva. Esta categoría permite comprender cómo la dicotomía entre la estrategia de la administración pública, que buscaba atraer un nuevo turismo de alto standing, y el proyecto de Ito, concebido en el papel para articular una experiencia sensorial entre cuerpo, agua y paisaje, terminó transformándose en una ruina anticipada que condensa las tensiones entre modernidad, representación y obsolescencia propias de la ciudad postindustrial. El estudio concluye que el caso de Torrevieja constituye un ejemplo revelador de las limitaciones del urbanismo del espectáculo, al tiempo que sugiere la posibilidad de reinterpretar estos espacios inacabados como dispositivos de reflexión sobre la sostenibilidad cultural y social de la arquitectura icónica.

This research focuses on the case study of Torrevieja’s Relaxation Park, designed by Japanese architect Toyo Ito. The project is a paradigmatic example of the transformation and decline processes of iconic architecture projects in the context of tourist urbanism in Spain at the beginning of the 21st century. The project was conceived as a thermal wellness and contemplation complex linked to the surrounding landscape of the salt lagoons of La Mata and Torrevieja. It took place at a time of economic euphoria and real estate speculation, in which architecture was used as a tool of symbolism and territorial marketing. However, the halting of construction work and its subsequent abandonment materialized the contradictions of an urban model based on formal exceptionalism and media visibility.

Spectral artifact
Relaxation Park
Toyo Ito
Ruina
Iconic architecture

Through a qualitative methodology, combining the analysis of Torrevieja’s urban context, the design logic, and the administrative trajectory of the Relaxation Park, the research introduces the notion of “spectral artifact” to describe architectural projects that, despite having lost their original function, retain a symbolic and affective presence within the territory and collective memory. This conceptual category enables an understanding of how Ito’s project – initially conceived as a sensorial itinerary connecting body, water and landscape – became an anticipated ruin, embodying the tensions among modernity, representation, and obsolescence that characterize the post-industrial city. The study concludes that the Torrevieja case reveals the limits of spectacle-driven urbanism, while suggesting the potential to reinterpret such incomplete architectures as critical devices for reflecting on the cultural and social sustainability of contemporary architecture.



Fig. 01.
Ruina del Parque de la Relajación de Torrevieja, diseñado por Toyo Ito. Fotografía de la autora, Torrevieja, 2024.

1. Jacques Derrida, *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (Trotta, 1993).

2. Ignasi Solà-Morales, "Terrain Vague", *Cuaderns*, 1995.

3. Ignasi Solà-Morales, *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*, 2003.ª ed. (Gustavo Gili, 1995), <https://www.casadellibro.com/libro-diferencias-topografia-de-la-arquitectura-contemporanea/9788425219122/890341>.

4. Los 'mega-proyectos' surgieron a partir de la década de 1950 en Estados Unidos, y consistían en desarrollos de gran escala con el fin de dar solución urbanística y arquitectónica a un ámbito importante de una ciudad. Funcionaban como instrumento para regenerar un entorno urbano o implementar una nueva actividad.

5. Brent D. Ryan, "The Metastasizing Megaproject: Urban Design and "Monstrous Moral Hybrids" in the American City", en *Urban Megaprojects: A worldwide view*, vol. 13 (Emerald Group Publishing Limited, 2013).

6. Los 'buques insignia' o *flagship developments* surgieron a partir de la década de 1990, refiriéndose a los proyectos estrella que se han reproducido exponencialmente para transformar la imagen de una ciudad. Se caracterizan por su carácter icónico y estratégico para atraer inversión y turismo a la ciudad donde se implementan.

7. Franco Bianchini et al., "Flag-Ship Projects in Urban Regeneration.", en *Rebuilding the City: Property-Led Urban Regeneration*, ed. Patsy Healey (E. & FN Spon, 1992).

8. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 1994.ª ed. (University of Michigan Pr, 1981).

9. Sidney K. Robinson, *Inquiry into the Picturesque* (University of Chicago Press, 1991), <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/1/bo3618734.html>.

Durante las últimas décadas, el urbanismo español ha sido escenario de una intensa proliferación de proyectos arquitectónicos de gran escala, promovidos bajo el discurso de progreso y competitividad global. Vinculados al auge del turismo y a la especulación inmobiliaria, muchos de estos proyectos fueron presentados como emblemas de modernidad y transformación, y pretendieron posicionar las ciudades dentro del mapa de la arquitectura internacional. Sin embargo, estos proyectos han producido un legado heterogéneo: mientras algunas operaciones lograron consolidar nuevos paisajes urbanos, persiste un conjunto de obras inconclusas o en desuso que evidencian las contradicciones de un urbanismo gobernado por la lógica de la imagen y la rentabilidad inmediatas. En este marco, el Parque de la Relajación de Torre vieja [Fig. 01], diseñado por el arquitecto japonés Toyo Ito, constituye un ejemplo paradigmático. Concebido a principios de la década de 2000 como un complejo termal y de bienestar en un enclave turístico intensamente urbanizado, el proyecto aspiraba a diversificar la oferta cultural de la ciudad alicantina, reforzando su proyección internacional. A pesar de ello, el desfase entre la ambición inicial y las condiciones políticas, económicas y sociales que lo sustentaban derivó en un destino radicalmente opuesto: la paralización de las obras y la ruina casi inmediata.

Este artículo plantea que el caso de Torre vieja permite comprender cómo ciertas arquitecturas, al estar inscritas en dinámicas especulativas, están condenadas desde su origen a devenir en ruinas anunciadas, que aquí definimos bajo el concepto de "artefectos espectrales": edificios de gran visibilidad inicial pero carentes de un programa estable y duradero, que terminan insertándose en el territorio como cargas económicas y vacíos urbanos. El término artefacto espectral es una manifestación con carácter ambiguo o fantasmagórico de una realidad, una presencia ilusoria de lo que no ha llegado a ser. Son arquitecturas estructurales u objetos construidos que encarnan una presencia fantasmagórica y simbólica dentro del entorno urbano y cultural, ya sea porque evocan memorias, ideologías, o porque su significado y función están ausentes o distorsionados. El concepto de "artefacto" lo aplicamos como objeto técnico, pero también por ser piezas arquitectónicas cargadas de intencionalidad simbólica: un edificio, una ruina, un monumento o incluso un vacío con carga histórico-social. El adjetivo "espectral" alude a lo fantasmal, lo que aparece sin estar del todo presente. Con ello, nos referimos a una estética que juega con la ilusión, la simulación o la evocación, y a la memoria, a lo que ha sido borrado y al mismo tiempo a lo que se niega a desaparecer.

El concepto de artefacto espectral propuesto en este artículo se nutre de una genealogía teórica que vincula las nociones de ruina, simulacro y fantasmagoría en la cultura contemporánea. En primer lugar, recoge por un lado al concepto de "lo espectral" de Jacques Derrida como esa cualidad de algo que no acaba de estar completamente presente ni ausente¹, pero que sin embargo tiene la capacidad de seguir influenciando en la memoria colectiva de un lugar. En segundo lugar, en la arquitectura, esta condición ha sido explorada por autores como Ignasi de Solà-Morales con su concepto de *terrain vague*², aquellos espacios urbanos residuales que conservan la memoria del tiempo suspendido, y con su crítica a las "arquitecturas sin programa", planteando un fenómeno arquitectónico en la ciudad posmoderna, convertida en un escenario de consumo, ocio y espectáculo³. Por otro lado, el devenir de los 'mega-proyectos'⁴ o *megaprojects*⁵ de mediados del siglo XX, que se traduciría a finales del siglo pasado en el abuso de los 'buques insignia'⁶ o *flagship developments*⁷ sin una función concreta y que marcan la transformación de la práctica arquitectónica hacia la indeterminación, con edificios objeto que se desconectan de su contexto sociocultural. Esta característica recoge las teorías de simulacro y seducción de Jean Baudrillard, al referirse a los simulacros como copias sin original, imágenes que reemplazan a la realidad que evocan⁸. En tercer lugar, el concepto atisba el uso de la representación pintoresca, con ese contraste continuo entre naturaleza y artificio que tiene una cierta presencia fantasma o ilusoria⁹, y que hace que los artefactos espectrales persistan como huellas

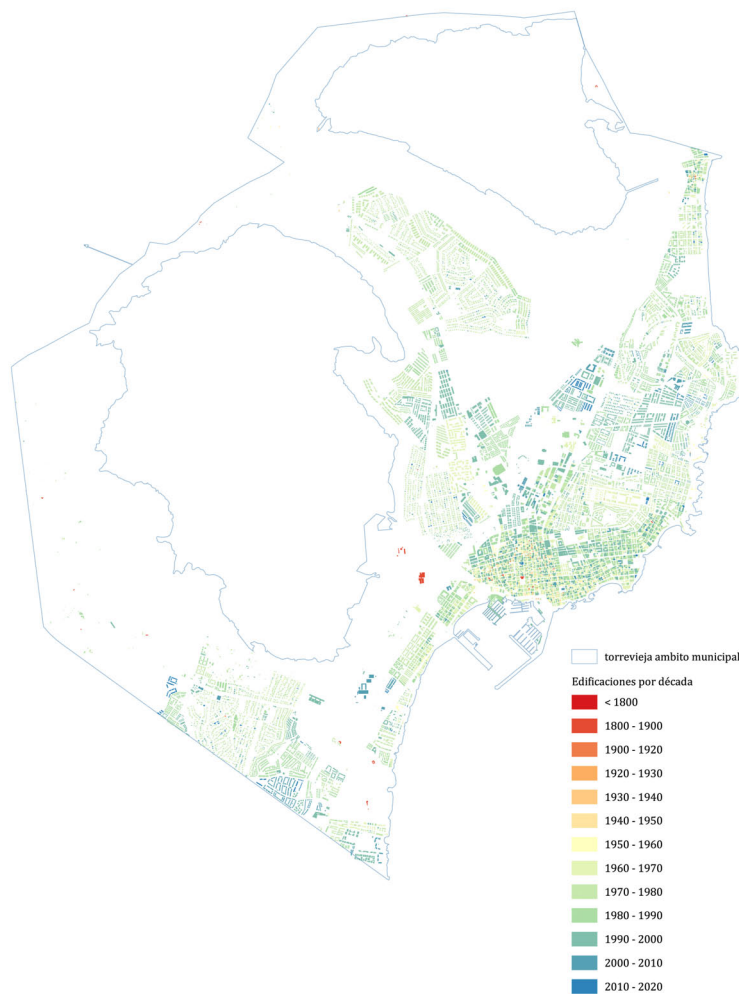
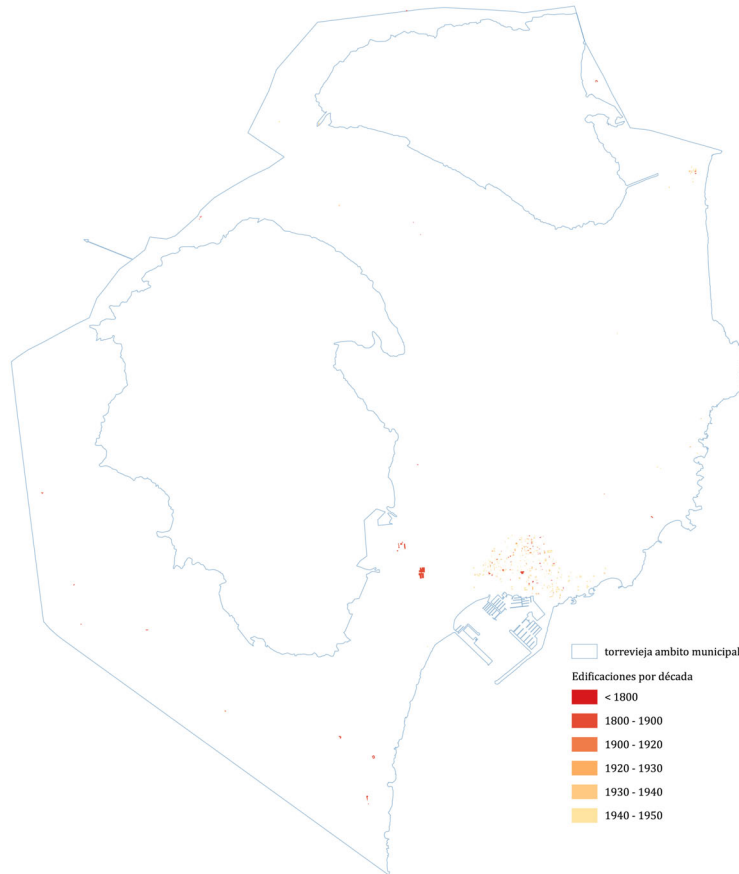


Fig. 02 y 03.
Edificaciones del área municipal de Torreveja, por periodos de construcción. Elaboración de la autora a partir de datos del Catastro, 2022-2023.

10. Datos del censo municipal de Torrevieja, obtenidos en el Instituto Nacional de Estadística (INE).

11. Raquel Huete y Alejandro Mantecón, "Los límites entre el turismo y la migración residencial. Una tipología", *Papers. Revista de Sociologia* 95, n.º 3 (2010): 3, <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v95n3.95>.

12. Fernando Gaja i Díaz, "El "tsunami urbanizador" en el litoral mediterráneo. El ciclo de hiperproducción inmobiliaria 1996-2006", *Scripna Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, agosto de 2008, <https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-66.htm>.

materiales de un deseo urbano frustrado. Se manifiestan como una ruina prematura en una escenografía vacía, sin capacidad de traducirse en una pieza urbana efectiva.

A través del análisis contextual, formal y crítico del proyecto de Toyo Ito, se busca aportar una lectura detallada de sus causas y consecuencias, situándolo en la genealogía de arquitecturas fallidas que caracterizó al urbanismo español del cambio de siglo. La investigación se ha desarrollado mediante un enfoque cualitativo centrado en el estudio de caso. En primer lugar, se recopiló documentación urbanística y mediática relativa al proyecto del Parque de la Relajación de Torrevieja, incluyendo noticias de prensa, informes técnicos y material gráfico. En segundo lugar, se realizó un análisis formal y espacial del proyecto a partir de planos y fotografías existentes con el objetivo de identificar las decisiones arquitectónicas y paisajísticas que estructuraron la propuesta. Finalmente, los hallazgos se contextualizaron dentro de la genealogía de proyectos emblema en España a partir de la década de 1990, lo que ha permitido establecer paralelismos y diferencias con otros casos fallidos. Esta aproximación metodológica busca poner en evidencia cómo las condiciones socioeconómicas y políticas se inscriben en la materialidad arquitectónica, derivando en lo que aquí se define como un artefacto espectral.

Desarrollismo y turistificación: una ambiciosa Torrevieja

El caso de la ciudad de Torrevieja representa un máximo exponente del desarrollismo del litoral mediterráneo. Situada en la Vega Baja del Segura, en la provincia de Alicante, la ciudad turística está rodeada por una zona de gran valor paisajístico y ambiental entre el mar Mediterráneo y las lagunas de La Mata y Torrevieja. Esta ciudad costera estuvo vinculada a la producción de sal, la pesca y la agricultura, con una población permanente muy limitada desde principios del siglo XX, contando con 7.706 habitantes, hasta la década de 1960 con unos 7.726 habitantes¹⁰. A partir de entonces, se inició una gran transformación de la pequeña villa debido al fenómeno turístico y al sector de la construcción inmobiliaria¹¹, que hizo que Torrevieja se convirtiese en las décadas siguientes en uno de los principales centros turísticos de España: primero con la apertura del régimen franquista al turismo internacional, principalmente de Suecia y Alemania y, posteriormente, como lugar de veraneo para muchas familias españolas que compraban o alquilaban una segunda residencia, exclusivamente destinada al disfrute veraniego.

Durante las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, Torrevieja se consolidó como uno de los epicentros del turismo de sol, playa y diversión¹². Su crecimiento urbano estuvo marcado por su orografía generalmente llana, que propició la construcción masiva de viviendas destinadas a segundas residencias, y a la llegada de población extranjera atraída por el clima, el bajo coste de la vivienda y las infraestructuras turísticas emergentes. Entre 1980 y 2005, la construcción de vivienda en el municipio prácticamente se triplicó, generando una fuerte presión sobre el suelo y una dinámica de urbanización extensiva. [Fig. 02 y 03] Este contexto de expansión vino acompañado de procesos intensos de recalificación de terrenos, donde el valor inmobiliario primaba sobre la planificación urbana integral. Las instituciones locales, en sintonía con un clima político dominado por la euforia económica de la burbuja inmobiliaria, promovieron proyectos singulares que buscaban dotar a la ciudad de un renovado perfil cultural y turístico.

Así, a principios de los años 2000, el Ayuntamiento de Torrevieja promovió un plan de revitalización del municipio con la intención de transmitir una nueva imagen de la ciudad y atraer un turismo de mayor nivel adquisitivo que revirtiera más dinero al municipio. En ese escenario se enmarca el encargo por parte del consistorio del Parque de la Relajación al arquitecto Toyo Ito en el año 2000, que respondía tanto a una estrategia de marketing territorial como a la voluntad de asociar la ciudad con una figura de la arquitectura contemporánea de prestigio internacional. El proyecto se emplazaba

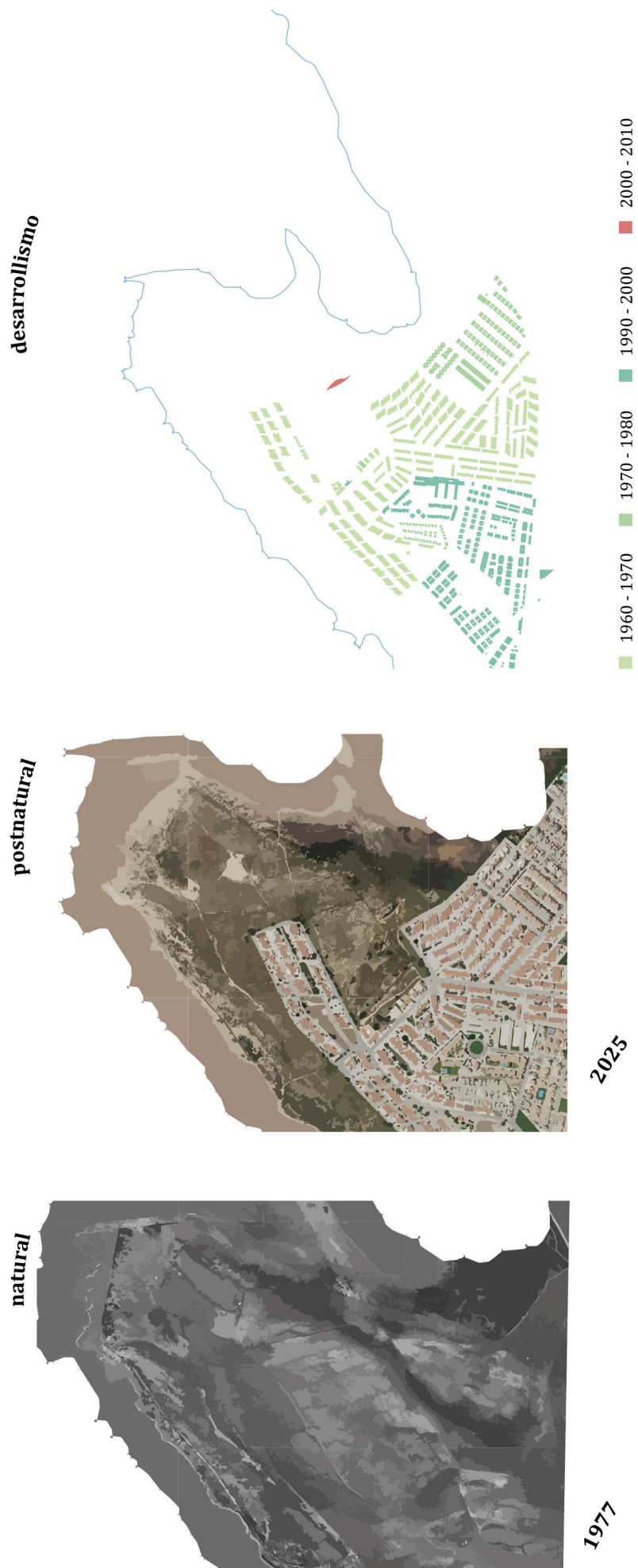


Fig. 04. Desarrollo del área de implantación de la Punta de la Víbora, Torrevieja. Elaboración de la autora, 2025.

13. Pedro Torrijos, "El terror urbanístico de la burbuja (V): la caracola de Toyo Ito yace muerta en Torre Vieja", *El Economista*, 10 de marzo de 2016, <https://www.economista.es/construccion-inmobiliario/noticias/7410360/03/16/El-terror-urbanistico-de-la-burbuja-V-la-caracola-de-Toyo-Ito-yace-muerta-en-Torre Vieja.html>.

en unos terrenos que en conjunto sumaban más de 8 hectáreas, situados entre ambas lagunas en la denominada Punta de la Víbora [Fig. 04], con la idea de crear un complejo de carácter sostenible que resaltase el entorno natural de la comarca y explotase un turismo de belleza y bienestar. Sin embargo, esta apuesta se produjo en un tejido urbano fragmentado y saturado, donde la lógica de corto plazo de la especulación inmobiliaria contrastaba con la necesidad de infraestructuras estables y sostenibles a largo plazo.

El proyecto para el Parque de la Relajación de Torre Vieja

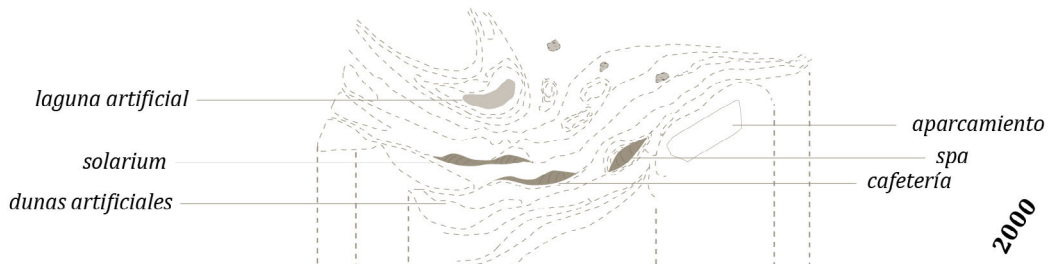
El Parque de la Relajación se planteó como un complejo termal y de bienestar de referencia internacional. La propuesta incluía un spa, con áreas de baños termales y otras de hidroterapia con el agua salina y su riqueza mineral como referencia, y por otro lado espacios de contemplación vinculados al paisaje de las lagunas salinas y zonas de recreación con una cafetería. El proyecto de Toyo Ito buscaba articular un recorrido sensorial en torno al agua, la luz y la naturaleza, situando al visitante en un itinerario de experiencias de descanso y contemplación. La visión de Ito preveía un espacio excepcional destinado a ofrecer una escapada urbana inspirada a su vez en los baños termales japoneses, un giro perfecto hacia ese turismo de mayor nivel que buscaba la administración municipal.

A nivel formal, el proyecto buscaba una fuerte integración con el paisaje circundante, de manera que el complejo estaría formado por tres edificios en forma helicoidal o de concha, erigidos por estructuras ligeras de madera dispuestas sobre plataformas elevadas de hormigón armado. La disposición de las plataformas elevadas estaba destinada a minimizar el impacto sobre el terreno y ofrecer miradores hacia las lagunas de La Mata y Torre Vieja. Para camuflarlas, el complejo se apoyaba sobre dunas artificiales que pretendían preservar la privacidad del lugar –y de los usuarios–, respecto a las viviendas circundantes. Sin embargo, esta decisión alteraba la topografía natural, generando una paradoja entre el discurso de ligereza e integración paisajística y la transformación artificial del entorno inmediato. Este gesto se utiliza para preservar el carácter de retiro y exclusividad, introduciendo un artificio que chocaba con la supuesta ligereza de la actuación. Por otro lado, el conjunto de edificios se concebía como un itinerario de bienestar en el que la arquitectura funcionaba como mediadora entre el visitante y el paisaje natural de las lagunas salinas. Para ello, Ito proponía una secuencia de espacios organizados en torno a tres ejes experienciales: el agua, la luz y la naturaleza. A lo largo del recorrido, se sucederían espacios abiertos al exterior con otros cerrados más íntimos, de modo que la experiencia arquitectónica trascendía lo funcional para adentrarse en lo sensorial. Desde una perspectiva material y espacial, el Parque de la

Relajación combinaba la innovación formal característica de la obra de Toyo Ito con una débil definición programática: más allá de las instalaciones termales y la cafetería, el proyecto carecía de un programa sólido que garantizara su sostenibilidad a largo plazo en una ciudad como Torre Vieja, marcada por una fuerte fluctuación de población entre las diferentes temporadas del año. Esta indefinición, unida a las dificultades económicas y políticas que veremos a continuación, lo convirtió en un ejemplo claro de cómo la apuesta por la espectacularidad arquitectónica puede desentenderse de los requerimientos funcionales y sociales de su contexto.

El proyecto fue aprobado en el año 2001 en pleno auge de la burbuja inmobiliaria, con un Ayuntamiento de Torre Vieja centrado en el lavado de cara a su motor económico principal¹³. Las obras se licitaron con un presupuesto inicial de 1,5 millones de euros, y se comenzaron en el año 2003 con el primero de los tres edificios en forma de caracola, el más cercano a las viviendas de la urbanización Torreta III. Sin embargo, la obra pronto experimentó sobrecostes significativos, llegando a estimarse el total de la licitación en 7 millones de euros, destinándose todo el presupuesto inicial a la construcción entre los años 2003 y 2004 a ese primer edificio. En el año 2004, la Dirección General de Costas paralizó las obras tras la resolución negativa a la licencia por estar el complejo del Parque de la Relajación situado en terrenos protegidos, que son parte de un antiguo humedal ligado a las dos lagunas. Tras años en el limbo y con sucesivas demoras en la ejecución, unidas a la crisis económica de

Propuesta



Punta de la Víbora



Fig. 05.
Esquema de la propuesta del Parque de la Relajación, sobre el área de implantación de la Punta de la Víbora, Torrevieja. Elaboración de la autora, 2025.

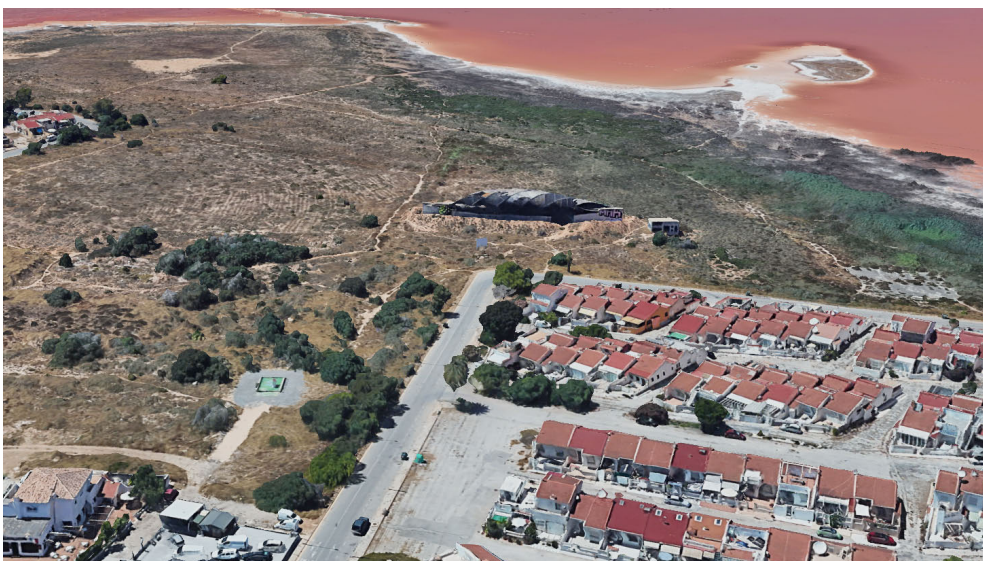


Fig. 06.
Vista aérea del área donde se implantaba el proyecto del Parque de la Relajación de Torrevieja, con el artefacto en ruinas en el centro. Fuente: Google Earth, ©2024 Landsat / Copernicus, Airbus, Data SIO, NOAA, U.S. Navy, NGA, GEBCO, Instituto Geográfico Nacional.

2008 y a los cambios en la administración local, el proyecto no superó los desafíos logísticos, financieros y de gestión urbanística, y se acabó paralizando por completo.

A pesar de haberse construido parcialmente, el Parque de la Relajación de Torrevejea nunca llegó a inaugurarse plenamente ni a consolidar un programa estable en su única edificación realizada. En la actualidad, la “caracola” permanece en estado de abandono total, convertida en una ruina mediática y un espacio residual que contrasta con la ambición inicial del encargo [Fig. 06]. Más que un equipamiento activo, constituye una infraestructura fallida que ilustra la fragilidad de los proyectos icónicos cuando se insertan en contextos urbanos gobernados por dinámicas especulativas y coyunturas políticas inestables. Así, la caracola puede leerse como un artefacto espectral no solo por su apariencia y materialidad, sino también por su estatus suspendido entre lo público, la arquitectura y el monumento fallido. Es un objeto

que invoca una visión futurista del espacio público, pero que hoy se presenta como una ruina anticipada de los ideales formales de la arquitectura de autor, reflejo de las tensiones entre la arquitectura insignia y la experiencia de la ciudad postindustrial.

El Parque de la Relajación como artefacto espectral

El caso de estudio del Parque de la Relajación permite reflexionar sobre las tensiones entre arquitectura, economía y política urbana que caracterizaron la España de principios del siglo XXI. Más allá de su condición de proyecto inconcluso, el complejo ejemplifica la lógica de un urbanismo que subordinó el valor del uso al valor de la imagen, donde la arquitectura operaba como instrumento de marketing territorial y no como mecanismo social y duradero. El caso de Torrevejea no es aislado, pues proyectos como el CREA de Alcorcón, el aeropuerto de Castellón, el Palacio de Congresos de Oviedo o la Ciudad de la Cultura de Galicia revelan una misma dinámica: la creación de infraestructuras sobredimensionadas cuyo principal motor fue la visibilidad política y mediática, más que la viabilidad económica o social. Estas arquitecturas, hoy infrautilizadas o en desuso, componen un paisaje de espectros urbanos que testimonia la fragilidad del paradigma de la espectacularidad en la era postindustrial.

En el caso del Parque de la Relajación de Torrevejea, la fragilidad del programa funcional, la dependencia de un contexto económico especulativo y la ausencia de una demanda real por parte de la ciudadanía situaron al proyecto en una posición de vulnerabilidad estructural. Desde su gestación, el Parque de la Relajación estaba condicionado por una paradoja: pretender representar con un icono arquitectónico una ciudad saturada de construcciones genéricas, pero mediante un modelo importado y desvinculado de la cultura local. Esta distancia entre ambición simbólica y realidad territorial es lo que consideramos que convierte al proyecto en una ruina anunciada. En este sentido, el proyecto puede entenderse como un “artefacto espectral”: una arquitectura que conserva la materialidad de un proyecto icónico pero que ha perdido toda funcionalidad y sentido. Su presencia física remite a una promesa incumplida, a un futuro que no llegó a materializarse. El concepto de artefacto espectral se plantea aquí, más que como una categoría estética, como una herramienta crítica para leer las huellas del fracaso en la ciudad postindustrial: espacios inertes que condensan el deseo y el colapso de un modelo de desarrollo basado en el espectáculo¹⁴.

Los artefactos espectrales representan esas arquitecturas que, ambiciosas en su forma, están vacías de función, por lo que su fracaso no reside solo en una deficiente gestión, sino en una lógica urbana que prioriza el espectáculo sobre la sustentabilidad. Entre sus características esenciales encontramos (1) una alta inversión inicial con retorno negativo o nulo, (2) la desconexión con el tejido urbano y sociocultural donde se implantan, (3) una narrativa simbólica frustrada, (4) estética inacabada o de ruina, y (5) memoria persistente de indefinición y ausencia. [Fig. 09] El estudio del Parque de la Relajación confirma que la combinación de una debilidad programática, los sobrecostos de la obra y la desconexión con las dinámicas urbanas y socioculturales de Torrevejea transformaron una propuesta de alto valor formal en un objeto fantasmagórico. Por otro lado, su implantación en unos terrenos pertenecientes al ámbito de protección de las lagunas salinas de La Mata y Torrevejea, y por lo



Fig. 07 y 08.
Frontal y trasera del edificio en ruinas para el Parque de la Relajación, coloquialmente conocido como "La Caracola".
Fotografías de la autora, 2024.

tanto no urbanizables, lo sentenciaban a la incapacidad económica y política y al consecuente abandono. Al mismo tiempo, la edificación abandonada en forma de caracola persiste como huella material de un deseo urbano frustrado, a modo de icono de la burbuja inmobiliaria española. Y es por esa estética de ruina que actúa como memoria del urbanismo especulativo de principios del siglo XXI siendo testimonio palpable de la euforia constructiva de entonces.

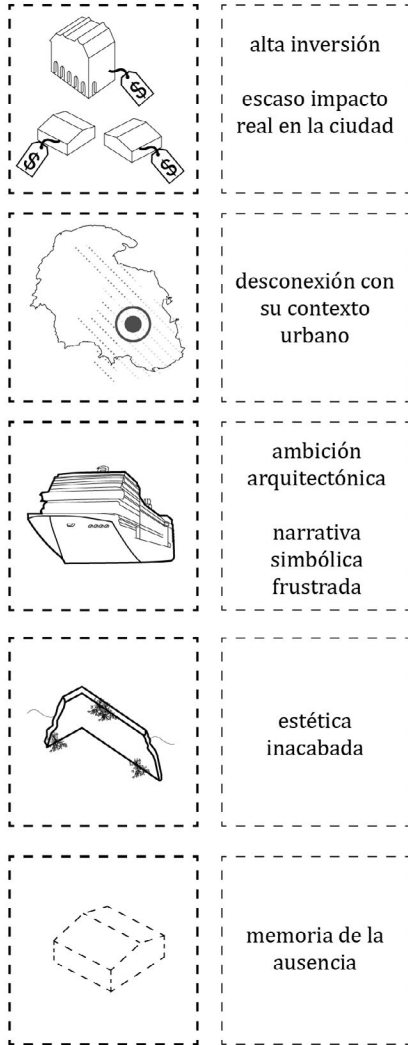
Conclusiones

El análisis del Parque de la Relajación de Toyo Ito para Torrevieja permite comprender cómo la arquitectura icónica, cuando se inserta en contextos urbanos dominados por la especulación y la política de la imagen, puede devenir en un artefacto espectral, simbolizando la vulnerabilidad de un modelo de desarrollo urbano que ya no es sostenible. A través del caso de estudio del Parque de la Relajación podemos trazar la anatomía del auge y declive de estos ‘artefactos’, entre la arquitectura global, la ambición política y las dinámicas económicas locales. Es el presente ejemplo de la arquitectura inconclusa, símbolo de la falta de planificación urbana efectiva que ayude a la revitalización o a un nuevo crecimiento ordenado de las ciudades. Lo que empezó como proyecto de alta visibilidad para la ciudad de Torrevieja y para Toyo Ito en España, acabó enfatizando un vacío urbano en una zona ya de por sí degradada en la periferia de la ciudad.

Asimismo, como caso de estudio ofrece varias lecciones sobre el desarrollo urbano, las prioridades arquitectónicas y el equilibrio entre ambición y practicidad. Los hallazgos derivados del análisis del Parque de la Relajación confirman la hipótesis de que las arquitecturas que son concebidas bajo la lógica del espectáculo tienden a devenir en artefactos espectrales cuando carecen de un programa definido, una relación con las dinámicas locales y de una planificación económica sostenible a largo plazo. El caso de Torrevieja ilustra cómo un proyecto preconcebido como hito internacional terminó, tras sobrecostes y cambios políticos, integrándose en el paisaje urbano como una ruina material y simbólica, representativa de un modelo de desarrollo urbanístico español que priorizó la visibilidad inmediata sobre la viabilidad a largo plazo. El proyecto de Toyo Ito, concebido como punto de referencia de la promoción de marca de la ciudad de Torrevieja, ofrecería un espectáculo arquitectónico y visual que no se correspondería con el contexto climático o las demandas sociales de la ciudad alicantina. Pero, una vez construida la primera fase, no podemos evitar cuestionar por qué no se propuso readaptar el proyecto para evitar la ruina que se mantiene a duras penas hasta el día de hoy. Y es que, más allá de su condición de fracaso, el Parque de la Relajación nos ofrece una oportunidad para reflexionar sobre la posibilidad de reutilizar y resignificar este tipo de infraestructuras abandonadas. Su estudio contribuye a reconocer las limitaciones del paradigma de la espectacularidad arquitectónica y a reivindicar la necesidad de proyectos más atentos a su contexto. Desde esta perspectiva, la noción de artefacto espectral se propone no solo como una categoría crítica, sino también como una herramienta de lectura para el futuro de las ciudades contemporáneas.

Por último, el caso del Parque de la Relajación de Torrevieja permite leer críticamente la herencia de un periodo de expansión inmobiliaria y turística que ha dejado numerosas huellas inconclusas en el territorio español. La desconexión con el tejido urbano y social de proyectos como el de Torrevieja facilitó la propagación de estos proyectos en cualquier ciudad. Al reproducirse en Torrevieja como estrategia “comodín”, se difuminó de antemano su valor simbólico de progreso para dar lugar al valor simbólico de lo ruinoso y fantasmagórico. Sin embargo, la identificación de estos artefactos no debe entenderse únicamente como diagnóstico de fracaso, sino como oportunidad para plantear la reutilización de unas infraestructuras útiles para la ciudadanía. Comprender estas arquitecturas no solo implica estudiarlas como ruinas, sino como síntomas de un modelo urbano agotado. Su análisis permite repensar la arquitectura desde la contingencia, la función pública y la memoria crítica del espacio construido. El estudio del Parque de la Relajación de Torrevieja permite problematizar el concepto de artefacto espectral por tratarse de una “presencia arquitectónica”, y abre un campo fértil para la reflexión crítica sobre la condición espectral de ciertas intervenciones contemporáneas en el espacio urbano, y en especial en las

artefactos espectrales



Parque de la Relajación

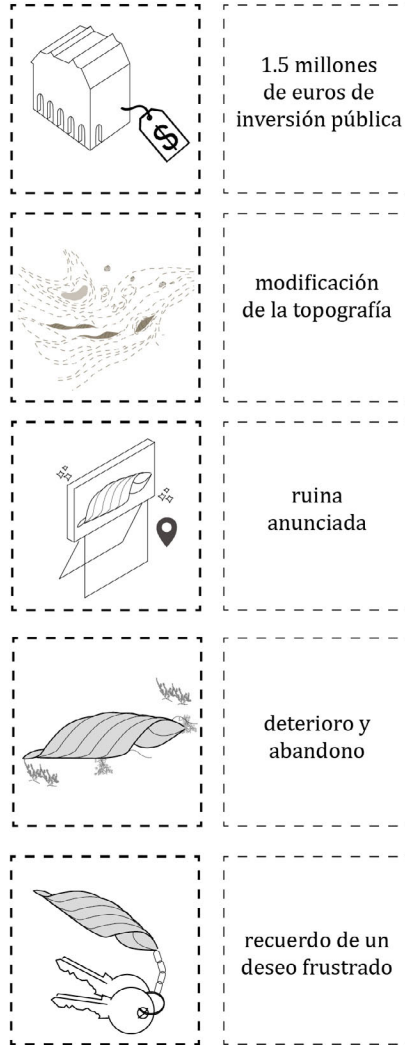


Fig. 09. Esquema de la caracterización del Parque de la Relajación como artefacto espectral. Elaboración de la autora, 2025.

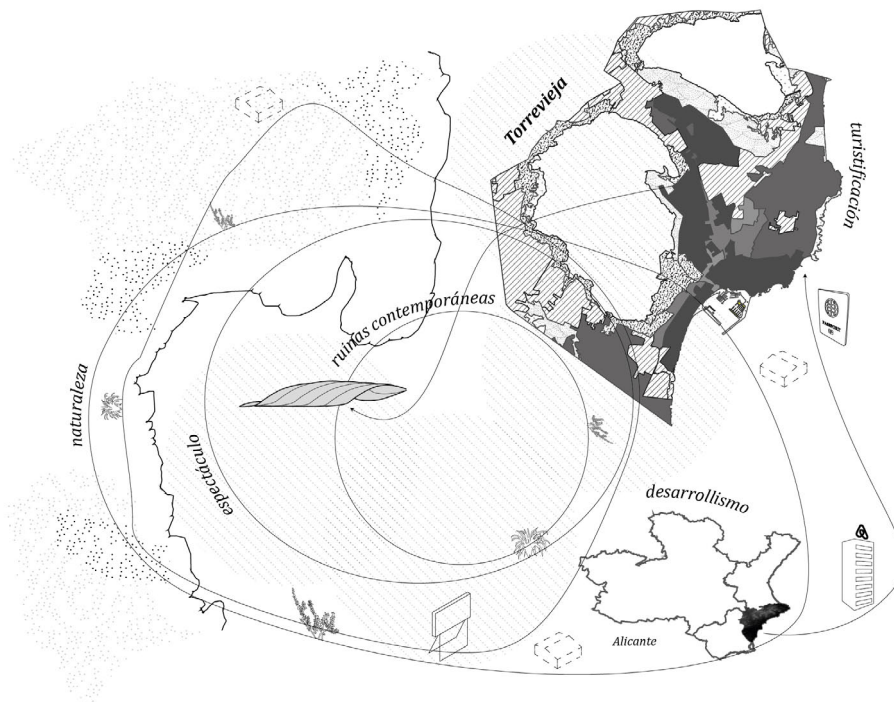


Fig. 10. Diagrama de investigación. Elaboración de la autora, 2025.

ciudades en estado de decrecimiento. Futuras investigaciones podrían explorar estrategias de reprogramación temporal, integración de estas construcciones en redes culturales ya activas, o la activación comunitaria que resignifique las arquitecturas del espectáculo. En este sentido, el artefacto espectral describe aquellas arquitecturas que, aun desprovistas de uso o función, mantienen un aura de visibilidad y deseo, recordando las tensiones entre modernidad, representación y obsolescencia que tanto caracterizan a la ciudad postindustrial.

El concepto de artefacto espectral permite, por tanto, leer críticamente la herencia de un periodo de expansión inmobiliaria y turística que ha dejado numerosas huellas inconclusas en el territorio español. El proyecto del Parque de la Relajación no solo buscaba dar la función de balneario de lodos, sino que pretendía posicionar a Torrevieja como un destino sostenible de alto nivel. La elección para su diseño de un prestigioso arquitecto como Toyo Ito también estaba intrínsecamente vinculada a objetivos de marketing y promoción turística, inspirando la arquitectura de bienestar japonesa que tanto triunfaba en los años 2000. Con la intención inicial de convertirse en símbolo de una nueva identidad y prosperidad para Torrevieja, se pretendía atraer visitantes de mayor nivel adquisitivo, inversores y quizá residentes permanentes con la promesa de ofrecer experiencias únicas y oportunidades laborales, de manera que todo ello contribuyese a dejar de lado su imagen ligada al turismo de masas y los apartamentos del “Un, dos, tres”.

BIBLIOGRAFÍA:

- Barba, Juan José. “La Caracola de Toyo Ito, una ruina contemporánea que no debió serlo”. *Metalocus*, 7 de marzo de 2012. <https://www.metalocus.es/es/noticias/la-caracola-de-toyo-ito-una-ruina-contemporanea-que-no-debio-serlo>.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. 1994.³ ed. University of Michigan Pr, 1981.
- Bianchini, Franco, Jon Dawson, y Richard Evans. “Flag-Ship Projects in Urban Regeneration.” En *Rebuilding the City: Property-Led Urban Regeneration*, editado por Patsy Healey. E. & FN Spon, 1992.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo (1967)*. 2003.³ ed. Pre-Textos, 1967.
- Derrida, Jacques. *Espéctros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta, 1993.
- Gaja i Díaz, Fernando. “El “tsunami urbanizador” en el litoral mediterráneo. El ciclo de hiperproducción inmobiliaria 1996-2006”. *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, agosto de 2008. <https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-66.htm>.
- Harley, Erik. “La “caracola” de Torrevieja: 1,5 millones de euros de dinero público que se usa para botellones”. *El Intermedio, LaSexta*, 2 de enero de 2023. https://www.lasexta.com/programas/el-intermedio/caracola-torrevieja-15-millones-euros-dinero-publico-que-usa-botellones_2023010263b34d793a2bb400014d6b50.html.
- Huete, Raquel, y Alejandro Mantecón. “Los límites entre el turismo y la migración residencial. Una tipología”. *Papers. Revista de Sociología* 95, n.º 3 (2010): 3. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v95n3.95>.
- Pamies, David. “Los arquitectos del balneario en ruinas de Torrevieja exigen recuperar el aval del proyecto”. Información, 1 de diciembre de 2018. <https://www.informacion.es/vega-baja/2018/12/01/arquitectos-balneario-ruinas-torrevieja-exigen-5668004.html>.
- Robinson, Sidney K. *Inquiry into the Picturesque*. University of Chicago Press, 1991. <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/I/bo3618734.html>.
- Ryan, Brent D. “The Metastasizing Megaproject: Urban Design and “Monstrous Moral Hybrids” in the American City”. En *Urban Megaprojects: A worldwide view*, vol. 13. Emerald Group Publishing Limited, 2013.
- Solà-Morales, Ignasi. *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*. 2003.³ ed. Gustavo Gili, 1995. <https://www.casadellibro.com/libro-diferencias-topografia-de-la-arquitectura-contemporanea/9788425219122/890341>.
- “Terrain Vague”. *Cuaderns*, 1995.
- Torrijos, Pedro. “El terror urbanístico de la burbuja (V): la caracola de Toyo Ito yace muerta en Torrevieja”. *El Economista*, 10 de marzo de 2016. <https://www.eleconomista.es/construccion-inmobiliario/noticias/7410360/03/16/El-terror-urbanistico-de-la-burbuja-V-la-caracola-de-Toyo-Ito-yace-muerta-en-Torrevieja.html>.

Ana Carreño es arquitecta, ha realizado el Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid ETSAM-UPM, donde actualmente desarrolla su tesis doctoral en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Su trabajo ha sido expuesto entre otros en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Future Architecture Platform, o el Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias. Ha sido Fellow en la Travel Academy del programa ‘In Search of the Pluriverse’ del Het Nieuwe Instituut de Rotterdam, y Visiting PhD Student en el MIT - DUSP, gracias a la Beca de la Universidad Politécnica de Madrid para Estancias Doctorales en E.E.U.U. y Canadá.

El conflicto como estrategia tectónica. Dialéctica entre estructura y cerramiento en el Muziekcentrum de Herman Hertzberger

Jose María García Crespo

DOI:

Durante los primeros treinta años de su trayectoria, Herman Hertzberger desarrolló sistemas constructivo-estructurales específicos para algunos de sus proyectos, capaces, mediante adaptaciones y variaciones internas, de resolver de forma integral la totalidad del edificio. De todos estos 'kits de construcción', como él mismo los denominaba, el del Muziekcentrum de Utrecht (1973-1978) es el más elaborado y complejo de su carrera.

Este escrito busca identificar los motivos y los recursos empleados, elementos que nos permitan verificar si esta solución constructiva incorpora los mecanismos y estrategias propios de la dialéctica entre estructura y cerramiento. Se plantea la hipótesis de que la solución constructiva analizada pueda ser considerada un ejemplo paradigmático —o modélico— de la interacción entre los dos subsistemas (estructural y delimitador) que componen este modelo tectónico dada la singular confrontación que propone. La mayor parte de los elementos analizados se perdió tras la profunda remodelación y ampliación del Muziekcentrum realizada por el propio Hertzberger. El presente estudio se fundamenta en croquis originales, material fotográfico histórico, fuentes escritas y una entrevista al propio autor, siendo la documentación inédita del proyecto de ejecución la que ha proporcionado las evidencias más relevantes.

During the first thirty years of his career, Herman Hertzberger developed specific constructive-structural systems for some of his projects, capable, through internal adaptations and variations, of resolving the entire building in an integrated manner. Among all these 'construction kits', as he himself called them, that of the Muziekcentrum in Utrecht (1973-1978) is the most elaborate and complex of his career.

This paper seeks to identify the reasons and the resources employed, elements that allow us to verify whether this constructive solution incorporates the mechanisms and strategies proper to the dialectic between structure and enclosure. It puts forward the hypothesis that the constructive solution analyzed may be considered a paradigmatic —or model— example of the interaction between the two subsystems (structural and delimiting) that compose this tectonic model, given the singular confrontation it proposes. Most of the elements analyzed were lost after the profound remodeling and expansion of the Muziekcentrum carried out by Hertzberger himself. The present study is based on original sketches, historical photographic material, written sources and an interview with the author himself, with the unpublished execution project documentation providing the most relevant evidence.

Muziekcentrum
Estructura reticular
Sistemas
Dialéctica constructiva
Permutaciones

Muziekcentrum
Frame structure
Systems
Constructive dialectic
Permutations

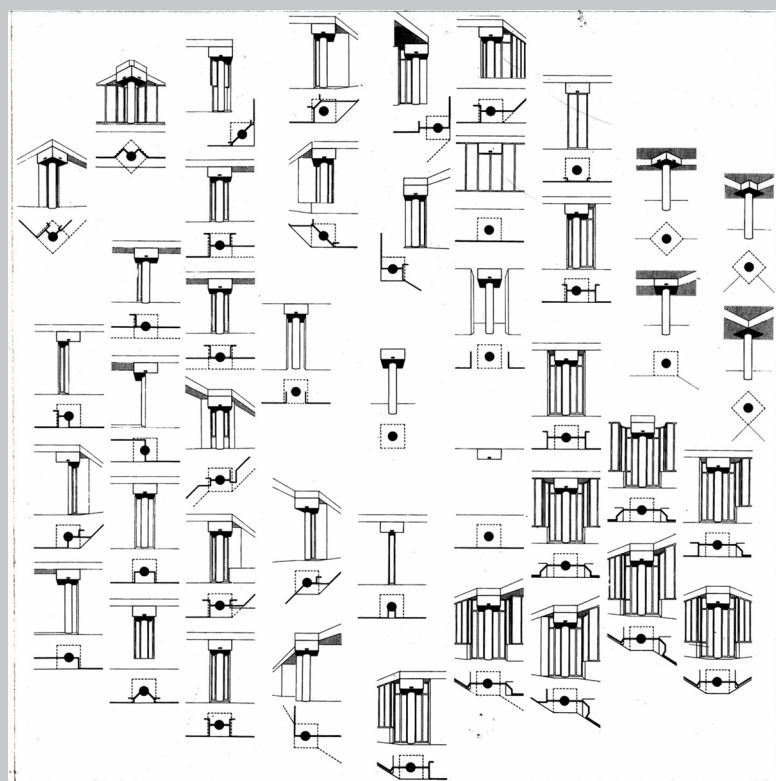


Fig. 01.
Herman Hertzberger.
Esquema de nodos
estructurales. Diferentes
variaciones del kit
de construcción del
Muziekcentrum, sin datar.

Este artículo es fruto de una investigación financiada mediante un Contrato FPU de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM), a través del Fondo Social Europeo (FSE+).

1. El propio estudio realizará otros dos esquemas de nodos de construcción similares para el Apolloscholen - Montessorischool en Willemsparkschool, Amsterdam (1980-1983) y Ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid, Den Haag (1979-1990).

2. La sala principal de conciertos y la de ensayos recurren a cerchas metálicas para salvar sus grandes luces, lo que interrumpe en esos sectores la estructura reticular del edificio. Dichos elementos estructurales no forman parte del objeto de análisis de la presente investigación.

3. Este proyecto ha sido ampliamente publicado en revistas de arquitectura en torno al año de su finalización. Podemos destacar artículos en revistas especializadas como *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1978), *Domus* (1979), *Bauen + Wohnen* (1979), *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1980), *Wonen TABK* (1980), *Baumeister* (1980) o *Bouw* (1981), o *Spazio e Società* (1980). Este último, a pesar de ser el más extenso de todos, solo tratan el sistema constructivo desde un planteamiento muy general.

4. Wim van Heuvel et al., *Muziekcentrum Vredenburg*, vol. n.º 7, PT monografía, (Polytechnisch tijdschrift, 1979).

La monografía trata los siguientes temas; el proceso del proyecto y sus primeras versiones, los importantes hallazgos arqueológicos encontrados e integrados en la obra, aspectos acústicos de las salas de concierto y ensayo, aspectos climáticos, costes y control de calidad, la puesta en obra de los materiales, la participación municipal, incluso un artículo dedicado a la electrotecnia del edificio.

El Vredenburg Muziekcentrum de Utrecht (1973-1978), diseñado por el arquitecto holandés Herman Hertzberger, es una obra singular desde el punto de vista constructivo, aunque los materiales y técnicas empleados no lo sean. Un dibujo elaborado por su oficina, bajo el epígrafe *knooppunten van prefab-element*¹ (nodos de elementos prefabricados), muestra 42 encuentros distintos entre los pilares de hormigón y los elementos de cerramiento [Fig. 01]. Este esquema en vista axonométrica, realizado tras la finalización del edificio, tenía una función divulgativa: mostrar las permutaciones del modelo constructivo o, como Hertzberger suele llamarlo, el “kit de construcción”. Sin embargo, la documentación realmente utilizada para la ejecución —croquis de índole constructiva y planos de obra— revela una diversidad, sofisticación y densidad de planteamientos muy superiores a las mostradas en dicho esquema.

Este estudio tiene como objeto en análisis de la dialéctica generada entre el subsistema estructural (pilares y forjados) y el subsistema conformador de espacios (cerramientos y particiones)², para comprobar si esta solución constructiva incorpora los recursos y mecanismos propios y exclusivos de este contexto tectónico. Estas circunstancias plantean la hipótesis de que este caso sea paradigmático o ejemplar de la relación entre estructura y cerramiento.

Dada la magnitud y complejidad del proyecto, este enfoque excluye otros aspectos relevantes del edificio, ampliamente publicados y documentados en, al menos, sus planteamientos generales. Las principales monografías y artículos especializados³ no profundizan en los pormenores del sistema constructivo; Hertzberger lo aborda en su obra escrita, pero dentro de estudios comparativos que no detallan cada caso. La publicación más completa al respecto es la monografía del Muziekcentrum —separata de la revista *Polytechnisch Tijdschrift* editada por Wim van Heuvel—, compuesta por diez artículos que analizan diferentes aspectos del edificio. A pesar de su carácter técnico y su extensión cercana a cien páginas, la amplitud temática (su uso principal es una sala de conciertos) impide un análisis detallado de la dialéctica entre estructura y cerramiento⁴.

Como Hertzberger es, ante todo, un arquitecto constructor, la documentación generada antes y durante la obra adquiere un valor determinante. Los planos de ejecución no han sido publicados, y aunque sus croquis han sido más difundidos, predominan los de carácter proyectual frente a los constructivos, pese a que muchos de estos últimos fueron elaborados durante la propia construcción.

Los requerimientos del orden constructivo

Desde el exterior, el complejo en su conjunto parece tener una forma aleatoria y no responde exactamente a las expectativas que uno podría tener respecto de un edificio autónomo. El punto de partida del diseño es evitar el efecto de un ‘templo’ de la música integrando la estructura tanto como sea posible en el entorno y el principio de accesibilidad que de ello se deriva dieron como resultado una disposición periférica compuesta por múltiples facetas. Y dado que todas estas fachadas se han construido con los mismos materiales, representan, en realidad, simplemente diferentes caras de un mismo todo⁵.

El Muziekcentrum de Utrecht está a medio camino entre un edificio y un fragmento de ciudad. Esta propuesta fue más una operación urbana que un simple edificio por lo que la historia de su gestación fue muy turbulenta y tuvo repercusiones en la política y el planeamiento⁶.

Hay una idea de edificios que emulan ciudades en miniatura. El propio Hertzberger ya había explorado esta idea de distintas maneras. El caso del Muziekcentrum, sin embargo, presenta tres aspectos que lo alejan del patrón habitual del *mat-building* y lo aproximan al planeamiento urbano: la conexión con el entorno, la conjunción de programas diversos y la ausencia de una unidad aditiva funcional y espacial⁷.

5. Herman Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*. (Rotterdam: 010 Publishers, 1991). “From the outside the complex as a whole looks like a random form, and does not exactly live up to one’s expectations concerning a self-contained building. The point of departure in the design – i.e. to avoid the effect of a ‘temple’ of music by integrating the structure as much as possible into the surroundings – and the ensuing principle of accessibility resulted in a peripheral arrangement composed of multiple facets. And because all these facets have been constituted of the same materials they represent, in effect, simply different facets of the same whole.”

6. Wessel Reinink, *Herman Hertzberger: Architect* (Rotterdam: 010 Uitgeverij, 1990).

7. Oriol Bohigas, “Variaciones de Hertzberger sobre temas del Team 10,” *Arquitecturas Bis*, no. 11 (1976).

8. Rebeca Merino del Río and Julio Grijalba Bengoetxea, “Centraal Beheer: Los límites del estructuralismo en la configuración de un espacio-soporte,” *Artículo, Proyecto Progreso Arquitectura*, no. 19 (Nov 2018).

9. Los tres edificios que rodean el auditorio son denominados en el proyecto de ejecución como lóbulos; Noorlob (lóbulo norte), Pleinlob (lóbulo de la plaza) y Westlob (lóbulo oeste).

10. Reinink, *Herman Hertzberger: Architect*.

El edificio se ubica entre el enorme centro comercial Hoog Catharijne y el centro histórico de Utrecht, formado por pequeñas callejuelas. El proyecto, no obstante, asume compromisos más amplios: incorpora pasarelas para cruzar avenidas con tráfico intenso, prolonga la calle interior de la galería comercial adyacente, se adapta a los contornos irregulares de la parcela y define áreas libres a su alrededor, como la plaza de acceso directo al teatro. En conjunto, se deja atravesar por todos los flujos posibles de su entorno. No evita la confrontación urbana; al contrario, la potencia [Fig. 02]. El Centraal Beheer, por ejemplo, “se incorpora dentro del tejido urbano sin aparente voluntad de continuar la trama limítrofe”⁸. Muchos edificios-ciudad, por el contrario, se muestran muy autónomos respecto a lo que los rodea.

El Muziekcentrum es accesible no solo en el sentido físico, sino también en términos de acogida y cercanía a la experiencia de la sala de conciertos. Al integrar este uso con la ciudad, se diluye la imagen elitista asociada a la música “cultura”. Esto se logra porque el conjunto no se limita a un centro musical: lo completan tres edificios (lóbulos)⁹ que lo envuelven a modo de apéndices, conectados por calles cubiertas. Estos albergan una sala de ensayos más pequeña, estancias auxiliares al teatro, una biblioteca, dos restaurantes, cafeterías, tiendas, un cine, oficinas y un centro de información turística. En su concepción, se asemeja más a un conjunto de edificios, y por primera vez para Hertzberger, estos no estaban destinados a usuarios permanentes¹⁰.

Por último, y a diferencia de muchos edificios-ciudad, el Muziekcentrum no se desarrolla mediante una unidad aditiva funcional y espacial —como ocurre, por ejemplo, en el Orfanato de Van Eyck—. Aunque no recurre a este recurso proyectual, sí presenta un orden constructivo claro. El edificio asume el reto de responder a múltiples condicionantes y, a la vez, mantener una identidad propia [Fig. 03]. Será la construcción la encargada de replicar todos esos condicionantes y lo hará con un solo kit de construcción.

Serialidad Constructiva y Unicidad Material

Abordaremos las variaciones de este sistema constructivo desde un punto de vista cualitativo, aunque cuantitativamente la propuesta también resulta muy significativa. En este caso, el número importa: el edificio cuenta con 512 columnas prácticamente idénticas distribuidas en cuatro niveles. Resulta llamativo que los 42 nodos con los que abrimos este artículo se queden cortos frente a la gran cantidad de situaciones y encuentros presentes en el edificio terminado; aquel esquema inicial se revela ahora como la punta del iceberg. Solo en lo que respecta al cerramiento exterior, el proyecto de ejecución documenta 103 casos distintos, agrupados en cuatro categorías: 62 *gevelelementen* (elementos de fachada), 23 *gevelelementen-vrije puien* (fachadas con escaparates libres), 13 *gevelelementen-trappenhuizen* (fachadas con escaleras) y 5 *gevelelementen-passage* (fachadas de paso). Estos 103 paños están dibujados en planta, alzado y perfil. Algunos corresponden a un único caso concreto, aunque lo habitual es que una misma solución se repita varias veces. Aun así, estos elementos de fachada afectan a poco más de un tercio de todos los pilares del edificio. Otro tercio corresponde a pilares exentos —aunque rara vez de forma absoluta, ya que suelen vincularse a mobiliario o falsos techos— y el tercio restante se relaciona con elementos interiores como particiones, barandillas o escaleras.

Aunque el proyecto parte de un único kit constructivo, la incorporación de numerosas variaciones podría haber debilitado su unidad. Para restituir y reforzar la coherencia del conjunto, Herman Hertzberger recurre a dos procedimientos que le devuelven una identidad unitaria: la indiferenciación entre interior y exterior, y el uso de un único material.

Los cerramientos y particiones presentan el mismo acabado en ambas caras. Si bien esto es habitual en elementos de separación interior, en la fachada constituye una decisión deliberada. Además, cerramientos y particiones resultan difícilmente distinguibles en su aspecto exterior. Aunque un elemento en contacto con el exterior exige mayores

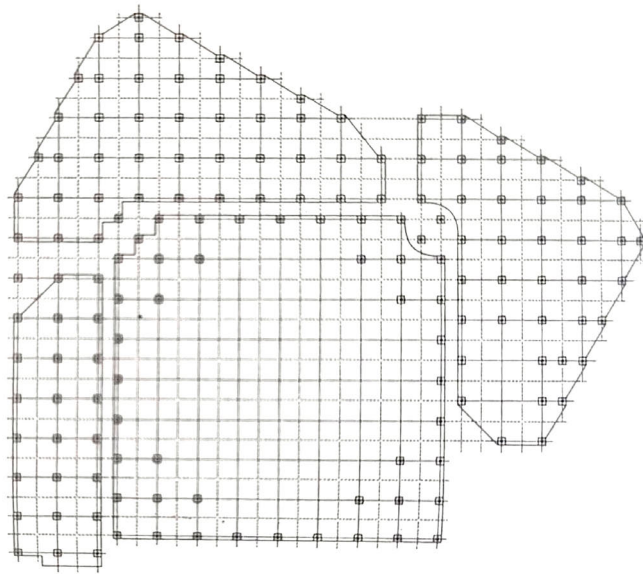


Fig. 04.
Fotografía de la estructura del Muziekcentrum en fase de obra. 1977. (izquierda). Retícula y pilares de la planta general del Muziekcentrum. (derecha).

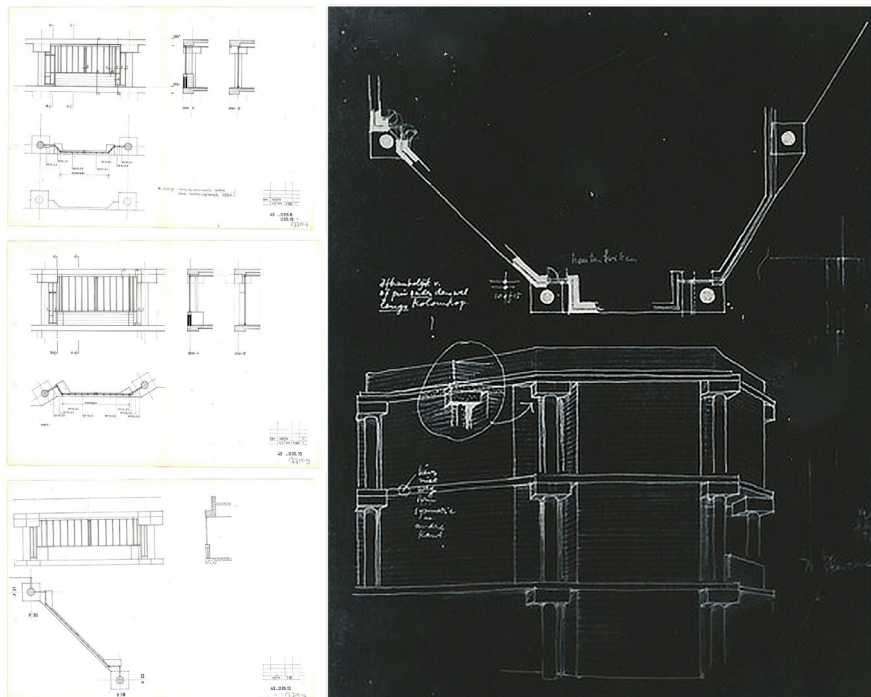


Fig. 05.
Los tres ángulos del cerramiento. Planos de ejecución de unidades de fachada. 1976. (izquierda). Herman Hertzberger. Tanteo de articulaciones de fachada en planta y perspectiva del lóbulo norte. Croquis. 1976 (derecha).

prestaciones que uno interior, esta diferenciación conduce a la clasificación tradicional entre cerramiento y envolvente, lo que implica una limitación conceptual por tres razones: La primera es que la idea de ‘envolver’ remite directamente a ocultar. La segunda es que asumir que cerramiento y partición son distintos establece una frontera estricta entre interior y exterior. Y, por último, al no existir distinción evidente entre ambos, la dialéctica entre el subsistema estructural y el conformador de espacios se percibe con mayor claridad, ya que menos ingredientes favorecen la comprensión de la combinación.

A esto se suma que ambos subsistemas están materializados en hormigón: vertido *in situ* en la estructura y en bloques prefabricados para los paramentos. Esta homogeneidad introduce sutileza en la lectura del conjunto. Colores y texturas, aunque no idénticos, son muy similares, lo que suaviza la explicitación de las diferencias. Los dos subsistemas siguen siendo reconocibles, pero se perciben como una misma entidad. Este recurso —evidenciar las partes y, al mismo tiempo, atenuarlas— es característico no solo del Muziekcentrum, sino de buena parte de la obra de Hertzberger.

La urdimbre. Pilares y forjados a la espera de la forma

Los pilares de 47 cm de diámetro varían en altura entre 2,20 y 2,80 m por ligeras diferencias de nivel entre plantas. En algunos casos puntuales se desarrollan en doble altura debido a vacíos en los forjados. Sobre estos elementos aparecen las bandejas planas, constituidas por una delgada losa de hormigón maciza de 17 cm de grosor. Esta losa se engrosa a modo de viga plana o zuncho solo en el perímetro de la estructura (donde va a ser visible) doblando así su espesor y obteniendo un grosor final de 34,2 cm.

Pero los elementos más distintivos de la estructura unos son los grandes elementos de transición cuadrados de 119 cm de lado y 53,2 cm de altura (prácticamente la mitad de un cubo) que median entre el delgado forjado y los pilares de sección circular. Quizás por nuestra tradición arquitectónica greco-romana tendemos a asociar a este elemento con un capitel, pero sus proporciones, por un lado, y su estrecha relación geométrica con el forjado, lo alejan de esta idea. De hecho, y a través de los bocetos del proyecto, se puede observar cómo estos elementos en un momento dado fueron un engrosamiento puntual del forjado. Pronto, forjado y capitel se constituirán como elementos diferentes, pero parece más por motivos de puesta en obra y encofrado. El forjado siempre que llega a este elemento se alinea con él y replicando su contorno. No hay, por tanto, ninguna intención de subrayar la independencia entre forjado y “capitel”.

Una diferencia entre un pilar cuadrado y uno de sección circular es que, mientras el primero coexiste con más facilidad con una pared que pudiera acometer a él, el pilar curvo cuando es independiente puede ser más atractivo y favorecer los flujos a su alrededor. La pilastra tradicionalmente era una columna que se transformaba para producir un acuerdo geométrico con el muro o, dicho de otra forma, para parecerse a él. La columna, con su sección circular, despliega todo su potencial plástico y háptico cuando es exenta. El pilar del Muziekcentrum posee lo mejor de estas situaciones porque es ambas cosas a la vez: un pilar y una columna. Lo que llamamos aquí capitel en verdad sería como si la parte superior de la columna se hubiera convertido en una gran pilastra. Al ser el capitel más grande se genera una separación de 36 centímetros alrededor de la columna. Esta holgura tendrá como función separar la columna y mantenerla exenta cuando cerramientos, particiones o falsos techos acometen a ella.

La disposición de los pilares y capiteles está determinada por una cuadrícula de 3x3m. Ningún pilar se moverá de estos ejes de estructura. No obstante, la gran mayoría de los soportes estarán dispuestos en una cuadrícula de 6x6m que se superpone a la de 3x3m. Dicho de otra manera, los pilares forman una retícula de 6x6m, pero cuando la edificación necesita adaptarse a las irregularidades del entorno, estos pueden situarse a 3m de distancia. La presencia de los capiteles acortará más de un metro esta distancia por lo que la distancia entre soportes nunca superará los 5m de luz.

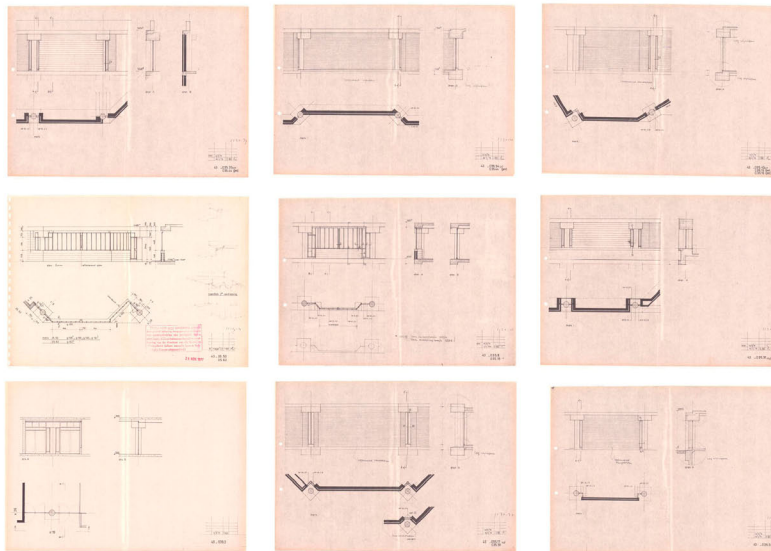
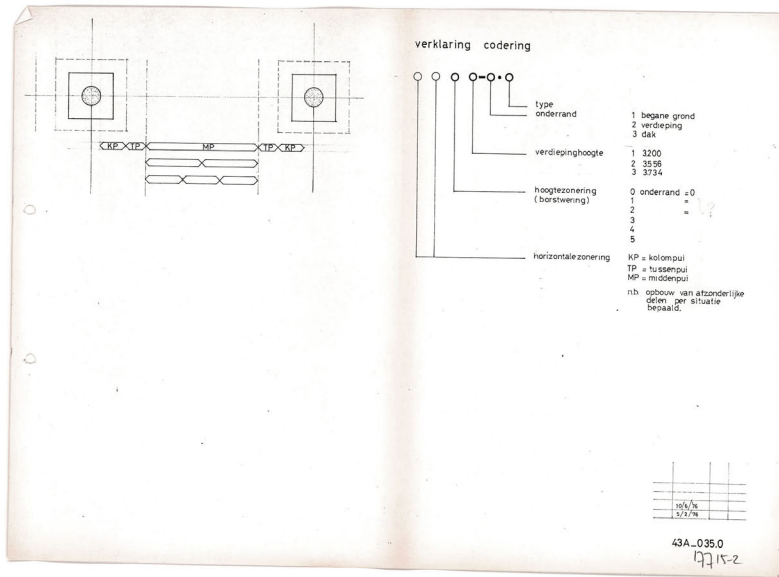
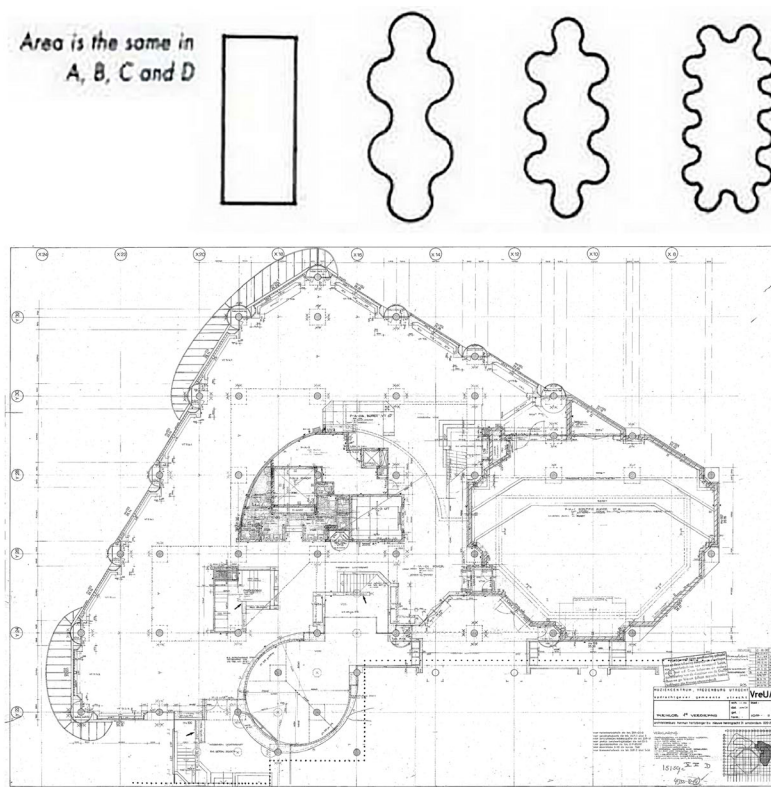


Fig. 06. Leyenda de códigos de la fachada. 1976 (arriba). Aplicación de la codificación en varios elementos de fachada. (abajo).



11. Entrevista realizada a Herman Hertzberger por el autor del este escrito en su domicilio de Sarphatipark en Ámsterdam, el 7 de marzo de 2024.

12. Se ha señalado que el término italiano “campata” denomina con mayor precisión la unidad autónoma formada por la estructura y su correspondiente paño. Alfonso Díaz Segura, “La disolución del pilar en la arquitectura moderna: un proemio, siete mecanismos y un epílogo” (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2012).

13. No se puede asegurar que este intento de organización tuviera un uso efectivo ya que en muchos de los planos no se hace referencia a estos códigos. Esto puede deberse a que debido al gran número de excepciones la sistematización no fuera posible.

Se desprende que, debido al gran tamaño de estos elementos de transición (capiteles), se cumple la doble función de evitar el punzonamiento de los pilares en la delgada losa y la disminución de la luz entre pilares. Aunque, como ya hemos señalado, el papel fundamental de este elemento no será tanto el de la transmisión de cargas sino el constructivo.

Todos los capiteles están orientados de la misma manera. Esta característica subraya el papel autónomo de la estructura como soporte de lo que está por llegar y serán los paramentos los que se adapten a esta circunstancia.

El módulo dimensional de todos los elementos de la estructura es la altura del bloque de hormigón y su respectiva proporción de llaga o junta de mortero. El grosor del canto del forjado equivale a dos de estos bloques, y el que hemos llamado capitel, a tres. Del mismo modo la altura de los pilares vendrá dada por un múltiplo de dichos bloques. Se puede deducir, por tanto, que, en el dimensionado final de los elementos de la estructura, prevalecen las premisas constructivas una vez cumplidos los requerimientos mínimos de cálculo.

Todo está ya preparado y a la espera para la llegada del subsistema conformador de espacios. Esta entidad va a ser la encargada de responder a una gran cantidad de diferentes requerimientos. ¿Cuáles son los invariantes que rigen este repertorio de soluciones?

La trama. La lógica del fragmento

El esquema de nodos elaborado por el propio estudio, con el que iniciamos este escrito, muestra diversos encuentros de la columna. En cambio, la forma en la que estas partidas se describieron para la ejecución difiere notablemente. En los planos de obra, cada unidad se representa en planta, alzado y sección como un conjunto integrado por dos pilares, los forjados superior e inferior y el tramo de envolvente comprendido entre ellos. De este modo, la estructura actúa como marco, mientras que la envolvente se configura como un paño que ocupa dicho espacio.

El propio Hertzberger, en una entrevista con el autor de este escrito, explicaba que había actuado constructivamente de manera análoga a la arquitectura gótica¹¹. Así, los cerramientos del Muziekcentrum pueden entenderse como elementos que rellenan la estructura¹². La relación entre los elementos portantes y los divisorios es particularmente estrecha, dado que el módulo constructivo se compone de ambos. La fachada no se presenta como una unidad continua, sino como un conjunto de fragmentos resultantes de la combinación de estructura y cerramiento. De igual modo, la estructura, aunque permanece visible en todo momento, no lo hace de forma rotunda por lo que tampoco se percibe como una entidad autónoma. Ambos subsistemas, manteniendo sus respectivas identidades, se integran en un todo indivisible.

Estas unidades de fachada se organizan en tres familias según la distancia entre pilares que cubren [Fig. 05]. El paño menor corresponde al lado de un cuadrado de 6×6 m; el mayor, a su diagonal. El tercero, de tamaño intermedio, equivale a la diagonal de un rectángulo de 6×3 m. La primera familia se emplea en perímetros ortogonales (90°), la segunda en diagonales de 45° y la tercera en diagonales de unos 32° . Estas tres posibilidades son suficientes adaptarse al perímetro irregular de la parcela.

La variedad de paños es tan amplia que, para poder operar con todas sus variaciones, el propio estudio elabora una *verklaring codering* (leyenda de códigos) [Fig. 06] que parametriza un modelo genérico¹³. Esta leyenda define cinco parámetros: el tipo de cerramiento, la planta en la que se encuentra, la altura de la base (que puede variar dentro de una misma planta), la zonificación vertical y la zonificación horizontal. Estos dos últimos parámetros se centran en la definición del propio elemento de

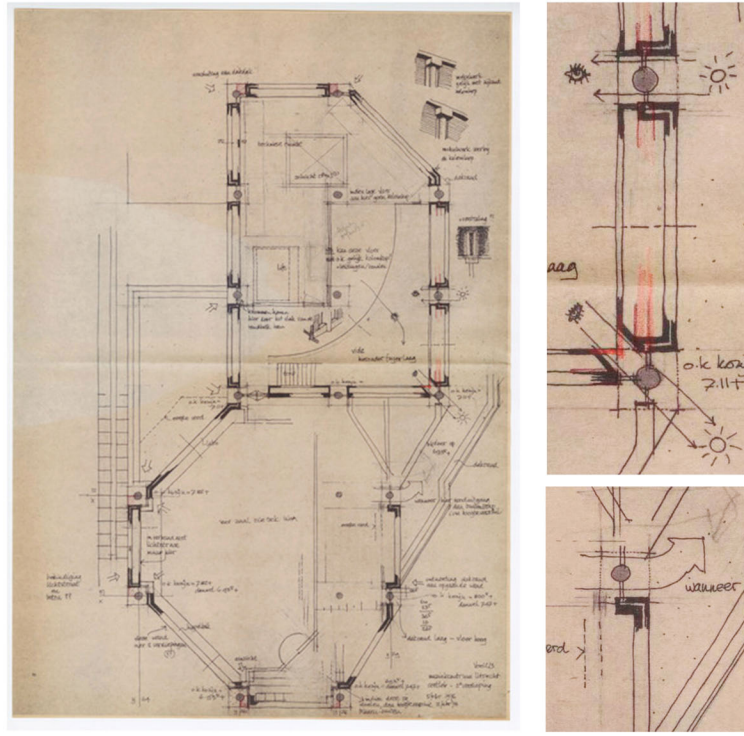


Fig. 08. Croquis de Hertzberger de planta de uno de los lóbulos del edificio (izquierda). Detalles del dibujo donde se señalan las capacidades de luz, vista y paso del encuentro pilar-envolvente (derecha).

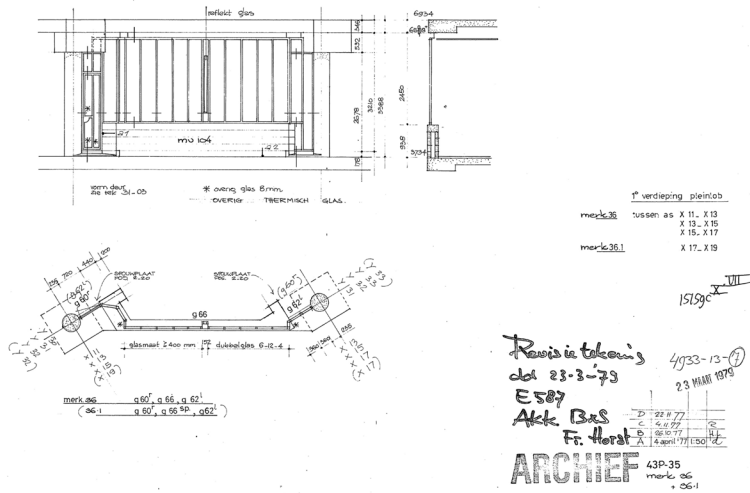


Fig. 09. Uno de los más de cien elementos de fachada diferentes. Alzado, planta y perfil. 1979.

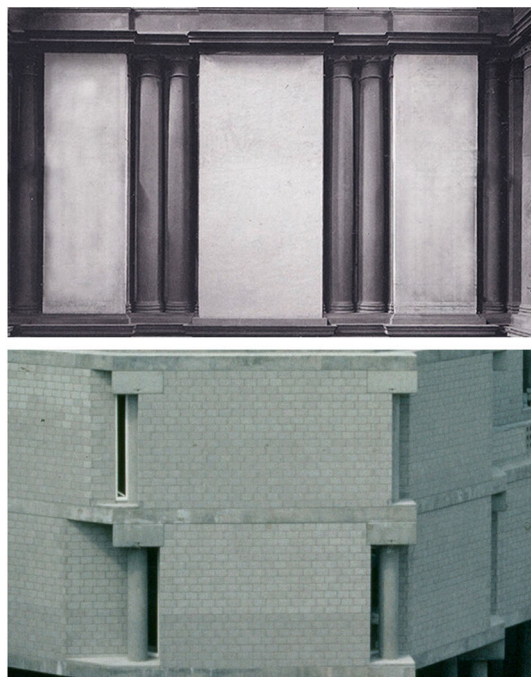


Fig. 10. La coexistencia entre el muro y la columna. Composición fotográfica. Manipulación fotográfica del vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana Miguel Ángel (arriba), fragmento de un paramento del Muziekcentrum. 1978 (abajo).

fachada, mientras los demás tienen como función su localización en el proyecto. Son la zonificación en sentido vertical (de arriba a abajo) y en sentido horizontal (entre columnas) las que definen las distintas bandas de las que se compone el elemento y por tanto las que aquí más nos interesan.

La *hoogtezonering* (zonificación vertical o de la altura) nos indica la altura que tendrá el parapeto (*borstewring*) de bloques de hormigón. La norma más común es que cada elemento de fachada arranque mediante un zócalo de altura variable y el hueco sea el resultado de la parte sin cubrir. Hasta el forjado superior se empleará carpintería con vidrios o bloques de vidrio. Salvo en casos muy excepcionales, los huecos no se generan como recortes dentro del muro, sino como resultado de su ausencia. Existen los casos límites en los que el bloque de hormigón cubre toda la altura entre forjados, o en los que dicha altura es completamente ocupada por la carpintería, con sus vidrios o bloques de vidrio.

En cuanto a la *horizontalezonering* (zonificación horizontal), esta se organiza a partir del centro, comenzando con la fachada central (*middenpui*). A ambos lados se sitúan las fachadas intermedias (*tussenpui*), y en el punto de encuentro entre estas y los pilares, está la fachada de columnas (*kolompui*). Esta distribución por tramos es una forma de articular la convivencia entre dos elementos antitéticos: la columna y el muro, que no son sino el pilar y la pared (en este caso, un muro no portante). De este modo, la dialéctica opera de forma progresiva, transformando los paños gradualmente a medida que se aproximan al nodo.

Parece una estrategia muy adecuada atomizar la envolvente en pequeñas unidades cuando el edificio tiene que responder a múltiples situaciones tanto de contorno como programáticas. Pero la fragmentación no solo tiene esta función. Hertzberger en su libro *Lessons for students*⁴⁴ nos habla del concepto de articulación como una forma de conjugar un recinto grande para uso general con pequeños lugares de uso específico. Se aspira así a generar ámbitos que ofrezcan la posibilidad de albergar a un grupo grande de personas, pero que también puedan ser utilizados por pequeños grupos separados, incluso al mismo tiempo. Para ello, Hertzberger recurre a pliegues y rincones que, en conjunto, conforman el perímetro de una estancia mayor [Fig. 07]. Estas pequeñas unidades de fachada y particiones tienen la capacidad de albergar usos estanciales menores y, al mismo tiempo, conformar la periferia de ámbitos mayores.

El nudo. La confluencia funcional en el contacto entre urdimbre y trama

El recurso o mecanismo constructivo más significativo del Muziekcentrum es concentrar, en el punto de cruce entre el pilar y la envolvente, tantas funciones como sea posible [Fig. 08]. Esta forma de actuar es de alguna manera antiintuitiva. Parece más práctico liberar de tensiones un nodo que ya posee su propia complicación específica. Suele prevalente el distanciamiento de los soportes de la fachada o, en su alternativa opuesta, reabsorber o escamotearlos en el propio muro. Hertzberger no hace ni una cosa ni otra; sitúa los soportes y el cerramiento en un mismo plano. Una vez situados en igualdad de condiciones, concentra en ese punto de tensión la sustentación, la luz natural y artificial, las vistas, el paso, la estancia y el acuerdo geométrico entre entidades. De nuevo, como ocurría con el planteamiento general de la intervención al potenciar las relaciones con la ciudad, lejos de evitar el conflicto, lo estimula. Esta solución tan astuta no es inédita, pero sí lo es tanto por su aplicación masiva como por la intensidad con que se lleva a cabo.

Es evidente que el pilar tiene como función sustentar el edificio, pero Hertzberger enfatiza esta condición de forma explícita. Un mismo pilar es siempre visible tanto en el exterior como en el interior del edificio.

En cuanto a la luz natural y artificial, el nodo vuelve a ser protagonista. Los paramentos que llegan hasta la columna son transparentes. Son pocos los puntos donde esto no

ocurre, incluso si se trata solo de una pequeña franja de apenas 20 cm, lo que aporta un dramatismo propio de las arquitecturas murarias. Los capiteles, por su parte, están equipados con conexión eléctrica, por lo que de ellos emergen luminarias que bañan de luz estos elementos. Son precisamente estas intersecciones las que Hertzberger desea acentuar, tanto de día como de noche. Como ya hemos dicho, el encuentro entre los dos subsistemas es transparente, por lo que se puede ver a través de él. Esta zona no se dedica exclusivamente a las vistas, pero sí constituye un invariante. Por poner un ejemplo, uno de los cerramientos tiene el nodo transparente, pero el centro del cerramiento es de pavés. Esto genera una situación inesperada: se favorece la vista donde debería haber muro, y se oculta la vista --que no la luz-- donde debería haber una ventana.

En el proyecto de ejecución existe una partida específica dedicada exclusivamente a los paños situados en los accesos y pasos del edificio. Esta situación muestra como Hertzberger quiso enfatizar esta cualidad del edificio. Los elementos de soporte se encuentran siempre “en medio” del tránsito. Existe un grupo significativo de paños equipados con balcones circulares accesibles, cuyo centro coincide exactamente con el eje del pilar. Son las ventanas que acometen al pilar las que tienen apertura de paso a los balcones, o bien se utilizan para ventilar cuando no hay dichos balcones.

Es en el nodo donde también se produce el acuerdo geométrico de las dos entidades. Todos los capiteles de los pilares comparten la misma orientación, y los paños, a diferencia de lo habitual, no se disponen perpendicularmente a estos, como ya se ha mencionado. El elemento de cierre se retuerce como sea necesario para llegar de forma perpendicular a los capiteles [Fig. 09].

Conclusiones

Si Hertzberger puede ser considerado uno de los principales representantes del estructuralismo, es, sin duda, quien llevó más lejos su materialización en el plano constructivo. El Muziekcentrum constituye el caso más elaborado de dialéctica entre estructura y cerramiento dada la gran cantidad de configuraciones como respuesta a una misma solución.

Conviene señalar que Hertzberger consideró el Muziekcentrum uno de sus mayores logros, aunque también fue un proyecto de enorme exigencia que le obligó a un esfuerzo extraordinario y a un necesario descanso espiritual tras su finalización¹⁵. La complejidad constructiva de la propuesta no pasó desapercibida a sus coetáneos y, en muchos casos, dio lugar a críticas o lecturas escépticas precisamente en este aspecto; el tectónico. Wessel Reinink señala que el cerramiento combina dos cualidades: una sorprendente masividad y una articulación casi nerviosa de la misma. En el mismo párrafo relata la siguiente anécdota:

”Irritado por el diseño extremadamente detallado del exterior del Centro de Música, el crítico italiano Bruno Zevi gritó *Taci, muro* (*¡muro, cállate!*). No es sorprendente que un italiano, en particular, no pueda tolerar esta actividad motora ocular, que se ve intensificada por el detalle de las formas.¹⁶”

El propio Hertzberger reconoció que el edificio carecía de un exterior definitivo. En esta línea, Herman van Bergeijk lo describió como una construcción sin contorno preciso, semejante a una tela deshinchada o “un tejido sin dobladillo”.

El sistema porticado —verbalizado por primera vez en el plan Dom-Ino¹⁷— lleva implícito, en su propia definición, el diálogo o la dialéctica como ningún otro modelo tectónico, ya que se compone de dos entidades antitéticas obligadas a convivir: la estructura y el cerramiento. En este modelo tectónico se encuentran, precisamente, dualidades propias de lo que se ha denominado estructuralismo: general–específico, permanente–mutable, soporte–complementario, trama–urdimbre o estructura–cerramiento.

14. Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*.

15. M. Behm, M. Kloos, and Amsterdam Centre for Architecture, *Hertzberger's Amsterdam* (ARCAM, 2007).

16. Reinink, *Herman Hertzberger: Architect*. “Geïrriteerd als hij was door de uiterst gedetailleerde vormgeving van het exterieur van het Muziekcentrum, slaakte de Italiaanse criticus Bruno Zevi de kreet ‘Taci mura’ (muur zwijg!). Het is niet verwonderlijk dat juist een Italiaan een dergelijke, door de gedetailleerde drukheid van de vormen opgejaagde motoriek van het oog niet kan verdragen.”

17. Ignacio Paricio, *La construcción de la arquitectura. Vol 3, La composición* (Barcelona: Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya - ITeC, 1995).

18. Rafael Moneo, “La llegada de una nueva técnica a la arquitectura. Las estructuras reticulares de hormigón.” (Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Madrid, 1975).

El Muziekcentrum se trata, por tanto, no solo de un caso de estudio constructivo–estructural de referencia dentro de la obra de Hertzberger y del estructuralismo neerlandés, sino del propio sistema tectónico porticado (estructura y cerramiento).

Este carácter paradigmático o modélico radica en la presencia de dos importantes recursos que caracterizan a dicho modelo tectónico:

En primer lugar, el pilar se presenta como elemento identitario y funcional. Este componente, que dentro del sistema porticado ha sido el más cuestionado y conflictivo, es asumido por Hertzberger de manera deliberada y explícita, hasta transformarse en el eje sobre el que se articula la estrategia constructiva del proyecto.

En segundo lugar, la manifestación y equidad de las dos entidades —estructura y cerramiento— refuerza la eficacia de esta dialéctica entre ambos subsistemas frente a posturas en las que una de ellas prevalece sobre la otra.

De ahí que el Muziekcentrum posea un carácter tan inusual. Los dos mundos tectónicos heredados —el muro y la columna— se recuperan y conviven. Esta coexistencia o conflicto, poco frecuente en la arquitectura moderna, puede evocar la extrañeza formal de los paramentos del vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana proyectada por Miguel Ángel [Fig. 10]. Este reto —hacer convivir estas dos entidades— no constituye únicamente un problema constructivo, sino que plantea una cuestión proyectual de alcance más general¹⁸.

BIBLIOGRAFÍA:

- | | | | |
|--|--|--|--|
| al., Winn van Heuvel et. <i>Muziekcentrum Vredenburg</i> . Pt Monografie. Vol. nº 7: Polytechnisch tijdschrift, 1979. | Dettingmeijer, Rob, and Herman Hertzberger. “De Kwaliteit Van De Ruimte.” <i>Wonen-TABK</i> , no. 24 (1979): 9–45. | Hertzberger, Herman. <i>Lessons for Students in Architecture</i> . Rotterdam: 010 Publishers, 1991. | Article. <i>Proyecto Progreso Arquitectura</i> , no. 19 (Nov 2018): 36–45. |
| Behm, M., M. Kloos, and Amsterdam Centre for Architecture. <i>Hertzberger's Amsterdam</i> . ARCAM, 2007. | Díaz Segura, Alfonso. “La Disolución Del Pilar En La Arquitectura Moderna : Un Proemio, Siete Mecanismos Y Un Epílogo.” Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2012. | Hertzberger, Herman. “„Musikzentrum Utrecht.“. <i>Bauen + Wohnen</i> 7/8 (1979): 303–08. | Moneo, Rafael. “La Llegada De Una Nueva Técnica a La Arquitectura. Las Estructuras Reticulares De Hormigón.” Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Madrid, 1975. |
| Bohigas, Oriol. “Variaciones De Hertzberger Sobre Temas Del Team 10.” <i>Arquitecturas Bis</i> , no. 11 (1976). | Hertzberger, Herman. «Centre De Musique D'utrecht.» <i>L'Architecture d'Aujourd'hui</i> , no. 198 (1978): 48–52. | Hertzberger, Herman. “A Utrecht Un Nuovo Centro Per La Musica.” <i>Domus</i> , no. 601 (1979): 9–20. | Paricio, Ignacio. <i>La Construcción De La Arquitectura</i> . Vol 3, <i>La Composición</i> . Barcelona: Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya - ITeC, 1995. |
| “Centre Municipal De Musique Utrecht.” <i>L'Architecture d'Aujourd'hui</i> , no. 202 (1980): 73–75. | Hertzberger, Herman. “Il Centro Musicale Vredenburg a Utrecht.” <i>Spazio e Società</i> , no. 9 (1980): 20–51. | Merino del Rio, Rebeca, and Julio Grijalba Bengoetxea. “Centraal Beheer: Los Límites Del Estructuralismo En La Configuración De Un Espacio-Soporte.” | Reinink, Wessel. <i>Herman Hertzberger: Architect</i> . Rotterdam: 010 Uitgeverij, 1990. |
| de Lange, P.A., and L.G. de Booy. “Vorm Van Utrechtse Muziekzaal Belet Goede Akoestiek Niet.” <i>Bouw</i> , no. 7 (1981): 65–69. | | | |

José María G. Crespo, arquitecto por la ETSA Sevilla en 2003, combina docencia, investigación y práctica profesional (www.josemariacrespo.com). Ha sido Profesor Asociado (2007/2008) en el Departamento de Expresión Gráfica y de la ETSA de Sevilla y Profesor Asociado (2017/2023) de la Escuela de Arquitectura de Toledo impartiendo las asignaturas de proyectos y materiales. Actualmente desarrolla su labor docente e investigadora mediante un Contrato FPU de la UCLM. Finalista de los Premios FAD y Lamp ha obtenido el Primer Premio en la XV BEAU por Prototipos Cerámicos y el Primer Premio en el Concurso para la Rehabilitación del Palacio de Malpica.

Exposiciones indiferentes. Eludir la permanencia como proyecto

Ayelen Betsabe Zucotti

DOI:

Una exposición es como una isla. Es también un océano y una montaña. Como en toda isla, se debe construir una voluntad para ingresar en ella; su naturaleza es el estado de permanente aislamiento. Es un océano en su interior; se trata de un inmenso fluido en movimiento en la que se debe aceptar los cambios de dirección. Es también montaña, en el momento en que la trayectoria propuesta en su interior se convierte en el proceso de transformación de un estado a otro.

En un sentido metafórico y literal, el espacio de una exposición es capaz de combinar esas posibilidades de manera simultánea. Este espacio es por naturaleza frágil y tendencialmente vulnerable, pero potencialmente transformador.

La propuesta 'Odorama Cities' del artista Koo Jeong A para el pabellón de Corea en la 60ª edición de La Bienal de Venecia, titulada 'Extranjeros por todas partes', ofrece la posibilidad de entrar desde un exterior y habitar otro exterior desde su interior (solo) a partir de la permanencia. No se trata de una exposición en particular, de la temporalidad en la que fue construida, o del contenido que expone. Los espacios expositivos están siendo consumidos por la homogeneidad, de la que paradójicamente han ofrecido resistencia.

La permanencia es una acción que 'lo contemporáneo' evade. Los espacios resultan en consecuencia, indiferentes.

An exhibition is like an island. It is also an ocean and a mountain. As with any island, one must develop a desire to enter it: its nature is one of permanent isolation. It is an ocean inside; it is an immense fluid in motion in which changes of direction must be accepted. It is also a mountain now when the trajectory proposed within it becomes the process of transformation from one state to another.

In a metaphorical and literal sense, an exhibition space can combine these possibilities simultaneously. This space is inherently fragile and potentially vulnerable but has the potential to be transformative.

The 'Odorama Cities' proposal by Koo Jeong A for the Korean pavilion at the 60th Venice Biennale, entitled 'Strangers Everywhere', offers the possibility of entering from one exterior and inhabiting another exterior from within, only through permanence. It is not about a particular exhibition, the period in which it was built, or the content it displays. Exhibition spaces are being consumed by the very homogeneity to which, paradoxically, they have offered resistance.

Permanence is something that the contemporary world avoids. The spaces are consequently indifferent.

Exposición
Isla
Océano
Montaña
Permanencia

Exhibition
Island
Ocean
Mountain
Permanence



Fig. 01.
© Mark Blower

‘Every Island is a Mountain’ se denominó la celebración de los 30º aniversario del pabellón de Corea en el Palazzo Malta en el marco de la Bienal de Venecia y que ha sido el punto de partida de los conceptos presentados en este texto: Isla, Océano, Montaña y Permanencia. Dicha celebración contó con una serie de exposiciones y eventos desarrollados en diferentes espacios y momentos. La propuesta ‘Odorama Cities’ del artista Koo Jeong A para el pabellón de Corea es parte de las celebraciones, al mismo tiempo que de la 60º edición de La Bienal de Venecia, titulada ‘Extranjeros por todas partes’.

‘Odorama Cities’ es una experiencia silenciosa, invisible, incómoda. Es el contexto de ruido, sobreestimulación anestésica lo que actúa directamente por contraste en la obra. En la mayoría de los espacios expositivos aledaños, las propuestas contaban con un dispositivo-pantalla y algunas ocasiones, se trataba de un único elemento expuesto. Incluso en algunos casos, la disposición del espacio giraba en torno a la pantalla con videos reproducidos en repetición y con sonidos que, según las características técnicas de la exposición, podían estar desfasado con el video o imagen, o superpuesto con el sonido de la sala expositiva contigua.

El pabellón de Corea se presentaba transparente desde el exterior. Una vez dentro, no era posible distinguir la intervención a primera vista. La combinación del vacío, el silencio y el ingreso de la luz natural recreaban un estado de confusión. Se trataba de una incomodidad que resultaba de la sobreestimulación adyacente. El pabellón aparecía desnudo y transparente, en contraste a pabellones transformados en cámaras oscuras ocultando sus características físicas.

Las personas transitaban de un pabellón al otro en una secuencia ininterrumpida en contraste a lo que se propone en ‘Odorama Cities’. Era una invitación a permanecer, en donde son las fragancias las que transforman el entorno en una “colección de recuerdos olfativos”¹.

En el interior del pabellón solo se disponían dos objetos expuestos de los cuales uno actuaba como el difusor de las fragancias. El suelo estaba revestido en madera en la que se podía observar una matriz grabada en forma de infinito a lo largo de toda la superficie. Las paredes estaban pintadas a mitad de la altura con una pintura verde apenas más oscura que la vegetación exterior del pabellón, de la que se podía observar desde el interior. Mientras, desde el exterior, el reflejo de los vidrios y el color verde interior en contraste con la vegetación de fondo, desmaterializaban por completo los límites del pabellón.

“Un día normal implica la experiencia de miles de capas de diseño que alcanzan desde las profundidades del suelo al espacio exterior, pero también a lo más profundo de nuestros cuerpos y nuestros cerebros”². Odorama Cities paradójicamente generaba un efecto contrario; el pabellón exigía permanencia física y mental. Exigía entre otras cosas, concentrarse el sentido del olfato.

Koo Jeong A propone a los visitantes la voluntad de aislarse para poder establecer una conexión en el plano emocional. La persona, una vez de frente al difusor de fragancia no obtiene respuestas como las que emiten los dispositivos de uso cotidiano. En este punto, la persona entra en dificultad para reconocer e identificar un nuevo sentimiento. El aislamiento en este contexto se entiende como parte de la conexión necesaria para establecer un vínculo entre el objeto expuesto y la persona.

El concepto de isla en este contexto es contradictorio, complejo y absurdo. Pero propone cuestionar sobre cuál es el espacio en el que lo humano se reencuentra con lo humano o con aquello que lo eleva más allá de la razón, lógica o mercado. Resulta imposible precisar cuántas conexiones establece una persona en el momento en que está frente a una obra de arte. Como tampoco es posible precisar las temporalidades que se solapan, interrumpen o aquellas que entran en conflicto.

El desplazamiento geográfico y temporal a partir de las emociones es una cualidad que permite establecer la relación con el concepto de océano. Recuperar su definición de inmensidad, es poner en valor la capacidad del espacio y obra de arte en atravesar los límites geográficos,

1. Extracto del sitio oficial de La Biennale di Venezia, sobre la propuesta para el Pabellón de Corea en la 60º edición, titulada ‘Stranieri Ovunque’: www.labiennale.org. Visita sitio web en abril 2025

2. Beatriz Colomina and Mark Wigley, *Are We Human? Notes on an Archaeology of Design* (Zürich: Lars Müller, 2021): 9.

incluso cuando se trate de “El pequeño museo más bello del mundo”³. Existe un umbral entre el interior definido por lo físico y aquel definido por las emociones. Sin embargo, traspasar ese umbral difícilmente es posible cuando lo físico viene definido por elementos que se asemejan a lo cotidiano. No solo se trata de la cotidianidad del dispositivo como elemento singular, sino también de la cotidianidad del contenido expuesto: “Las imágenes y los sonidos desde cualquier dimensión de la actividad humana, de la más diminuta escala de la vida personal y química a las más amplias extensiones de un viaje interestelar, se reúnen en combinaciones siempre cambiantes en nuestras pequeñas pantallas portátiles.”⁴.

La posibilidad de atravesar hacia otra dimensión físico-espacial, es posible mientras permita tomar distancia de lo cotidiano y conmensurable. El artista Koo Jeong A propone viajar a otro territorio diferente de la bienal a través de los aromas. Idea que exige permanecer para deconstruir el límite físico y geográfico del pabellón.

El incremento de los desplazamientos en masa de gente está creando un cambio de comportamiento que afecta directamente en la configuración espacial en todas las escalas. La gran cantidad de personas desplazándose genera que se deban desplazar una detrás de la otra, lo suficientemente cercanas, evitando siempre que sea posible, detenerse. Como consecuencia, el espacio debe responder en términos de seguridad. Así aparecen en el espacio carteles con la leyenda ‘salida de emergencia’, mapas indicativos con las vías de evacuación, e incluso tótems indicando donde encontrar de manera más rápida ‘las obras famosas’. Incluso con todas las indicaciones que existen para llegar de manera eficaz a la obra, una vez en frente, es la misma masa la que los expulsa de ella.

La trayectoria es la que construye la narrativa y no debería ser reducida a una simple secuencia de objetos expuestos de la misma manera en que pasan secuencialmente las imágenes (ya digeridas) a través de todos los dispositivos que forman parte de la cotidianidad.

Si los elementos que configuran el espacio forman parte de la esfera cotidiana, la relación que se establece entre dichos elementos y el espacio es indiferente, se vacía la carga simbólica del contenido. Lo mismo ocurre si las personas se encuentran expuestas a la pantalla de sus dispositivos móviles y una vez dentro del espacio se exponen a otra pantalla. Pero ahí se encuentra la paradoja: “La habilidad de ver tanto más es también la de ser mucho más visto. El humano se mira a sí mismo mirándose a sí mismo.”⁵. La homogeneidad de ‘lo contemporáneo’ es una respuesta a la imagen ensimismada de ‘lo humano’. La heterogeneidad, cambio de estado, o dirección no forman parte de ‘lo contemporáneo’. Eludir la permanencia como proyecto es reflexionar que “La idea de que el cuerpo está en un lugar ha desaparecido.”⁶. Las experiencias se reducen a emociones fugaces y consumibles. Así, la permanencia se convierte en un acto de resistencia frente los objetos expuestos y éstos con relación al espacio. La transición entre un espacio exterior a uno interior (isla) hacia otro afuera (océano) a partir de una trayectoria (montaña) entre ‘dos afueras’ está desapareciendo.

BIBLIOGRAFÍA:

Colomina, Beatriz, Mark Wigley, and Istanbul Design Biennial. *Are we human?: notes on an archaeology of design*. Zürich: Lars Müller, 2021

La Biennale di Venezia. La Biennale di Venezia. <https://www.labiennale.org>

Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es>

Fundación Juan March. <https://www.march.es/en>

3. Título de la exposición celebrada en la Fundación March (Madrid, 2024). El título es un elogio de Alfred H. Barr, primer director del MoMA de Nueva York, en el momento que visita por primera vez Museo de Arte Abstracto Español en las Casas Colgadas del siglo XV en Cuenca, España.

4. Beatriz Colomina and Mark Wigley, *Are We Human? Notes on an Archaeology of Design* (Zürich: Lars Müller, 2021): 18.

5. *Ibidem*. P. 19

6. *Ibidem*. P. 295

Ayelen Betsabé Zucotti (1990, Córdoba - Argentina) es arquitecta por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (2015) y Magister en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la Universidad Politécnica de Madrid, España (2024). Ha sido docente en el seminario Ordenamiento Ambiental y Territorial en la Universidad Nacional de Villa María (2016-2021).

Zucotti ha comisariado exposiciones como ‘Periferia Pública, bordes y transiciones públicas de las instituciones’ en el Centro Cultural España Córdoba y ‘Memoria de los Territorios’ en la Usina Cultural. Su trabajo se desarrolla principalmente en el proyecto y construcción de instituciones, actualmente con base en Italia.

Edificio en ejercicio: el antes, el entonces y el ahora de la arquitectura de las Viviendas para el Patronato de Casas Militares de Higueras y Miró (Madrid, 1966-1974)

Julio Garnica González-Bárcena

DOI:

Javier García-Germán y Alejandro Valdivieso, como directores de la revista “Arquitectura” desde 2023, y Ricardo Sánchez Lampreave, como editor invitado, han publicado recientemente, en el segundo semestre de 2024, “Viviendas para el Patronato de Casas Militares. Fernando Higueras, Antonio Miró. Madrid, 1966-1974”, dentro de la colección “Libros de Arquitectura”. Se trata de un trabajo colectivo, realizado por un equipo, y sobre todo en equipo, que consigue alborotar la inercia crítica en torno a uno de los edificios no tan, y no tan bien, conocidos hasta el momento dentro de la producción conjunta de Higueras y Miró. El libro se organiza en tres secciones, que corresponden aproximadamente al antes, al entonces y al ahora (incluso al mañana) del proyecto. En los apartados de “Archivo” se despliega una selección documental de material original inédito, procedente de diversos archivos, que pone al alcance del lector una información muy valiosa que le permite trasladarse, por un momento, al pie de obra de esas mismas fuentes primarias. Por su parte, en los apartados de “Perspectiva”, los propios editores García-Germán, Sánchez Lampreave y Valdivieso, junto a Silvia Colmenares, Lola Botia, Enrique Encabo, Inmaculada Esteban Maluenda, Elena Almagro y Alberto Sanz presentan una serie de ensayos de temática, formato y extensión diversos, complementarios y nunca redundantes, que se plantean como respectivos ejemplos de interpretación de la obra de Higueras y Miró, invitando a un diálogo que el lector debe prolongar elaborando su propia interpretación, seguramente la más necesaria. Los autores del libro han planteado un ejercicio brillante, elaborado por quienes, y dirigido a quienes están en el ejercicio cada vez más poliédrico de la profesión, pero también abierto al resto de la ciudadanía y la sociedad a través de una presentación y edición impecables.

Higueras-Miró
Archivo
Perspectiva
Madrid
Ejercicio

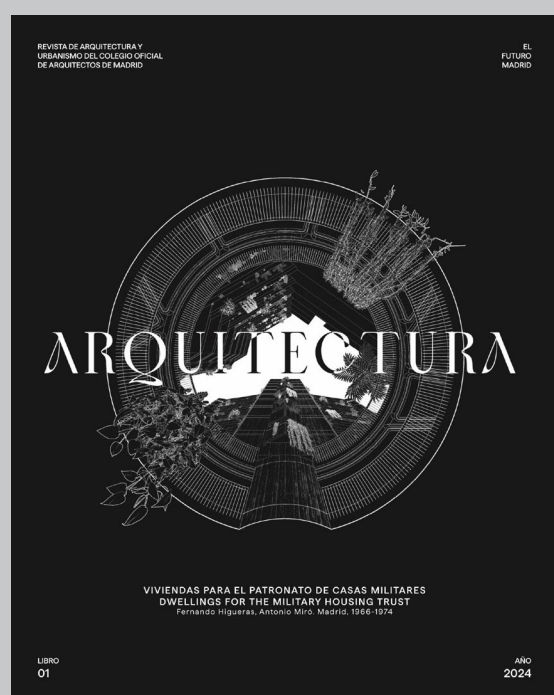


Fig. 01.
“Viviendas para el Patronato de Casas Militares. Fernando Higueras, Antonio Miró. Madrid, 1966-1974”. “Libros de *Arquitectura*”. Libro 01. Año 2024. Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM).

En el segundo semestre de 2024 ha aparecido la primera monografía de la colección “Libros de *Arquitectura*”, una publicación que se presenta en paralelo a los números publicados regularmente de la revista “*Arquitectura*” del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). Javier García-Germán y Alejandro Valdívieso, como directores de la revista desde 2023, y Ricardo Sánchez Lampreave, como editor invitado, han escogido para esta primera entrega de la colección el conjunto de las Viviendas para el Patronato de Casas Militares, proyectado por Fernando Higuera y Antonio Miró, en la glorieta de Ruiz Giménez o “de San Bernardo” de Madrid, entre 1966 y 1974. Con la edición de este libro, sus responsables cumplen, por tanto, como avanzaban en su proyecto editorial *El futuro Madrid*, con el compromiso adquirido de profundizar con rigor en algunos de los más relevantes edificios de la historia reciente del Madrid moderno, con el objetivo de documentarlos ampliamente, ampliar su conocimiento y deshacer más de un tópico y más de un malentendido.

El edificio de Higuera y Miró es un proyecto excepcional en muchos sentidos. Excepcional porque se trata de un conjunto de viviendas para militares encargado a finales de la década de 1960 –España, década de 1960- a dos arquitectos bien situados en el engranaje cultural y profesional del Madrid de la época, pero más sospechosos de disidencia que de complicidad con el orden establecido. Excepcional porque tras derribarse el antiguo hospital de La Princesa en 1962, el solar es adquirido por el Patronato de Casas Militares en 1964, que convoca un concurso restringido a los arquitectos del Patronato que queda desierto. En 1967, Fernando Medrano de Miguel –general director gerente del Patronato- organiza una consulta informal entre los estudiantes de segundo curso de la Escuela de Arquitectura de Madrid, compañeros de clase de su hijo José Manuel, que sugieren que sea Fernando Higuera el autor del proyecto. Un procedimiento tan inusual que el propio Fernando Higuera tarda varios días en responder a las llamadas telefónicas del general con la notificación del encargo, ante el temor que se tratase de una reclamación sobre su paso, un tanto irregular, por los cursos de las antiguas milicias universitarias. Obra excepcional, insistimos, pero mucho menos reconocida que las grandes obras de Higuera y Miró también en Madrid, como el colegio Estudio (1962) y la Unidad Vecina de Absorción de Hortaleza (1963), ambos protegidos y catalogados por el Ayuntamiento, y sobre todo “La Corona de Espinas” o Centro de Restauraciones en la Ciudad Universitaria de Madrid (1965), edificio declarado Bien de Interés Cultural en 2001. Menos reconocido y también menos conocido, o conocido a medias desde el tópico de la contradicción, tantas veces señalada pero pocas veces profundizada, entre la potencia de la fachada de hormigón gris inerte y la presencia viva de la exuberante vegetación verde y cambiante. Un cliché que se arrastra desde los primeros momentos de la construcción del edificio hasta nuestros días, hechos de revival brutalista y *selfies* de Instagram.

La publicación se abre con una introducción de los tres editores, breve y concisa –es de agradecer- tras el que se despliegan tres secciones, que me parece podrían corresponder al *antes*, al *entonces* y al *ahora* del proyecto de Higuera y Miró. En el primer apartado de “Antecedentes: la cuestión urbana y el concurso” se incluye un ensayo a cargo de Silvia Colmenares en el que analiza la importancia de la inserción en la trama urbana de la “arquitectura de contacto” del conjunto de viviendas, utilizando un término muy apropiado y que la autora ya ha desarrollado en otros escritos. Se incluye a continuación una valiosa secuencia en la que se presentan las diversas fases de estudios previos, rectificación de calles, bases del concurso, dos propuestas del concurso (Durán-Loriga y Lucini, se sobreentiende que los cuatro restantes carecen de interés) y el esclarecedor fallo desierto del concurso, que habla por sí solo.

En el segundo apartado: “El proyecto de Fernando Higuera y Antonio Miró”, se presenta el *entonces* de la obra. En un breve texto Lola Botia, directora de la Fundación Fernando Higuera, desgrana el origen del encargo y las valiosas anécdotas antes citadas, y a partir de ahí se incluyen hasta sesenta páginas con una selección que se adivina ardua y laboriosa del material original de archivo. Se incluyen los croquis previos de proyecto (cuyo orden se supone cronológico); el anteproyecto; el

encargo; el proyecto; la obra y la obra terminada. La naturaleza de los documentos es completamente diversa: desde croquis apenas esbozados a planos virtuosamente delineados, fotografías de la maqueta, la memoria descriptiva de los arquitectos, las consultas y dudas de los licitadores, el plan de obra (¡con su diagrama de barras!), las fotografías en construcción, las fotografías de la obra terminada e incluso el documento sobre las especies vegetales que deben ocupar la fachada. Un material muy completo -cuya selección, insistimos, habrá sido ardua- que se puede reseguir con un pie de página que identifica cada una de las fases, y que demuestra la necesaria confluencia -pese a su habitual dificultad- de los diversos archivos y fuentes primarias existentes. La correspondencia de los arquitectos que se ha seleccionado es bien elocuente: desde la sorprendente, por respetuosa y leal, colaboración con el general Medrano, hasta las agrias discusiones con la constructora, en la que los arquitectos manifiestan una postura que resulta hoy una verdadera lección deontológica.

El tercer apartado de la publicación se centra en el *ahora* del proyecto -y en parte también en el *mañana*-. Así, Enrique Encabo e Inmaculada Esteban Maluenda describen en “Fernando Higuerras y el principio de incertidumbre” el heroísmo del arquitecto y aclaran desde nuestro presente los equívocos sobre la cuestión del brutalismo, con el Banham en la mano, y encuadrando el proyecto de Higuerras junto a las obra de Stirling/Gowan, Kikutake y Rudolph. A continuación, se incluye como “Portfolio” el reportaje fotográfico de Elena Almagro, un auténtico ensayo visual, a color y en papel satinado, que lleva al lector a una visita mucho más real que cualquier pantalla o dispositivo móvil de nuestros días.

En este tramo final del libro se presentan los ensayos de los editores. De manera lúcida Alejandro Valdivieso plantea en “Regreso al futuro: la cueva, y aquella forma incorrecta de vida social” una sugerente interpretación del edificio: el autor desarrolla una vibrante ficción narrativa, asumida y consciente, alrededor de una cueva que no es solo arquitectónica, apoyándose en evidencias argumentales pictóricas, literarias y cinematográficas, alejándose así de cualquier arqueologismo histórico mal entendido y reductivo. A continuación, Javier García-German prolonga en “Higuerras y la ecología del habitar” la reflexión del resto de los autores y la complementa con una aportación sobre los espacios intermedios en la obra de Higuerras y Miró, y el papel de cada uno de ellos en su formalización. Finalmente, Ricardo Sánchez Lampreave presenta en “¿Algo más que lo ya sabido? Bibliografía comentada” una exhaustiva recopilación bibliográfica, fruto de la erudición y sabiduría editorial del autor, no exenta de una leve ironía que se agradece. Lampreave despliega un recorrido tan ameno como riguroso que incluye, en una suerte de secciones subrayadas por el uso de la negrita, las revistas nacionales y extranjeras -recuperando inéditos como *Asínto* y distinguiendo el peso de la obra en cada pieza-; los obituarios; las monografías, los libros y artículos de críticas y de historia; las guías; las tesis doctorales -por fin abandonan su reducto académico-, sin dejar de señalar la ausencia de voz primaria (los autores nunca han hablado expresamente de esta obra) ni de advertir sobre el relevante papel de Miró, habitualmente relegado tras el nombre único de Higuerras.

Se incluye también una breve nota de Alberto Sanz sobre “El Fondo Fernando Higuerras en el Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)”, de donde proviene parte del material recogido en el libro, complementado con el abundante material conservado en el archivo del Instituto de Vivienda, Infraestructura y Equipamiento de la Defensa (INVIED), el material existente también en el fondo de Antonio Miró (ETSAM) y el fondo de la Fundación Higuerras en Madrid, así como en el Arxiu Històric del Colegio de Arquitectos de Catalunya AHCOAC e incluso en el conservado por la actual Comunidad de Propietarios del edificio. Una laboriosa *joint venture* archivística, poco habitual en tiempos de recelos institucionales que merece la pena destacar. Asimismo, en las últimas páginas se incluyen unas “Bios” en las que se presentan con naturalidad los datos esenciales de los propios autores, que permiten ubicar a los autores dentro de nuestro siempre creciente entorno profesional.

Y sobre la excepcional por impecable factura de la publicación, preferimos no adelantar nada a quien no conozca todavía el libro y no haya podido aún recorrer con la punta de los dedos el troquel de la palabra ARQUITECTURA a modo de sello en relieve de la cubierta (propio de quien está a gusto con la disciplina); desplegar las guardas dobles, en formato horizontal y a todo color, una con el Madrid estático y otra con el edificio dinámico; gozar del ritmo de textura y gramaje del papel al pasar una página detrás de otra; admirarse de la calidad de las imágenes reproducidas y leer con gusto unas fuentes tipográficas de las que incluso se da precisa y detallada noticia. Por su parte, la publicación conjunta en castellano e inglés –inevitable *lingua franca* del siglo XXI- garantiza la difusión y apenas entorpece la lectura.

El libro de las Viviendas del Patronato de Casas Militares cumple con creces todos sus objetivos y satisface casi cualquier posible expectativa. En cada una de las tres secciones, bajo el epígrafe de “Archivo” se incluye siempre un material original de archivo prácticamente inédito, que se prolonga también, en cada sección, en los diversos epígrafes de “Perspectiva”, con la presentación de un ejemplo de interpretación a cargo de cada autor. Que se complementa y no se repite: basta reseguir las flechitas y comprobar cómo Silvia remite a Lola; Alejandro a Silvia; Javier a Alejandro, etc... A diferencia de otras iniciativas editoriales hechas de compilaciones redundantes, en las que a menudo los autores parece que no han hablado entre sí, aquí el diálogo se adivina intenso y constante, y se plantea como una invitación a que el lector pueda elaborar, siempre en abierto, su propia interpretación, seguramente la más necesaria.

Este es un libro excepcional y transparente sobre un edificio excepcional que ha permanecido siempre a la sombra de demasiados equívocos. Alborota muchas inercias, aporta nueva luz, llena el hueco y se dirige en primera instancia a los 11.000 arquitectos colegiados en el COAM, pero por extensión al resto de la comunidad arquitectónica profesional y académica, y también al resto de la ciudadanía, madrileña y más allá (incomprensible por tanto la exigua tirada de solo 500 ejemplares, pero no vamos a enfadarnos en el último momento). El libro, por lo demás, es un ejercicio brillante y vibrante, elaborado por quien está en ejercicio y que se dirige a quien está en ejercicio. Para todos aquellos, sí, que se encuentran sumergidos en el cada vez más poliédrico ejercicio de nuestra profesión, con el pie en la obra, la mano en el lápiz, la respuesta al teléfono, la vista en el archivo, el argumento en el aula, ofreciendo al resto de la ciudadanía lo que, en el fondo, siempre se espera de la disciplina. Edificio excepcional, libro excepcional. Aunque conociendo el coraje, la pasión y la destreza de los editores, es muy probable que lo excepcional se convierta en norma. A lo bueno se acostumbra uno demasiado rápido.

Julio Garnica (Valencia, 1974). Doctor Arquitecto y Profesor Lector de Historia de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC). Su investigación explora la relación entre los arquitectos y el marco geográfico, cultural y político en el que se desarrollan sus obras y escritos, con especial atención al período de Postguerra del siglo XX. Es autor de artículos científicos en revistas de reconocido prestigio y participa con regularidad en congresos y seminarios internacionales. Es miembro de la Junta Directiva y responsable de publicaciones de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU). Compatibiliza la docencia y la investigación científica con la práctica en su estudio de arquitectura, con el que ha obtenido diversas menciones.

And now for *Something Completely Different*

Carlos Mombiola

DOI:

Something Completely Different. Architecture in Belgium, del crítico Christophe Van Gerrewey, ofrece una exploración aguda y precisa de la arquitectura belga como reflejo de los procesos de modernización en Occidente desde el siglo XIX. En lugar de presentar un catálogo de proyectos ejemplares, el autor construye una historiografía crítica a través de siete ensayos temáticos, cada uno con su propia lógica interna y cronología. Estos capítulos abordan cuestiones que trascienden los límites disciplinarios y nacionales, como la dispersión urbana, el auge del automóvil, la industrialización de la vivienda o la actual conciencia ecológica. Apoyándose en pensadores como Geert Bekaert, Charles Baudelaire y Walter Benjamin, Van Gerrewey plantea que Bélgica puede entenderse como un laboratorio revelador de los dilemas contemporáneos de la arquitectura. La presencia de arquitectos como XDGA, Architecten De Vylder Vinck Taillieu, OFFICE kgdvs y Rotor convierte este libro en una lectura esencial para quienes buscan entender el contexto cultural e histórico detrás de estas reconocidas prácticas belgas.

Something Completely Different. Architecture in Belgium, by critic Christophe Van Gerrewey, offers a sharp and insightful exploration of Belgian architecture as a mirror of Western modernization since the 19th century. Rather than presenting a catalogue of exemplary projects, the author constructs a critical historiography through seven thematic essays, each with its own internal logic and chronology. These chapters address issues that transcend disciplinary and national boundaries such as urban sprawl, the rise of the automobile, the industrialization of mass housing or today's ecological awareness. Drawing on thinkers like Geert Bekaert, Charles Baudelaire, and Walter Benjamin, Van Gerrewey argues that Belgium serves as a revealing laboratory for understanding contemporary architectural dilemmas. The presence of contemporary practices such as XDGA, Architecten De Vylder Vinck Taillieu, OFFICE kgdvs, and Rotor makes this book essential reading for anyone seeking to grasp the cultural and historical context behind these internationally acclaimed Belgian offices.

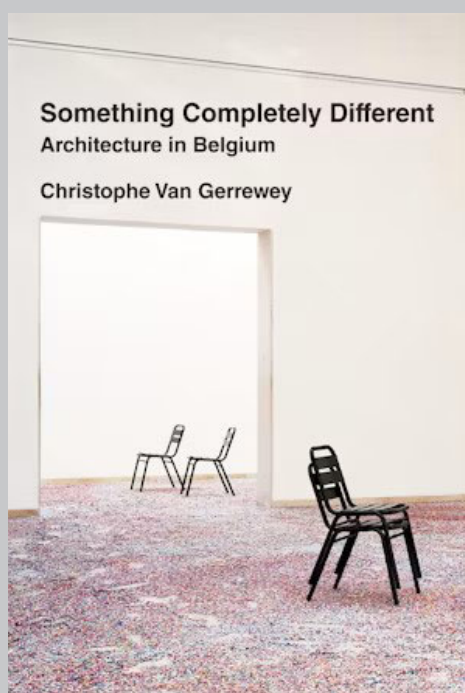


Fig. 01.
Van Gerrewey, Christophe.
Something Completely Different: Architecture in Belgium. Cambridge, MA: MIT Press, 2024.

El arquitecto Renaat Braem describió Bélgica como “el país más feo del mundo”, mientras que Rem Koolhaas la calificó como “la primera nación de auto-servicio”. Estas y otras reflexiones se recogen en *Something Completely Different. Architecture in Belgium* (MIT Press, 2024), un libro del escritor y crítico de arquitectura Christophe Van Gerrewey. Redactado con un tono ensayístico desenfadado, la publicación combina teoría e historiografía con anécdotas personales que revelan desde dentro las peculiaridades culturales belgas. A diferencia de su anterior publicación, *L'architecture en Belgique: 25 ans en 75 projets* (Lannoo, 2014), en esta ocasión Van Gerrewey no adopta un enfoque basado en la selección de proyectos, sino que estructura el libro en siete ensayos, cada uno centrado en un tema que, en general, trasciende los límites de la arquitectura. El hilo conductor de los ensayos es la manera en que, en cada momento histórico, los arquitectos han respondido a sucesivas olas de modernización. Bélgica, se presenta como un caso de estudio particularmente revelador, ya que, a pesar de su modesto tamaño, alberga una notable complejidad política, cultural y territorial que, en manos de Van Gerrewey, la convierte en una alegoría eficaz para comprender procesos similares en otros países occidentales.

En el primer capítulo, “The Balance of Rivalries”, se aborda la evolución socioeconómica de Bélgica, poniendo el foco en su conformación como nación en 1830, condicionada por los intereses geopolíticos de potencias extranjeras. También se abordan los fantasmas de su pasado colonial, especialmente a través de construcciones asociadas al Congo, como el Palacio de Justicia de Bruselas, así como la persistente tensión entre las regiones flamenca y valona. Para Van Gerrewey, esta complejidad se ve reflejada en la arquitectura y el urbanismo del país, caracterizados por la dispersión y la consolidación de la vivienda aislada como modelo de desarrollo predominante. Irónicamente, la naturaleza no planificada del urbanismo belga contrasta con el carácter burocrático de su capital, sede de las instituciones de la Unión Europea. El segundo capítulo, “Flowers on a Dunghill”, profundiza en el rol de la vivienda unifamiliar como la tipología doméstica y el artefacto cultural dominante del siglo XX. Se examina cómo la falta de control administrativo y el rol marginal de los arquitectos dieron lugar a un entorno construido lleno de irregularidades estéticas, percibidas por algunos como un “feísmo” típicamente belga. Sin embargo, Van Gerrewey subraya cómo una minoría de arquitectos —como Bob Van Reeth o el arquitecto-artista Luc Deleu— supo abrazar esta condición con ironía, rigor e inventiva. Finalmente, el ensayo destaca el potencial de las estrategias proyectivas que transgreden reglas o se aprovechan de vacíos normativos, tal como lo han hecho oficinas contemporáneas como Architecten De Vylder Vinck Taillieu, OFFICE kgdvs y Bovenbouw Architectuur.

A lo largo del libro, los casos de estudio tienden a centrarse en momentos en los que Bélgica tuvo un papel protagonista en la disciplina, como la arquitectura *art nouveau* de Victor Horta y Henry Van de Velde o la Exposición Universal de Bruselas de 1958. No obstante, en ocasiones, la conexión con el contexto nacional es más tangencial. En el tercer capítulo, “The Tenement of the Purest Form”, se examina el origen del concepto de la ‘*Maison Dom-Ino*’ de Le Corbusier, concebido para las reconstrucciones posteriores a la Primera Guerra Mundial en la región flamenca y cuyo diseño el arquitecto suizo trató de vincular a modelos de viviendas locales. Van Gerrewey pone en duda ese origen y sitúa el prototipo en el contexto más amplio de la industrialización de la construcción, proceso que diluiría progresivamente la autoría del arquitecto, tema recurrente en el libro. Este caso se acompaña de ejemplos de experimentación moderna en vivienda colectiva, como las propuestas de Willy Van der Meeren y sus sistematizaciones vinculadas al CIAM, que sirvieron de base para grandes desarrollos de bloques en las periferias urbanas. El capítulo concluye con proyectos contemporáneos de De Smet Vermeulen Architecten y Dogma, que exploran tipologías híbridas a medio camino entre los bloques de apartamentos y las casas adosadas.

El cuarto y quinto ensayo, “Drive-Thru Nation” y “Splendid and Full-Blooded Chaos”, abordan la dificultad de organizar un territorio intensamente disperso. Dominado por la lógica del automóvil, el paisaje belga ha sido comparado en ocasiones con el estadounidense debido a su apariencia formal heterogénea, fruto de la expresión individual de cada hogar. Van Gerrewey explora las conexiones entre la domesticidad y el automóvil a lo largo del siglo XX, desde el Palacio Stoclet, construido cuando el coche era un lujo reservado para las élites, hasta proyectos como la villa Brasschaat de Xaveer de Geyter, que refleja la democratización masiva del automóvil y al auge del modo de vida suburbano. Se analiza también el esfuerzo por dotar de cierta coherencia a este paisaje caótico mediante objetos diseminados a lo largo de las autopistas, como las esculturas de Jacques Moeschal o intervenciones contemporáneas de 51N4E y NoA Architecten. En estos capítulos se aborda además el auge de los concursos públicos en la redefinición de la arquitectura belga, destacando el concurso para la Terminal Marítima de Zeebrugge en 1988 como un momento clave de importancia disciplinar. Se expone también cómo, a finales del siglo XX, figuras influenciadas por OMA como Jan Neutelings, Xaveer De Geyter y Stéphane Beel supieron canalizar la energía de los arquitectos ‘SuperDutch’, contribuyendo así a elevar el perfil internacional de la arquitectura belga mediante proyectos institucionales de gran escala.

En el penúltimo capítulo, “Pull Out a Chair”, Van Gerrewey se centra en la generación de arquitectos emergidos en las últimas décadas. Analiza cómo las intervenciones de Kersten Geers y David Van Severen en la Biennale de Venecia pueden leerse como una reacción al colapso de la “fiesta neoliberal” de 2008, y expone cómo OFFICE kgdvs ha logrado articular una práctica sofisticada, capaz de operar con realismo y control formal, al tiempo que abrazan el potencial del paisaje fragmentado de Bélgica. La producción de esta generación, alejada del espectáculo del *starsystem* y respaldada por una saludable cultura de concursos públicos, hacen posible considerar la década de 2010 como un punto cumbre de la arquitectura belga. No obstante, la aceptación de los condicionantes económicos y de las contradicciones nacionales también revela un cierto repliegue disciplinar, así como el abandono definitivo de las ambiciones del movimiento moderno. Tal y como plantea el capítulo final, “We Will no Longer Build”, centrado en los retos del presente, esa edad de oro de la arquitectura belga parece haber dado paso a nuevas urgencias. La mayoría de las prácticas anteriormente celebradas han desplazado su enfoque hacia el ámbito internacional, dejando tras de sí una escena local cada vez más dominada por imitadores estéticos. En respuesta, estudios como Rotor, RE-ST y BC Architects han reorientado sus prácticas hacia la reutilización de materiales, el desmontaje y, en algunos casos, la renuncia explícita a construir. Este último ensayo propone una genealogía crítica que conecta estas prácticas con las preocupaciones ecológicas ya presentes en los años setenta, revisitando figuras como los neotradicionalistas posmodernos Léon Krier y Maurice Culot, la participación simulada de las propuestas de Lucien Kroll o, de nuevo, la obra del provocador arquitecto-artista Luc Deleu. Van Gerrewey presenta un contexto actual atravesado por un giro ecológico, que orienta la disciplina hacia una arquitectura colectiva y medioambientalmente consciente que cuestiona las nociones tradicionales de autoría y permanencia. Sin embargo, el autor también alerta sobre el riesgo de que esta “autoría suave” y la fetichización de los procesos materiales deriven en una nueva estetización cómplice del capital.

La figura de Geert Bekaert, el crítico de arquitectura belga más destacado del siglo XX y una gran influencia personal para Van Gerrewey, aparece de forma recurrente a lo largo del libro. Especialmente relevantes fueron sus esfuerzos en los años setenta por establecer una distinción entre construcción y arquitectura, como quedó de manifiesto en la exposición *La Construction en Belgique 1945-1970*, que trató de recuperar la agencia crítica de los arquitectos en un contexto dominado por la banalidad de la expansión suburbana. El enfoque de Bekaert también puede entenderse como un intento de promover una identidad nacional vinculada al

entorno construido, en contraste, Van Gerrewey no busca definir una manera ‘belga’ de hacer arquitectura; más bien, aspira a articular la relación entre la arquitectura y los diversos procesos de modernización tecnológica, económica y cultural. Inspirándose en los textos de grandes ‘traductores’ de la modernidad -como Charles Baudelaire, Walter Benjamin y Hannah Arendt- el autor analiza la evolución de la arquitectura en Bélgica revelando su constante oscilación entre lo utópico y lo pragmático, lo absurdo y lo funcional, lo local y lo global. Lejos de constituir un catálogo de obras maestras, *Something Completely Different...* enfrenta una serie de actitudes arquitectónicas a los grandes acontecimientos que han marcado a la disciplina durante los últimos dos siglos: las guerras mundiales, el auge del automóvil, las crisis económicas y, en la actualidad, la emergencia medioambiental. En manos de Van Gerrewey, Bélgica no aparece como una anomalía, sino como un país cuya arquitectura evidencia con una claridad inusual, los dilemas fundamentales de la disciplina. El libro muestra cómo cada avance tecnológico, cada transformación cultural y cada ruptura socioeconómica deja su huella en la arquitectura, a pesar de que ésta ofrece respuestas cada vez más modestas y fragmentarias.

Carlos Mombiela. Universidad Politécnica de Madrid. Arquitecto (ETSAM, UPM, 2020). Doctorando en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, dónde finalizo el Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados en 2023. Desde 2025 es profesor ayudante en la Universidad Técnica de Viena (TU Wien). Co-comisario de la exposición Capital Reform (COAM, 2025). Su labor investigadora consta en artículos publicados en Metalocus, Hidden Architecture, ZARCH y otros medios especializados.

**Textos en lengua inglesa /
Texts in English**

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

Research, Speculation, Media. Contemporary agency of Architectural Photography

Alejandro Caraballo Llorente
DOI:

This review offers a bibliographic overview aimed at framing the current state of digital photography in relation to the production and reproduction of contemporary architecture. It begins by examining key theoretical references that consolidate a critical interest in the ontology of the photographic image within contemporary thought, before moving into a selection of relevant texts and exhibitions that explore how these frameworks directly inform architectural practice.

The starting point -widely agreed upon by authors within the critical field- is that the image plays a fundamental role in constructing the reality we inhabit. The notion of the photographic image as a distinct phenomenon, different from images produced by other technical means, is central to many foundational postmodern texts, such as Susan Sontag's *On Photography* (1977), Roland Barthes' *Camera Lucida* (1980), Vilém Flusser's *Towards a Philosophy of Photography* (1983), and Rosalind Krauss' essays in *Notes on the Index* (1977), later collected in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985). Following the consolidation of digital media, virtual environments, and information networks consumed online, photographic criticism has reconceptualised its object of study and begun to interrogate the operativity of images in the present.

Throughout 2024, studies from the photographic and tech industries estimated that nearly 1.9 trillion photographs were taken by users of digital devices. This number surpasses the total amount of photographs taken worldwide from the invention of the daguerreotype to the commercial release of the iPhone in 2007. The emergence of Instagram in 2010 marked a turning point, with a reported increase of over 600% in image production since then. While difficult to visualise, such figures become tangible when translated into daily habits: on average, each person takes around 230 photographs per year. The evolution of hardware and software dedicated to digital photography has advanced to such a degree that the act of photographing has virtually eliminated

the technical barriers to producing an accurate visual record.

This proliferation of photographic images, and their modes of transmission and consumption, has been framed since the early 21st century as post-photography. The term was introduced by Geoffrey Batchen in his article *On Post-Photography* in *Afterimage*, Vol. 20, No. 3 (1992) and further developed in his essay *Post-Photography in Burning with Desire: The Conception of Photography* (1997). For Batchen, photography had ceased to function as a material record of the real, becoming part of processes of appropriation and resignification that shifted the medium from representation to critical engagement with reality itself. Circulated through mass media, the photographic image acquired its own language -something previously denied by John Berger in his article *Appearances in Another Way of Telling* (1952). This new visual language, aligned with mass consumption, displaced photography's representative power towards its operational capacity, closer to the logics of archiving and manipulation.

Building upon Batchen's work, Fred Ritchin explores post-photographic conditions in relation to the digital in *After Photography* (2008), a context in which the dynamics observed by Batchen become amplified. In *La furia de las Imágenes* (2020), Joan Fontcuberta describes this scenario as one that has reshaped our visual order -characterised by "the immateriality and transmissibility of images; their profusion and availability; and their decisive contribution to the systematisation of knowledge and communication". This book completes a trilogy begun with *El beso de Judas* (1997) and continued in *La cámara de Pandora* (2010). Fontcuberta offers multiple examples that support Batchen's argument, particularly the claim that photography no longer measures reality objectively but has shifted towards curatorship, management, and the reinterpretation of images.

Andrea Soto Calderón contributes to this discourse by addressing the consequences of image excess in *La performatividad de las imágenes* (2020), arguing that quantity is not the problem per se, but rather the replication and normalisation of the codes that govern image production, which neutralise their critical potential. In *Le Travail des Images* (2019), Soto Calderón discusses with Jacques Rancière on how the image is not simply a fabrication, but an object that resists -first, through its independence from the creator's intent (something equally relevant to architecture); and second, through its performative dimension, which, as Fontcuberta notes, breaks free from the reality it claims to represent.

Architectural photography is no exception to the post-photographic condition. The visual record of built form -once a material epilogue to the design process- is today disarticulated by the disjunction

between object and image across a bifurcated virtual and material realm. This shift from representation to operativity, and the image's transformation into a data archive, anticipated over two decades ago in Flusser's writing, now informs the research of authors such as Lev Manovich (*The Language of New Media*, 2001; *Instagram and Contemporary Image*, 2017), Wolfgang Ernst (*Digital Memory and the Archive*, 2013), Daniel Rubinshtein (*The Photographic Image in Digital Culture*, 2013), Andrew Dewdney (*Forget Photography*, 2021), and, lastly, John May (*Signal Image, Architecture*, 2019), who explicitly addresses the image's representational value within architectural design, reframing it as infrastructural.

Given these conditions, architectural photography can no longer be understood as an objective documentary practice. The photographic image is inherently bound to the medium through which it operates and must be situated within a specific discursive space: as an object of consumption, speculation, or investigation. Its operativity may lie in communication, artistic production, or in the very infrastructure of the architectural project.

In 2023, the Canadian Centre for Architecture (CCA) launched a long-term research initiative, scheduled to conclude in 2029, examining the role of photography and digital media within architectural practice. Its first publication, *The Lives of Documents* (2024), is led by Bas Princen and Stefano Graziani. Both photographers have established relationships with architectural practices -OFFICE KGDVS in the case of Princen, and *baukuh* in the case of Graziani—and have long investigated the post-photographic condition of the image. In *Image and Architecture* (2018), exhibited at the Vitra Design Museum Gallery, Princen explores the disassociation of architecture's material and spatial qualities when translated to flat, printed surfaces. In *Questioning Pictures* (2017), shown at Fondazione Prada's Osservatorio, Graziani presents photography as a tool of narration, cataloguing, and reinterpretation, investigating museum archival systems to reconnect works across space and time through a curatorial, photographic, and research-based approach.

The Lives of Documents continues this line of inquiry, revisiting the CCA's archive through conversations between curators and contributing photographers, while addressing the blurring of disciplinary boundaries between architectural photography, documentary work, and long-term visual research. The publication features contributions from figures such as Jeff Wall, Lara Almarcegui, Lynne Cohen, and Thomas Struth.

From a speculative perspective, Graham Harman engages with the thought of Latour, Yaneva, Meillassoux, and Eisenman in *Architecture and Objects* (2022), theorising the virtues of non-literal approaches as a way to reveal qualities in architec-

tural objects that are not immediately apparent. *The publication Fiction and Fabrication: Photography of Architecture after the Digital Turn* (2019), curated by Pedro Gadanho and Sergio Fazenda Rodrigues and exhibited at MAAT in Lisbon, builds upon this premise. It showcases the work of authors such as Isabel Brison, Doug Aitken, Philipp Schaerer, James Welling, and Patrick Hamilton, who distance themselves from the apparent literalism of the camera through narrative and speculative strategies. Techniques such as collage, colour grading, posterization, blurring, layering, and unconventional printing methods are employed to construct images that resist normative visual perception. Against a backdrop of technological advances oriented toward hyperrealism, these authors offer a form of resistance by crafting diffuse, dreamlike, and destabilising representations.

Finally, architectural photography's most enduring field of engagement remains that of communication. In *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (1994), Beatriz Colomina argues that modern architecture is inseparable from its media construction. Since the advent of modernity, the focus of analysis has shifted from the built object itself to the system of representations that surrounds it. Given that most architecture is now experienced through images, these representations have come to define physical reality more than direct experience. Julius Shulman's photographs constructed the collective imaginary of the Case Study Houses, shaping North American residential design standards to this day - just as Català Roca did in 1950s and 60s Spain through Corderch's projects.

Today, media globalisation has led to the normalisation of visual criteria for presenting architectural images, with online platforms and digital repositories adapting to the dynamics of image consumption in the networked age. Photography magazine *EXIT* reflects this bifurcation in its double issue on architectural photography: *EXIT #36: Arquitectura I - La Mirada Profesional* (2010) and *EXIT #37: Arquitectura II - La mirada del artista* (2010), explicitly acknowledging this split. The first volume features the work of photographers such as Iwan Baan, Roland Halbe, Hisao Suzuki, and Hélène Binet, while the second presents images by Candida Höfer, Thomas Demand, Lucien Hervé, and Andreas Gursky. While one might question the categorisation of these artists, it is clear that the first volume reflects the established canon of architectural photography promoted by specialised publications and shared across digital platforms. As Colomina suggests -and as Lluís Juan Liñán further elaborates in *Web Architecture: From Reproduction to Production in the Internet Age* (2021)- the aesthetic codes of digital image reproduction have displaced the project's critical foundations in favour of an aesthetic designed for circulation, which has in turn embedded itself as a projective influence within architectural practice.

Between Model, Tool, and Exhibition Piece. The Mock-Up in Recent Architectural Theory

Nicolás Martín Díaz

DOI:

Verification is a fundamental task in the construction process. As architects, we possess numerous instruments to test and validate aspects that affect the various layers constituting architecture—be it the structure, installations, or construction itself. Among these instruments, the *mock-up* seems to enjoy unprecedented attention. Numerous exhibitions, photographic sessions, and essays have transformed these perishable artifacts—whose lifespan is usually limited to the duration of the construction process—into protagonists in their own right. These initiatives surrounding the mock-up focus on distancing themselves from more abstract and strategic approaches to architecture, often linked to tools such as diagrams, to instead emphasize the concrete and the tangible: the technologies that literally constitute architecture.

This fixation on the mock-up is reflected in a specialized bibliography that addresses its role from different perspectives. One of the most recurrent approaches is the gradual terminological separation between the concept of the mock-up and other similar physical models used in architecture.

Christophe van Gerrewey, in *“What Are Men to Rocks and Mountains? The Architectural Models of OMA/Rem Koolhaas”* (2011), distinguishes between clients’ interactions with scale models—more commonly associated with OMA’s work—and mock-ups, which are more closely related to the practice of Herzog & de Meuron. The relationship with the client established through the scale model is based on the principle of “being above everything,” granting the user a sense of external control and a holistic view of the project. In contrast, the mock-up provides a fragmented vision of architecture, positioning the user as “one among many,” allowing them to experience space in the most authentic way possible. For van Gerrewey, the distinction between the two models lies in their mode of user interaction. The scale model confers an almost divine position upon the client, whereas the mock-up enables a more accessible perspective. Both this accessible gaze and its material composition make the mock-up a tool more easily comprehensible than its smaller-scale counterpart.

While this distinction from the scale model is evident at first glance, the task becomes more complex when differentiating the mock-up from another large-scale model: the prototype. Mark and Jane Burry, in *Prototyping for Architects* (2016), point out that the difference between

mock-up and prototype lacks sufficient consensus within architectural practice itself. However, in recent years, many authors have insisted on clarifying this distinction. In his essay *“Manifest Materiality – From the Mind’s Eye to the Architectural Mock-ups”* (2021), Ted Kesik emphasizes separating the mock-up from the prototype based on the production processes in which they are involved. The prototype—strongly tied to the industrial world—is conceived as a model intended for the generation of associated, replicable subproducts. It is commonly linked to the serial production of items such as vehicles, appliances, and other technological devices. In architecture, this term is often restricted to specific components or units, such as doors or windows, but also to prefabricated or modular elements. The mock-up, on the other hand, distances itself from this industrial context, entering architectural practice as a preview of a specific construction, without the expectation of any associated subproduct. The technology exhibited in the mock-up is identical to that which composes the architecture it represents. Through these dissimilarities, the concept of the mock-up begins to gain prominence, previously overshadowed by models such as the scale model or prototype.

In contrast to investigations seeking to situate the mock-up within architectural theory through terminological distinctions, other studies focus on examining it within the internal processes of the discipline itself. Two main approaches emerge, closely tied to specific cultural, political, and economic contexts. In the first, within the U.S. context, University of Florida researcher Nick Gelpi, in *The Architecture of Full-Scale Mock-ups: From Representation to Reality* (2020), describes the functions adopted by mock-ups in seven architectural practices across Europe, Asia, and the Americas. Through ethnographic studies, Gelpi identifies the advantages of using this tool: enabling refinement of architectural concepts without reconsidering primary design decisions and providing data about the intensive properties of materials—those independent of quantity and scale—such as temperature, pressure, or tension. Gelpi assigns the mock-up a fundamental role in architectural production, as a means of verifying the performance of selected technologies. This perspective is influenced by the U.S. context, where a strong litigation culture demands high safety standards in design.

As a counterpoint to Gelpi’s conception, Swiss researcher Michael Eidenbenz proposes a more ambitious understanding of this tool. In *Lloyd’s 1:1. The Currency of The Architectural Mock-up* (2021), Eidenbenz compares the role of the mock-up with the term “experimental system” coined by science historian Hans-Jörg Rheinberger. Within this system, the mock-up is revealed as a technical object—similar, for example, to a microscope—designed to expose the responses generated by an epistemic element, that is, by as-yet-unknown questions and phenomena. Together, they form a constantly evolving symbiosis. Epistemic elements fade as soon as they can be reliably answered by technical objects. However, after the experiment, these technical objects become case studies themselves, capable of revealing the methods employed in the production of knowledge. Eidenbenz justifies the epistemic perspective of the mock-up as a key instrument in the development of the innovative technologies that

compose the Lloyd’s building (1986, London). In contrast to Gelpi’s more passive conception of the mock-up in architectural design, Eidenbenz attributes to it an active role in construction—as an experimental tool—within the Swiss context, characterized by a strong tradition of technological innovation and a robust infrastructure of laboratories dedicated to the material and technical development of architecture.

Beyond approaches that analyze the mock-up in relation to its direct contribution to architectural production, a number of contemporary studies propose readings that, while acknowledging its technical character, expand its meaning toward territories peripheral to the discipline itself. In one of Bruther’s best-known texts, *Framing the Disorder* (2016), the French studio emphasizes the mock-up’s importance in their practice as a technical instrument with an almost scientific dimension. However, alongside references to applied science concepts, notions such as *ready-made* or *objet trouvé* emerge, introducing an interpretation closer to the conceptual realm. Far from contradicting its function as a verification tool, this approach highlights its potential as a communicative artifact, capable of operating simultaneously within technical and symbolic registers.

Five years later, Urtzi Grau and Guillermo Fernández Abascal deepen this process of aestheticization of the mock-up in *A Long List* (2021), focused on analyzing the documentary practices characteristic of contemporary Australian architecture. In a context where legislation limits architects’ roles to pre-construction documentation, the mock-up becomes the best ally to preserve control over the project’s materialization. In this sense, it acts as a physical testimony capable of precisely communicating design decisions. Its redundancy and expressiveness endow it with a singular presence that facilitates its displacement into exhibition spaces—museums, galleries, or biennials—where different agents of the architectural process and the general public can interact with it through a shared and accessible language. Both Bruther’s and Grau and Fernández Abascal’s essays highlight this aesthetic drift of the mock-up, either through discourse or material manipulation, without implying the loss of its instrumental dimension as a verification tool.

The trajectory traced by this recent bibliography on the architectural mock-up not only reveals its transformation as a technical object but also an expansion of its interpretive frameworks. In parallel, it testifies to how the tools of architectural practice are reconfigured in response to new cultural, technological, and symbolic demands. No longer merely a verification instrument, the mock-up acquires epistemological, expressive, and even political dimensions, adapting to the various contexts in which it operates. Whether as a catalyst for material innovation, a vehicle for design control, or an accessible communicative artifact, its versatility compels us to rethink the boundaries between tool and object, between the useful and the representational. This shift does not eliminate its original technical functionality but rather expands it, opening fertile ground for new methodologies, discourses, and interpretations within the discipline. More than a finished product, the mock-up emerges as a space of negotiation between architecture conceived, constructed, and exhibited.

Toward a Modern Inhabit. Peripheral Territories

Casa Lucas Prieto. Oíza, 1959-64

Josefa Blanco de Paz and José Ramón González de la Cal
DOI:

Towards Modernity

20th-century architecture in Spain began its journey towards modernity decades behind schedule, starting from a dynamic that for years remained anchored in historicism as a quest for an architectural identity, and was unrelated to the advances in architectural thinking, language, and principles of the modern movement. Economic, technological, social, and political circumstances determined this late incorporation, with neither the means nor the timing between the national and international scenes being in sync. This gap widened when we moved to “peripheral territories,” and even more in lethargic local areas still on a misunderstood tradition.

Francisco Javier Sáenz de Oíza is among the architects who took up the baton of a limited early modernity at the beginning of the century, who charted this course in the 1950s¹, and who participated on a personal level in the climate of debate that was taking shape internationally². Thus, albeit belatedly, similar interests can be perceived in his work, which sometimes attempts to resolve the difficult and decisive economic and social circumstances experienced in the country at that time. These are times in which mostly of the initiative and promotion of projects are linked to national plans promoted by central government ministries and agencies. Exceptionally, there are a few exceptions of private initiatives in areas where economic development favours promotion. In this case, it is usually domestic architecture, examples that stand out and mark a step forward in the understanding of modern living.

Toledo and its municipalities belong to these “peripheral territories”, and it is in the area of private housing where the most significant advances can be seen. In the early 1960s, the Casa Lucas Prieto by Francisco Javier Sáenz de Oíza [Fig. 01] and Casa Moro by Manuel de las Casas, both in the expansion area of the city of Talavera de la Reina, where the bourgeoisie grew alongside with the industry and commerce, represent the first revision of domestic architecture in the province and show the quest and transition towards the ideals defended by modernity.

From a local Perspective

The dual condition of this territory's proximity to the centrality of Madrid, the capital of the state, added to its administrative dependence until the last quarter of the 20th century, favoured the fact that the architects who were boosters and references of modernity, educated at the ETSAM, the Higher Technical School of Architecture of Madrid, found in this period and in this nearby scene a suitable environment for experimenting on the path towards a new direction for Spanish architecture. Sometimes this was driven by the needs arising from the period of autarky, which required the construction of peripheral infrastructure; in other cases, it was promoted by the bourgeoisie that emerged from the incipient development that began in the mid-1950s.

It was in the city of Talavera de la Reina, in this temporal, social and territorial context, that the young architect Sáenz de Oíza would produce his first professional works on his own. The Lucas Prieto House (1959-1964), of which a limited selection of images were published for the first time in the monograph dedicated to him by *El Croquis*³ magazine in 2008, is one of these commissions. And it marks a turning point in his professional career, although it fits in with a style that remained unchanged throughout his work.

Early Stage

Son of Talavera architect Vicente Sáenz Vallejo and María Oíza Sagües, between 1912 and 1919 he lived on Calle San Francisco in Talavera de la Reina, where they were related to the businessman Félix Moro, who belonged to a family of influential traders in the city, a relationship that led to the first commissions for his father and later for Sáenz de Oíza himself.

After graduating in July 1946, among his other best-known early works, he designed Casa en el Risco (1950), a country house built of masonry and whitewashed walls next to the Risco del Gato stream, between Talavera and Mejorada; and the first house for the entrepreneur Pedro Moro (1952). Also in the early 1950s, he made the building on Calle San Francisco (1952) [Fig. 02]; and between the end of that decade and the beginning of the next, the house for Dr Lucas Prieto (1959-1964). As well to this period belongs the refuge that he would draw in numerous different versions throughout his life, La casa de Oíza⁴, a vertical cabin in the oak groves of Oropesa that he would never get around to building.

The original documents for the housing project for Don Lucas Prieto are kept in the private archives of the Oíza family, and a certified copy is held in the administrative file for major works no. 72/1960 in the Municipal Archives of Talavera de la Reina. This document from the execution project shows the plans, instructions and objectives that will guide the construction of the house.

The eight plans it contains bear the reference number Project No. 2762 printed on the title page and the approval stamp dated 14 January 1960. The report is signed and dated December 1959.

In the chronological order reflected in the Oíza studio's plans, the project appears with a numbering previous to Casa Durana, stamped with the reference Project No. 2765, and they were developed in parallel over time. This information is confirmed by Oíza's account in the open interview that took place in his studio in 1988, transcribed 30 years later in the text entitled *Disertaciones*, published in the monographic of *El Croquis* magazine. In this text, he mentions the clients' rejection of the first sketch of the Durana, a rectangular box⁵ that probably followed the discourse of Lucas Prieto and the proposal for the 1958 competition for the Tax Office in San Sebastián, projects borrowed to Mies and related by the use of a modulated grid on which the walls are arranged, used as abstract planes.

Site, order and programme

The Lucas Prieto house stands in the Ferial district of the city of Talavera de la Reina, integrated into the urban growth project in front of the gardens of the Basílica del Prado, between Avenida de Extremadura and Avenida Pío XII. This urban development seems to represent and organise the social structure of the time on paper into four bands of rectangular blocks: a new hegemonic bourgeoisie in exclusive two-storey villas on the southern urban façade, planned as a garden city opposite the Ermita del Prado chapel; hygienic social housing in four-storey semi-detached blocks in the northern part of the expansion. In the centre is the parish church of the new neighbourhood, behind the block divided into four plots measuring 25 metres wide by 60 metres deep which, opposite the gardens, occupy from right to left: the houses of César Casado, the city architect who drafted the plan, Lucas Prieto and Pedro Moro.

These deep, elongated plots with hardly any façade which, in the case of Oíza and De las Casas' proposal, turn inwards and resemble the layout of the Pompeian domus. [Fig. 03]

The urban section of the expansion is designed stepped, with low, airy buildings facing the gardens, which become denser and taller as the grid moves deeper into the city until it reaches the social housing area. The Lucas Prieto house also interprets this quality of depth and urban hierarchy of the city. A stepped front garden creates distance from the noisy street, with the more public domestic areas facing it, the living rooms with a larger scale, double height. Behind, half a floor up, are the more private areas, the bedrooms of a large family. This condition of a settlement adapted to the urban section, stepped in the house and in the city, enclosed between party walls, will be repeated years later, although with different criteria, in the neighbouring Casa Moro by Manuel de las Casas⁶.

Breaking the box

What the floor plan suggests as a simple abstract box, subjected to the geometric control of the grid and a modular order⁷, is deconstructed in its elevations by the clear intention to shift the horizontal compositional elements of the façade. The wall, the front terrace parapet and the roof slab transformed

into a prominent cornice that cantilevers and protects the openings, strengthen how the house is planted on the ground, sliding over the stability of the load-bearing walls to break the static box, while constructing thresholds as intermediate spaces of transition between inside and outside.

This compositional approach to the house reveals clear formal and material links with Mies van der Rohe's Monument to Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg in Berlin (1926) [Fig. 04 and 05], and with the projections of the eaves of Wright's Prairie Houses (1900-09), formalisms⁸ that anticipate the path towards an architecture with more diffuse boundaries.

The project report refers to this aspect in a specific section entitled Fundamental Composition Criteria, describing it as an orderly succession of terraces, with interconnected floors that form shaded thresholds. At the same time, it makes special mention to the relationship that the project establishes with the location through the use of traditional local materials and its vocation to merge with the surrounding natural landscape:

"The aim was to design a villa that would connect as well as possible with the fundamental characteristics of the local architecture, in particular through the use of open-closed forms in limited spaces such as courtyards and gardens, the use of basic geometric shapes

in all their purity, and above all through the unquestionable use of local brick in ochre and earthy tones, the dominant colour scheme in the area, as can be seen in the Ermita del Prado chapel that overlooks the planned building.

The composition is substantially completed in terms of its visual appearance by the orderly series of terraces and garden levels, whose greenery will always be fully integrated into the composition of the ensemble, as well as in the larger scale with the green masses than in the landscape surrounding the city."⁹

Oíza dips into the conceptual roots of the house, the refuge and paradise, the protection of interior spaces sheltered by walls, but also open to the garden as domestic nature, a path of exploration towards modern architecture: the house that is both countryside and city. The programme of domestic protocols, the hierarchy between spaces for socialising and resting with their corresponding service elements, find their level, adapt to the slope of the land and the rectangular proportions of the plot, and meet the orientation criteria.

The house contains several houses within the same volume; upon entering, just behind the limit of the door, there is a guest accommodation, and further inside, in a more hidden location, is the service house. The project attempts to combine, through the programme, the idea of the house, a fundamental construction for the architect Oíza, which is understood as a refuge, as an intimate and enclosed space, and at the same time as an immense world¹⁰.

Personal views

In Lucas Prieto's house, we find references to Mies, to the aforementioned references and to other architectural projects¹¹ in which horizontal planes coexist that come along with the idea of continuous space that opens up and grows horizontally towards a zenithal opening element, the courtyard. [Fig. 06]

Among the parallels, the Margaret Hubbe House (1934-35) stands out. This project, which Mies designed in collaboration with Lilly Reich, is defined by a continuous brick perimeter that opens up on its south-eastern side towards the River Elbe, creating a house-enclosure isolated from the outside that is perceived as a folding wall. This condition is similar in Lucas Prieto, as is the courtyard, which appears with the aim of expanding the field of vision from inside the house while also acting as an element that isolates it from the outside, creating an empty space between the house and the wall that borders the inhabited enclosure.

As is also the case in the Hubbe, the courtyards merge into one, and the living room opens onto it like a glass pavilion inside the enclosure. The rest of the rooms, which are more private, are enclosed by walls with smaller openings, which discreetly open onto the outside through the empty space of the courtyard.

From the House with Three Courtyards (1934-39), Oíza's work inherits the square grid modulation that is also traced in the floor plan; the sequence of interconnected open spaces, those for socialising, and closed spaces, those for service; although in the Prieto house they detach from the perimeter wall, they slide and form the backbone to the left and right of the central wall that hosts the hearth and runs through the house from north to south.

As in Mies' houses, the flat roof slides over the load-bearing walls and cantilevers to protect the large glazed openings that look out onto the courtyard garden, a space located on the perimeter that defines the corners of the project as an element attached to the house rather than as the void created by the removal of built spaces.

As in the references mentioned above, in Lucas Prieto's design, the urban façade is reduced to the courtyard wall, where the boundary separating the private interior space from the public exterior is shifted within the plot, creating a void between the two that is treated with paving and vegetation and begins the sequence of spaces in the house.

Both Talavera's project and Durana's contemporary one, which would otherwise be related to Mies' brick house, share the same outline in terms of idea and representation. In terms of concept, both feature walls that organise and fragment the interior and exterior spaces, and in terms of representation, both feature drawings that combine ink lines with pencil stripes on tracing paper. Both proposals are set in an environment where nature is present; they are houses within

a natural, domesticated landscape, placed behind trees that are drawn as wire structures. [Fig. 06]

What are façades in Lucas Prieto's work are projections in Durana's; the frontal view is replaced by foreshortening, an important change in design and composition, a new way of looking, with which Oíza begins to escape from the rational and Cartesian structure of the works of the 1950s. Two complementary lines of research, always linked by the permanent theme of dwelling, domestic dwelling, human dwelling.

The sun adds order to the rigorous domestic layout in a hygienic manner. The entrance courtyard and garden, covered over time by the canopy of the *salix babylonica*, like Mies and Lilly Reich in the Tugendhat, are a transition between house and city; facing south, as spaces that extend the interior living space, enlarging the house and blurring the boundaries between inside and outside. The bedrooms are located to the east, and the service areas and courtyards to the north and west.

The dissolution of the classic box shape through courtyards that extend to the large terrace-garden above the entrance, which, while compressing the access in shadow through a porch attached to the ground, redirects the view and extends the house towards the horizon. [Fig. 08]

This elevated terrace-patio, which allows one to look at both the interior and exterior landscape, is the walkable roof that doubles the patio and raises the house to the sky. It is an element that adds another quality to the Talavera house, bringing it closer to modernity, and which at that time both Oíza and other fellow architects debated from an aesthetic and practical necessity in search of a suitable construction solution¹².

Rigour and measure in the number

Referring to the metrics used to construct the house, Oíza writes in the section entitled 'Dimensions of Premises' in the report:

'Having modulated the entire building on a 90 x 90 cm square grid, which is reflected in the floor plans, the undersigned architect does not consider it necessary to provide further clarification on the lengths and dimensions in plan for each of the parts of the construction'¹³. [Fig. 09]

The programme of the house is inserted between three parallel rows of load-bearing walls, with the central row acting as the backbone. The large front living room and the subsequent bedrooms have a span between axes of 570 cm, the central corridor 210 cm and the service area 450 cm.

The dimensions and organisational criteria of the space follow the layout of classical construction, which had previously been applied by one of his teachers, Luis Moya¹⁴. This method had already been rigorously used in social housing projects, such as the Poblado Dirigido de Entrevías, under a precise and exact modulation, the metric foot.

The house adjusts to the module, its multiples and whole divisors, and is built using local and modest construction techniques, where sophistication derives from its use and composition. It is built with load-bearing walls 1 foot thick, with exposed brick on both sides, which accentuates the ambiguity between inside and outside; with lightweight floors, traditional masonry, hydraulic tile finishes and pine wood carpentry. Inside, special care has been taken with the finishing materials in some spaces, such as the ceiling in the living room, dining room and play area, which is finished with tongue-and-groove boards. If the composition breaks with the classic box shape, and the central order of the courtyard is replaced by a tangential position, the construction is also reinterpreted with rawness, without cladding, accentuating its most direct qualities, with no rhetoric other than that of the material order itself and its constructive use.

Between contraries, complementaries

Oíza's broad, simultaneous and complex outlook lends his thinking a diversity and even apparent contradiction that he treats as active eclecticism. This multiple and complex dimension leads him to a dialectic in which the start of each project also involves the experience of a new quest whose ultimate goal is architectural quality. His work is built on continuous experimentation, in which, with erudite ingenuity, he is able to defend an idea in one project and deny it in the next, what is and what is not as a design method. In this way, he does not opt for intermediate positions, but often adopts antagonistic ones.

"...I think that the first thing I am is very contradictory. I like thesis and antithesis to arrive at the final thesis. That is, you need one attitude, and the opposite attitude. I mean, I like, I like when Mies van der Rohe said in a text, which I have quoted many times, that he said: "I am not interested in problems of form, I am interested in problems of construction". And on the next page, Colin Rowe, who quotes the passage, says: but here is Mies van der Rohe's definition of architecture: "Architecture is the expression of an era translated into stone, the will of an era made stone". So, on the one hand, he is saying that architecture is an expression of the will of an era. In other words, architecture is more expression than construction."¹⁵

Oíza has a critical attitude, which leads him to self-criticism, to reproaching himself in statements such as: 'I am a very bad architect', referring to La Durana, or when he says of Lucas Prieto that 'he has many hours badly placed'. This position reflects the distance he believes architects should maintain from their work, and he will repeat this insistently, quoting Joyce¹⁶. Although this may not be the reason why the house in Talavera barely appears in specialised texts on his work, or why it has had little relevance in monographic publications, without specific analysis and with little graphic documentation.

Expressing a critical view of both houses, he chose the La Durana project to obtain his doctorate from ETSAM in 1965. The two projects are yet another example of that synchronous paradigm of the particular way of doing things that explains Oíza, of contraries complementaries. As are other works in his career: Arantzazu Sanctuary / Santiago Chapel, Ciudad Blanca / Housing on the M30, Torres Blancas / Banco Bilbao.

A modern living, touching the essence of architecture

The house for Dr Lucas Prieto in Talavera de la Reina, preceded by rigorous functional exercises in absorption settlements and residential units, is a work that lies between the abstract and rational discipline of the mathematical grid and the formal liberation of organicism, charged with the expressiveness of later works which, despite their apparent informalism, will retain the rigour of design and construction, of measurement and precision. Coinciding in time with the La Durana project, it shows an Oíza capable of interpreting the references and roots of architecture from different perspectives, ranging from rationalism to organicism. Although different in form, they are similar in the principles that deal with organising the domestic living: the place as an orderly territory, the search for light as another quality of architecture, the use and relationship of spaces according to the hierarchy of the programme, proportion as a result of classical metrics, the link to the local through traditional materials, and construction at the service of comfort. Both are refuge and place in a territory, reflecting a constant in a new way of looking at life and living, at domestic architecture, from the perspective that the house is static while life moves.

As José Manuel López-Peláez quotes, "for Sáenz de Oíza, everything related to the home touched on the essence of architecture. He could refer to it in strictly poetic, anthropological, or technical terms, but man's dwelling as an ancestral shelter was for Oíza a basic issue, the foundation and stimulus of the Art of Building."¹⁷ The craft of inhabiting and the art of building always accompanied the architect.

This work is further evidence that the architect understands the design process as a constant and integrative action that incorporates data which, in some way, is intuitively present from the outset. The initial idea already includes the construction, which takes shape in the development down to the last detail; it includes the organisation of the structure or the functional programme, as form, use and technique are not independent. Oíza repeatedly quotes García Lorca and extends this to his personal conception of the architectural profession: 'Yes, it is true that I am a poet by the grace of God—or the devil—but it is also true that I am one by the grace of technique, and effort...'¹⁸.

Comparing the Lucas Prieto House, a work from an early stage in his career as a leading architect in the constant search

for modernity, with previous architectures by international masters, also allows us to understand this thinking from the perspective of considering the own means available at a given time and place to try to generate an idea and an action of progress that favours and projects into the future. [Fig. 10]

The specific characteristics of the environment differentiate and give added value to works understood in a local context, turning them into 'an architecture of belonging and identity'^{18F18F} as an active part of a path towards modernity, not only in their immediate context, but also in general in our recent architectural history. La Lucas Prieto, space still inhabited, it is.

1. Miguel Lasso de la Vega, "Francisco Javier Sáenz de Oíza". Instituto de Estudios Madrileños, Accessed: 1 Aug. 2025, https://xn--institutoestudiosmadrileos-4rc.es/portfolio_page/s-l-francisco-javier-saenz-de-oiza/ "Simultaneously, in 1949, a private developer commissioned him to design a residential building on Calle Fernando el Católico in Madrid, which would become one of the first post-war works in which Spanish architecture connected with the international scene."
2. Javier Vellés, *Oíza* (Toledo: Escuela de Arquitectura de Toledo, Ministerio de Fomento y Puente Editores, 2018), 110.
3. "Sáenz De Oíza, 1946-1988", *El Croquis* no. 32/33 (abril 2008), 50-53. 49 years earlier, first documented record of the Lucas Prieto House, execution project with report dated and signed in December 1959. "Housing project for Mr. Lucas Prieto." File 72/1960. Municipal Archive. Talavera de la Reina. The project and its review will take years to complete. The exhibition and catalog "Saénz de Oíza, artes y oficios" at the ICO Museum, 2020, displays the plans Ideas for the façade, unnumbered and dated 1959; plan 15 "Fachadas y secciones" dated May 25, 1960, and plan "Detalle de carpintería de puerta de ingreso" number 71 dated April 14, 1964.
4. José Manuel López-Peláez, "La casa de Oíza", *Revista Arquitectura* no. extraordinario (septiembre 2000), 54-63.
5. Richard C. Levene, Fernando Márquez Cecilia, "Disertaciones. Sáenz De Oíza, 1946-1988", *El Croquis* no. 32/33 (April 2008), 8-32. "...The Durana house in Álava was commissioned by an anesthesiologist from Vitoria. In line with his ideas, I began to develop a completely rational, box-shaped house... And one day at school, while I was examining, I took a piece of paper and asked myself: How would a man naturally build his house? And then I drew the house as a function. I said to myself: the bedrooms would be in the protruding area; the kitchen and the clothesline, to the west; the living room, at midday; the study would be upstairs... And later, I tried to introduce a structure that would not break up the possible views of the house; and I arranged a kind of folded walls that separated areas... And then I placed a roof on top of these walls. And while I was examining the students, I drew, in a flurry, what the house should be like... Later, I went to the studio and showed it to Eduardo Mangada, who saw the two houses, the rational one and this last one, and said to me: "But, man, Paco, this one is wonderful. Do this one." And I said, well, I'll do it, for sure. And there I gave shape to the same sketch..."
6. José Ramón González de la Cal, Josefa Blanco de Paz, "Manuel de las Casas, Casa Moro (1963-1971). La planta al bies", *Constelaciones* no. 8 (mayo 2020), 85-101. <https://doi.org/10.31921/constelaciones.n8a5>.
7. Alejandro Ferraz-Leite Ludzik, "Las lecturas de Sáenz de Oíza" (Phd Thesis, UPM, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2014), 102-103.

“...As for the ‘order’ referred to by Aristotle, in Oíza we must understand that it refers to the submission of ‘form’ to strict geometric control. On the one hand, there are the symmetry operations that can be seen in buildings, as well as the definition of an appropriate ‘metric’ for each case. This metric is conceived both in elevation and in plan. But the grid is defined, above all, by a ‘module.’ In this sense, the ‘grid’ can be understood as an organizing grid on which to work, generally using tracing paper placed over it. Oíza kept a huge number of ‘grids’ in a drawer in his studio, which he could work on.”

8. Richard C. Levene, Fernando Márquez Cecilia, Op. cit, 25.

“...The house in Talavera de la Reina is too kneaded. It has many hours of misuse. It was a more organic moment: Wright was very present; and the Monument to Rosa Luxemburg, by Mies van de Rohe... I learned a lot... (well, you learn from everything). [...] I learned that the simple monotony of repeating bedrooms was only suitable for hotel rooms, [...] We also learned the following: [...] Underneath the ceramic block, you burned with heat. Underneath the Ytong, you were cool...”

9. Sáenz de Oíza, Francisco Javier. “Proyecto de vivienda para don Lucas Prieto”. 1959. 72/1960. Municipal Archive. Talavera de la Reina.

10. Fundación ICO (ed.), *Sáenz de Oíza. Artes y Oficios* (Madrid: Fundación ICO, 2020), 14.

11. Javier Sáenz Guerra, *Un mito moderno: una capilla en el camino de Santiago: Sáenz de Oíza, Oteiza y Romani, 1954* (Alzuza, Fundación Museo Oteiza, 2007), 63-105.

“A way of proceeding with previous models to use them as a starting point for his proposals [...] Oíza’s game of bringing together a set of perspectives and transforming them according to his personal criteria.”

12. Felipe Heredero, Francisco Javier Sáenz de Oíza, Buenaventura Bassegoda, Ignacio Briones, José de Azpiroz, “Terrazas”, *Revista Arquitectura* no. 22 (October 1960), 31-39.

“... flat roofs are a reality that is becoming increasingly prevalent, and if necessary, a solution would have to be found for this reason alone: 90 percent of students at the School of Architecture, for reasons unknown to me, finish all their new creations horizontally. Each of us carries inside this aspiration toward horizontal roof forms.”

13. Sáenz de Oíza, Francisco. “Proyecto de vivienda para don Lucas Prieto”. December 1959. Expte. 72/1960. Municipal Archive. Talavera de la Reina.

14. Antonio González-Capitel, “La arquitectura de Luis Moya Blanco.” (PhD Thesis, UPM, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1956), 54.

“The use of proportions based on harmonic series and simple ratios between whole numbers, and their application with measurement modules similar to those of ancient metric systems based on human dimensions, is the tool that Moya describes as the basic mechanism of the project. The modular grid (based on the corrected Castilian foot - 0.30 m - and its multiples, mainly 1.20 and 2.40) serves as the basis for the entire layout in any direction of space, ordering the general arrangement, construction, sizes, and positions of all elements, thus using a geometric rule as the cohesion of the whole and making classicism understood as an architecture of numerical measurement. The number invades everything, ‘constructs’ and orders the form, creating the structure that language will complete [...] The way this code is used will be defined, first of all, by construction and by use [...]”

15. Pablo Paradinas Sastre, “Lo soñado y lo construido por Sáenz de Oíza: del andamiaje de Aránzazu al templo del siglo XX”, (Final Degree Project, UPM, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019), 115.

Excerpt from Inchaustegui’s interview with Sáenz de Oíza: “I would like to write a book with one page saying one thing and the opposite thesis defended on the next page. And for the reader to read the book from whichever page they wanted...”

(the truth) would be the combination of the two. It’s that thing of presenting the thesis and the antithesis to obtain the synthesis, as the classics said. [...] ... to question things. I maintain both theses and give you the freedom to think what you want. I don’t push you to think the way I do.”

16. Fundación Caja de Arquitectos (ed.), *Francisco Javier Sáenz de Oíza. Escritos y conversaciones* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006), 19.

“I often say, as my students at the School well know, what Joyce says in Portrait of the Artist as a Young Man, in the sense that the true creator, like God in creation, is always above, below, to the right, to the left, in front of, behind his own work, indifferent, cleaning his nails. Imposing a line on your architecture is like signing it. Cervantes does not see himself in Don Quixote; he sees the characters.”

17. José Manuel López-Peláez, *Maestros cercanos* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007), 210.

18. Alejandro Ferraz-Leite Ludzik, Op. cit. 67-71.

19. María Dolores Sánchez Moya. “Castilla-La Mancha. Echar raíces... La Casa de la Arquitectura. Itinerarios...”, Accessed: 10 Aug. 2025, <https://lacasadelarquitectura.es/recursos/castilla-la-mancha-echar-raices/f0154d35-4b64-48ac-923c-3c339670223f>

“... an architecture of belonging and local identity, as rooted in its circumstances as a plant that sprouts spontaneously in its environment. The itinerary presents a collection of works within the geographical boundaries of Castilla-La Mancha, a region somewhat overlooked by those who have chronicled the history of architecture. These interventions are not landmarks or unique cases, but archetypes that are woven into a material continuum, forming the final layer of a landscape and a historical conglomerate of many episodes.”

Sáenz de Oíza
Casa Lucas Prieto
Modern inhabit
Spanish Architecture
Peripheral Territory

Antonio Bonet. Bungalows in Aigua Xelida, Tamariu (1968)

Carlos Gonzalvo and
Juan Fernando Ródenas
DOI:

Tamariu and Calella de Palafrugell originated as small fishing settlements. Calella functioned as a commercial port, serving as an outlet for agricultural produce and other goods from Palafrugell¹. With the advent of the twentieth century, these coastal towns of the Costa Brava began to transform into seaside towns for the bourgeoisie, marked by the appearance of “cabin baths”². From the 1930s onwards, they acquired international visibility as elite tourist destination, particularly through the presence of artists and intellectuals in the fishermen’s quarters [Fig. 01], reinforcing a trend already initiated by the Barcelona bourgeoisie and fostered by the activities of the Centre Excursionista de Catalunya. As Saida Palou observes, these early tourists helped shape the image of the landscape that we associate today with these towns, developing a critical awareness of the excesses of modernization. Palou further notes that the growth of tourism was accompanied by an emerging consciousness of the landscape’s fragility³.

These early tourists the image of the landscape that we continue to associate with these towns, cultivating a critical awareness of the excesses.

Faced with the new reality shaped by tourism, an assembly was convened at the Hermitage of Sant Sebastià in Palafrugell, within the political context of the Second Republic, to debate the values of the Costa Brava. This event and its subsequent discussions served as a prelude to the *Pro Costa Brava* conference, which took place in August 1935 at the municipal theatre of Girona. The conference included the participation of GATCPAC, represented by Josep Lluís Sert, who emphasized the importance of local administration in reconciling public and private interests in the regulation of this emerging tourism, with the aim of avoiding “excessively urban” developments, such as those observed along the Côte d’Azur and the Ligurian Riviera⁴.

From the 1960s onwards, tourism became one of the main pillars of the Spanish economy. With this change of model, Calella and Tamariu experienced an intense development of mass tourism, marked by the proliferation of second homes designed by architects such as Bonet, Coderch, and Mitjans, among others. Until that point, the subdivision of virgin land had taken place without any

planning regulations. The transformations that these towns began to experience led to the drafting of the first *Planes Generales Municipales*, including that of Palafrugell in 1961. National tourism promotion was further consolidated in December 1965 through the international edition of *New York Times*, which advertised the Costa Brava under the slogan “Spain is different”, and highlighted Aigua Xelida as “the most beautiful spot of Spain”⁵.

In 1965, two years after his return from Argentina⁶, Antonio Bonet was commissioned to develop the rugged coastal strip of Aigua Xelida, an estate belonging to the settlement of Tamariu, north of Palafrugell. The architect’s archive preserves three successive versions of the project, spanning until 1969 [Fig. 02]. These different versions reveal Bonet’s uncertainties regarding the layout, subdivision, and planned zoning. In retrospect, the project’s most significant contribution lies in its urban design, which employed a “cluster” road scheme, aligning streets with the natural contours of the terrain and terminating them in *cul-de-sac*⁷. This approach took advantage of the site’s conditions to avoid excessive urbanization, echoing Sert’s proclamation at the conference. Among the annotations on the zoning plans is a proposal for two “Mediterranean villages” accommodating about 2,000 inhabitants, with the following description: “The idea of these villages is to achieve the atmosphere of a Mediterranean fishing village, with its small, densely built squares, abundant shade, etc”⁸.

In addition to these villages, the proposals also included clusters organized in orthogonal, curvilinear, and hexagonal layouts, corresponding to groups of bungalows likewise designed by Bonet. He proposed different typologies: semi-circular, terraced, the so-called *Bordas*, and other, less developed clusters designated simply as A, B, C, and D. The latter incorporated variations and extensions of the elementary bungalow, transforming it into summer single-family houses that were never built. Among the planned clusters, only the *Bordas* bungalows, now deeply altered, and the Aigua Xelida bungalows were built, the latter being a work scarcely studied within Bonet’s oeuvre and the focus of this article. As will be demonstrated, these bungalows embodied the principles envisioned for the unbuilt “Mediterranean villages”. They therefore stand as one of the few constructed testimonies [Fig. 03], in which Bonet was able to test those same principles, marked by a close attention to territory, landscape, climate, local values, and the seasonal patterns of summer inhabitation.

Urban aggregation

Bonet conceived the aggregation of this cluster as a system derived from the conditions established by the urban layout. Like a game of chess, each bungalow could be positioned freely, creating open and enclosed spaces as needed. While each bungalow functions independently, their combination produced new functions, also

at the urban scale. The grid, measuring 8,10 m per side, extended in two directions without exception, even across uneven terrain. Within this grid, two patterns can be distinguished. The first was the in-line arrangement, where modules joined at the corners to produce recesses and projections, a strategy also employed in the Malaret Bungalows, Manga del Mar Menor, Murcia (1964). The second, applied in Aigua Xelida, grouped the bungalows in squadron at 45°, a scheme later repeated in the Poblats SOS, Sant Feliu de Codines, Barcelona (1970), and in the engineers’ housing at the Poblats Hifrensa, Vandellòs, Tarragona (1967-75) [Fig. 04]. Both systems allowed adaptation to sloping terrain despite the apparent rigidity of the grid. In these bungalows, a stepped offset of 1,30 m is introduced, corresponding to the thickness of the roof, which provided cohesion while avoiding monotony. The principles of fragmentation and disaggregation, applied both in plan and in section, pursued two objectives: to maximize visual openings toward the horizon while ensuring privacy between units, and to control and break down the overall scale, rendering the ensemble as unobtrusive as possible.

Originally, the proposal for these bungalows comprised three isolated clusters distributed across the development, amounting to a total of 74 units, where the two forms of aggregation described above could be clearly identified. For reasons that remain unknown, only a modest cluster of six units was built, located on the highest plot of the site, aligned north-south, with the sea in the distance. The complex consists of two rows of three bungalows each: the southern row follows the first aggregation rule, while the northern row adopts the 45° arrangement [Fig. 05]. The resulting architecture can be read as a fragment, no more than a shadow within the dense Mediterranean pine forest. Here, architecture assumes a subsidiary role, serving primarily to reveal the landscape potential of the site. Through these strategies, Bonet pursued the “invisibility” of the built form and, as we shall see, achieved it with minimal resources, not only in the urban layout but also in the built mass, conceived as a mediating instrument to endow the place with new meaning without violating it.

Vernacular influences

These bungalows embody vernacular traditions: patios, benches, porches, vaults, whitewashed walls, and stone terraces. At this point, it is worth recalling Bonet’s formative years within GATEPAC and his collaboration with Josep Lluís Sert and Josep Torres Clavé on the Weekend Houses at Garraf (1932-35). In fact, vernacular traditions accompanied Sert throughout his career. Together with Germán Rodríguez Arias, he experimented with the Can Pep Simó development in Ibiza (1963). The Garraf houses, Can Pep Simó, and the Aigua Xelida bungalows may all be understood through shared parameters, shaped by a sensitivity to the landscape and a more nuanced outlook compared to their Spanish contemporaries, whose work unfolded within the restrictive social and cultural framework of the dictatorship⁹.

The projects by Sert and Bonet mentioned above can be interpreted through the interplay of two architectural principles: the pavilion and the platform. The pavilion, as defined by Professor Carlos Martí, is “the construction of a roof that generates a visual opening toward the horizon”¹⁰. It is associated with the convex, with lightness, and with a centrifugal character. In contrast, the platform operates as a mechanism for establishing place, linked to mass, to the concave, and to the cavernous. As explored in the article published in issue 19 of *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, the stone platforms supporting the Garraf houses evoke agricultural terraces, functioning as infrastructures that construct the coastal landscape. Similarly, the platforms at Aigua Xelida are composed of horizontal planes that not only accommodate the bungalows but also visually extend the preexisting walls and terraces, fusing them with the rocky substrate of the site¹¹.

In 1943, it is no coincidence that Francesc Mitjans, also trained within GATEPAC, resumed the Roca Rubia project, initiated years earlier by Nicholas de Woevodski, an exile from Russia after the 1917 revolution¹², employing a vernacular language yet adopting a modern attitude. This residential complex, located near Aigua Xelida¹³, incorporates stone platforms, porches, and semicircular arches, elements drawn from the fishermen’s constructions typical of these coastal settlements. At the edge of the complex, facing the sea, Mitjans also built a bathing hut and a boathouse, both evoking popular architecture. The coastline of Palafrugell, with its rugged profile and rocky outcrops interspersed with coves, still preserves numerous traditional structures that historically served as fishermen’s shelters [Fig. 06]¹⁴.

Within this context, the reflections of the Argentine critic Marina Waisman become particularly relevant. She conceived architecture as an intellectual and cultural operation inseparable from the territory in which it is situated, not only in a physical sense, but also in its cultural and historical dimensions. As she argued in *El interior de la historia* (1993), modern principles are reinterpreted in this architecture through close attention to climate, local values and techniques, and, above all, the diverse ways of inhabiting the territory¹⁵. This more sophisticated gaze toward the territory allows for a rereading of works that, as Professor Antonio Pizza later noted in relation to Mediterranean vernacular architecture, privilege “the ethical over the aesthetic”¹⁶, that is, an architecture that transcends mere formal invention. From this perspective, the vernacular influences underlying the aforementioned works in Palafrugell should not be regarded as a stylistic question alone. Rather, they are articulated through an abstract design process in which the archaic forms of popular architecture are reinterpreted with new shapes and uses, as exemplified by the works of Mitjans and Bonet.

Definition of the Module

The bungalows form part of a series of buildings designed by Bonet in which the roof, conceived as a vault, provides the most expressive formal element. As Sigfried Giedion noted, the vault allows geometric freedom to shape “the space over our heads”¹⁷. The series to which the bungalows belong is defined by a module incorporating the vault, here designated as “A,” which constitutes a constructive unit providing the pattern with functional, lighting, acoustic, and ventilation qualities. This first module is complemented by a secondary linking module, designated “B,” which incorporates the vertical supports and the rainwater collection channel, while also resolving the transition between the various main modules.

The Berlingieri Pavilion in Béccar, Buenos Aires (1949-52), can be regarded as the origin of this series [Fig. 07]. This pavilion comprises a single “A” module, housing the main living space, and the linking “B” module, which serves the main module and accommodates auxiliary functions. This prototype is innovative not only in its composition but also in the relationship it establishes between architecture and place. As Martí notes, two fundamental principles have historically governed the organization of physical space: centrality and directionality, or, in other words, place and path¹⁸. The Berlingieri Pavilion exemplifies the first of them, creating a shelter in which the direction dictated by use is intentionally disconnected from that imposed by the vault. The space beneath the vault marks the intersection of these two directions, transforming the interior into a refuge within the surrounding forest.

The second organizational principle, directionality, defines the bungalows. By its nature, this principle guides the holidaymaker’s movement or line of sight toward a specific point. The typical bungalow consists of three bays arranged A–B–A. The central “B” bay, with a flat roof, measures 1,50 m in width and provides a clear height of 2,35 m. The bathroom, storage, and service areas are located within this bay, while the main living spaces occupy the “A” bays. These bays feature vaulted roofs, measuring 3,30 m in width and 2,95 m at the apex, and contain the bedrooms, kitchen, dining room, and living room. In these spaces, the axis of the vaults emphasizes orientation toward the sea, projecting the interior outward.

In addition to defining the organizing principle, both modules inherently include the constructive components: structure, gutter, ventilation openings, and air cavity [Fig. 08]. In the bungalows, the structural scheme coincides with the programmatic and functional layout, merging seamlessly with the domestic equipment to form a system characterized by the intimate relationship between constructive, structural, programmatic, and formal content. The notion of the *standard*, present in the Le Corbusierian legacy, can also be identified in this work, expressed across scales ranging from urban planning to individual furnishings.

Unlike furniture in the conventional sense, the fittings in these bungalows are defined by their association with other architectural elements, such as walls, floors, or ceilings, conferring additional functions as visual filters, dividers, or connectors. In these holiday homes, it is relevant to highlight the polyvalent use and variability in the number of occupants. One solution, previously explored in the Garraf houses, is the flexible bedroom, which can serve either as a sleeping area or as an extension of the living room, depending on the needs, with the position of the movable partition adjusted accordingly. Additionally, Bonet employs hybrid units that combine furniture with openings, such as “table-window”, “desk-window”, “planter-sofa-window”, or “shelf-window”. In doing so, he develops the concept of domestic equipment already formulated by Le Corbusier in *Précisions*, in the lecture *The Adventure of Furniture*¹⁹. In this talk, Le Corbusier examines the historical functions attributed to furniture and elaborates the concept of the *standard* to transcend its treatment as merely a stylistic issue.

In the bungalows, Bonet extends the inhabited interior through two courtyards, which serve as transitional elements connecting the architecture to the landscape. The first of a private nature, faces north, providing privacy and protection against the strong Tramuntana wind. On the south façade, oriented toward the sea, he designed a second, larger courtyard. Originally, this courtyard included a vaulted porch that framed the landscape while maintaining the internal sequence of the bungalow. According to the plans of this version, one of the vaults contained the outdoor dining area with a barbecue, while the other corresponded to an outdoor living room connected to a courtyard adorned with vegetation. With the inclusion of the two courtyards, the connection between interior and exterior is not mediated by a mere thin surface. Instead, the architecture functions like the bark of a plant, formed by an ordered sequence of layers culminating in courtyards and, in addition, porches, like the scheme explored in the type C houses at Garraf [Fig. 09]. In type E specifically, part of the domestic equipment described by Le Corbusier is incorporated into the courtyard, which in Garraf forms part of the same unit that constructs the porch. This exterior space, as in Aigua Xelida, enables a healthy and environmentally respectful way of inhabiting. Outdoor living in this series of works encourages the appreciation of fleeting impressions of the landscape: variations of light and temperature throughout the day and across seasons and recognizing the dynamic character of the surrounding nature.

The vaulted porch of the bungalows was never built. In the May 1967 project, Bonet proposed an alternative flat-roofed version, similar to that experimented with in the Garraf houses. In Bonet’s archive, the finally executed version is found, annotated with: “roofed porch with heather”, revealing the architect’s deliberation over how to resolve the porch, that is, one of the limits of the project. By increasing the dimensions compared to the Garraf houses, in the bungalows the courtyard and porch are arranged to function as an outdoor living space [Fig. 10], akin to the vaulted gazebo of the Gomis house.

In these bungalows, the porch is conceived not as a mere shelter, as in the Berlingieri Pavilion, but as a lookout over the landscape, emphasizing the directional path. From the interior, the architectural promenade does not culminate, as might be expected, in a simple terrace offering a view of the horizon; instead, it reaches its most appropriate conclusion in the porch interposed with the courtyard, which simultaneously directs the gaze inward and outward. The architectural elements themselves compose part of a landscape that becomes the object of contemplation. This strategy aligns with Heidegger's notion of the limit, who asserts that "is not that at which something stops, but—as the Greeks recognized—the limit is that from which something begins its presence"²⁰. Similarly, Le Corbusier employs this principle in the *week-end* pavilion on the outskirts of Paris, incorporating a porch separated from the main building²¹. This pavilion exemplifies the dual function of the limit present in the bungalows: both as a concluding point and as the point from which everything begins.

The definition of the porch as a limit emphasizes the freer character of a program linked to leisure and landscape, since truly appreciating a landscape requires being positioned outside it. It is worth recalling the first tourists of Palafrugell, who began to shape part of the image associated with the place. It was not the fishermen who valued these qualities. The way the holidaymaker inhabits the space reflects a similar condition, removed from the hardships of a fisher's life, their architecture must differ, even if it draws on the same elements: stone walls, vaults, courtyards, or shaded areas. Sert and Torres Clavé were aware of the value and functional ambiguity of the porch in the Garraf houses when they noted: "The Terrace of type A and other elements of types B and C will, for many, be useless and of little functionality; however, these factors are, lyrically and spiritually, of primary importance"²², adding that "the hut of a poet, however modest, cannot be the same as that of any other man". Bonet seems to have adopted these premises in designing the bungalows, recognizing that architecture for holidaymakers requires solutions that are perhaps less utilitarian, yet intimately connected to the coastal landscape.

Conclusions

In the bungalows analysed, Bonet approaches vernacular not from an aesthetic standpoint, but, as Waisman suggests, through an understanding of the principles of architecture without style, employing courtyards, porches, and terraces as elements for adapting to climate, terrain, and programmatic needs. The works in which Bonet collaborated as a student with Sert, as well as those from his Argentine period, mark the beginning of this series in which, rather than proposing a final form, he establishes organizational laws through an abstract design procedure, addressing the problem as if it were a mechanism inherently capable of growth. The system allows flexibility in the overall layout and rigidity in the elemental solution, the same principle that makes two leaves of the same tree similar, yet very different in number, limbs, or branches.

Essentially, these are patterns that evolve in architecture, not only with the craft and experience accumulated by the architect, but also to adapt to difficulties arising from programmatic, regulatory, climatic, functional, or topographic requirements.

Through the rules of this system, Bonet proposes in Aigua Xelida a mode of inhabitation that blurs the limits of architecture. In the bungalows, this approach is further achieved with scarce resources, dissolving limits with vegetal elements, from the pine forest mass itself to those defined by the porch. In this way, the bungalows are conceived specifically to accommodate the leisurely and carefree behaviour of the summer period from the geographic scale. First, through the low density present in the urbanization he designed, and second, by introducing a less rigid model of inhabitation that favours outdoor life. The courtyards and porch can be understood as an extension of interior functions, since during vacations one wishes to live outdoors. Long hours are spent on the beach, in bars, kiosks, nightclubs, and party halls; the interior, consequently, needs only to meet minimal requirements. In today's context of mass tourism and excessive urbanization, particularly in towns such as Calella or Tamariu, the strategies analysed in this study, both at the urban scale and within the architecture itself, can inform the ongoing and urgent debate on sustainable tourism, specifically regarding ways of inhabiting that respect the surrounding environment.

1. Carolina Ramos, "Costa Brava, los retos urbanísticos del turismo de masas. La huella de la ciudad jardín y algunos principios racionalistas en el tejido turístico de masas," *QRU: Quaderns de Recerca en Urbanisme* 5-6 (2015): 120.
2. Mercè Tatjer, "En los orígenes del turismo litoral: los baños del mar y los balnearios marítimos de Cataluña," *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* 296(5) (2009).
3. Saida Palou, "Excursionisme, paisatge i organització turística durant la Segona República: la celebració de la Conferència Pro Costa Brava a l'agost de 1935," *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* 62 (2021): 652-653.
4. Palou, "Excursionisme, paisatge i organització turística durant la Segona República," 657.
5. "Spain is Different," *New York Times International Edition* (30 de diciembre de 1965): 21.
6. Federico F. Ortiz and Miguel Ángel Baldellou, *La obra de Antonio Bonet* (Buenos Aires: Ediciones Summa, 1978), 40.
7. The development of this scheme was facilitated by Bonet's decision to construct an internal road connecting the towns of Tamariu (Palafrugell) and Aigua Blava (Begur), thereby avoiding the typical seafront promenade dominated by vehicle traffic. This premise had previously served as the generative idea for the Punta Ballena in Maldonado, Uruguay (1945-48), where the road was set approximately five hundred meters inland from the coastal strip.
8. See project report: Plan parcial de Aigua Gelida (1965). *Arxiu Municipal de Palafrugell*.
9. Both Bonet and Sert are architects of international culture, already from their early involvement in GATEPAC and their participation in the CIAM. In the Spanish context, due to their status as exiles, they are two key figures in the European urban debate, in contrast to the generation of Spanish architects born the same year as Bonet, in 1913, such as Fisac, De la Sota, Aburto, Coderch, Moragas, Pratmarsó, and Moreno Barberá.
10. Carlos Martí, "Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna," *DEARQ Revista de Arquitectura de la Universidad de los Andes* 2 (2008): 17.

11. Bonet frequently employs this strategy, drawing on the resources of popular architecture in projects built in Palafrugell, such as the Castanera House (1963-64) and the Raventós House (1973-74), as well as in the Bordas Bungalows (1968).
12. Xavier Febrés, "La Costa Brava vista per Nicholas de Woevodski," *Revista de Girona* (1991): 29.
13. The Woevodskis began the gatehouse of the house at Punta Sa Rubia in Tamariu, which remained unfinished due to differences with the owners. Montserrat Molí i Frigola, "Cap Roig. Els jardins anglesos dels prínceps Woevodski a Catalunya," *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* 35 (1995): 455.
14. *The Pla especial de protecció i intervenció de patrimoni històric*, presented by the Palafrugell City Council in 2008, catalogs and protects more than twenty assets associated with this architecture.
15. Marina Waisman, *El interior de la historia* (Rosario: Homo Sapiens Ediciones, 1993), 19.
16. Antonio Piza, "El mito mediterráneo en la modernidad. La Ibiza rural y los intelectuales europeos," in *Arquitectura y Medio: el Mediterráneo. XI Congreso Docomomo Ibérico* (Murcia: Fundación Docomomo Ibérico, 2021), 23.
17. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1959), 178-179.
18. Carlos Martí, *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993), 58.
19. Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo* (Barcelona: Poseidón, 1978), 143.
20. Martin Heidegger, *Filosofía, Ciencia y Técnica* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1978), 210.
21. This pavilion represents a radical departure from the large Parisian villas designed in the 1920s. This approach can be framed within a thorough revision of the concept of minimal housing following the 1929 CIAM conference held in Frankfurt under the title *Das Existenzminimum*.
22. "Pequeñas casas para fin de semana," *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* 19 (1935): 36.

Antonio Bonet
Tourism
Modern Architecture
Vernacular Architecture
Representation

The transformation of the Immeuble-Villa in the collective housing of Buenos Aires.

The building at 2043 Rodríguez Peña Street

Sol Caride Ferreyra

DOI:

At the beginning of the 20th century, the city of Buenos Aires underwent a period of expansion that transformed it into a changing landscape that remained on the margins of the great urban narratives. Experimentation found its most radical expressions in the field of collective housing, where models were transferred, transmuted, and transformed for experimentation, often without any explicit intention.

In the midst of development, the city welcomed Le Corbusier in 1929¹, whose visit consisted of ten lectures². In the fourth³, the French architect addressed the problem of the lack of quality housing in growing cities. He proposed the incorporation of a new type of collective housing called *Immeuble-Villa*, whose taxonomy, by defining an intermediate space between a house and an apartment, suggested a new way of living in the city⁴. The typology was first conceived in 1922 as part of an urban plan for a city of three million inhabitants and it is based on the repetition of a housing cell linked by horizontal walkways and common spaces. The block gradually occupies an entire city block. One cell was partially materialized in the *Esprit Nouveau* pavilion in 1925 and another in an adaptation in Geneva that same year⁵.

Molina y Vedia explains that at the beginning of the 20th century, the original fabric of Buenos Aires, inherited from the colonial era, began to suffer progressive deterioration, accentuated by the process of verticalization, which profoundly altered the traditional structure of the city block⁶. Its square proportions initially favored low-rise construction, but as the height and density of buildings increased, the proportions allocated to green space were reduced and housing units lost access to sunlight. This situation prompted Le Corbusier's critical assessment of the city during his visit, which in turn led to the development of the *Plan Director*, a master plan for Buenos Aires in 1937.

This plan generated a series of influences and ideological transfers that impacted on a new generation of young architects in Buenos Aires. Such is the case of Juan Kurchan and Jorge Ferrari Hardoy, who, after working on the plan for the Argentinian capital from the Paris based studio⁷, returned to Buenos Aires

and founded *Grupo Austral*, together with Antonio Bonet⁸. However, the continuous political struggles and successive coups d'état of this period in Argentina prevented any possibility of long-term action, an essential condition for implementing the proposals developed in the urban plan. For this reason, the *Austales* accepted the impossibility of physically changing the city, but attempted to modify the inhabitants' perception of it and the architecture within it. "For the *Austales*, buildings are only fragments of the city where human activities take place."⁹

Despite the fact that private speculation, supported by an inoperative and continuously violated building code, prevailed over urban planning and defeated regulatory plans, modern architects took the risk of imagining another possible city. In this way, they sought to mitigate the failure of plans that reproduced obsolete ideas¹⁰. Thus, the *Austales* generated some notable exceptions of privately promoted collective housing. Among them are the *Ateliers for Artists* (1938), designed by A. Bonet, Ricardo Vera Barros, and Abel López Chas; the transformable apartments in Belgrano and the *Eucaliptos* (1941 and 1942), both projects by Kurchan and Ferrari Hardoy. Another project of great importance is also noteworthy: the cells for Bajo Belgrano (1948-1949), developed by the municipal entity *Estudio del Plan de Buenos Aires* (EPBA), under the direction of Ferrari Hardoy and Bonet, with the participation of several young architects, including Clorindo Testa, architect and visual artist, who joined the office in 1948¹¹ until his departure for a trip to Europe. Upon his return in 1952¹², he joined the team of the Architecture and Urban Planning Department of the Municipality of Buenos Aires, led by architect Itala Fulvia Villa, also a member of the *Grupo Austral*¹³. Later, he began collaborating with the studio SEPRA in the competition for the Bank of London, whose founding partner, Federico Peralta Ramos, was also part of the group. All of its members were followers of Le Corbusier and enthusiastic about the use of reinforced concrete. "However, they managed to find their own modernity, beyond European references, hybrid, mixed, powerful, and unique, like the natural and cultural landscape of Argentina."¹⁴

This work studies the deferred influence between 1935 and 1975 of Le Corbusier's housing models, specifically the *Immeuble-Villa*, on collective housing in Buenos Aires, taking as case study the building at 2043 Rodríguez Peña Street designed by architects Clorindo Testa, Elena Acquarone, and Hector Lacarra in 1975. By comparing this work with the housing projects designed by members of *Grupo Austral*, a genealogy of design strategies emerges that transforms the original influence by adapting it to the local context. The transmutation of the Le Corbusier model drives a transgression of the standard norms in the project, which interrupts the automatism of the conventional design process to generate a unique domestic space that stands outside established conventions.

The hanging gardens

In the Buenos Aires project, the *Immeuble-Villa* typology is adapted to local conditions through a compression operation. Instead of spreading over an entire block, as in Le Corbusier's proposal, the Buenos Aires building is adapted to a narrow, deep lot. It consists of two volumes: one for housing and the other for terraces facing the street, which also forms the façade of the project [Fig. 01]. Both volumes are linked by suspended walkways over a void that runs through all ten floors, each with a single unit. Inside, each apartment is organized into two areas: the first, facing the street and directly connected to the terraces, contains the living room, dining room, and kitchen; the second, facing the rear, includes three elongated en-suite bedrooms, accessible through a corridor between two courtyards for ventilation and light.

The project is barely documented¹⁵, and there are practically no traces of its first stages. That's why a series of interviews with Elena Acquarone, the only author of the project still alive, provides valuable clues that allow to reconstruct the design process. The architect¹⁶ says that Testa originally had no intention of building apartments for sale, as she wanted to continue participating in competitions for public buildings. But in the end, Testa and his partner, Héctor Lacarra¹⁷, agreed to associate with her to build a commercial residential building with the premise of promoting a different kind of domestic space. "Acquarone obtained the land, owned by an art collector friend of his father's named Cohen, the money (US\$50,000), and oversaw the construction."¹⁸

According to Acquarone, the project's unique façade encapsulates the three features that distinguish it from conventional residential buildings: the seven-meter setback from the municipal line, the incorporation of terraces, and the void created between them and the interior of the units.

The architect refers to these three strategies collectively when explaining that the objective was to create "hanging gardens": "That's what made it different: setting it back, ensuring that each floor had sunlight, that there was a terrace, in summary, the hanging gardens."¹⁹ [Fig. 02]. By retreating seven meters from the building line, an unusual distance is created between the public space and the access, especially in relation to the adjacent constructions, which are conventional party wall buildings. "Given that the cost of the land did not have an excessive impact on the final value of the homes, it was decided to design a building that did not fully cover the buildable area of the land in accordance with current codes."²⁰ This operation implies a reduction in the marketable area in order to prioritize the spatiality and habitability of the units and demonstrates a design strategy that differs from the usual model of commercial collective housing, which sought to maximize the built area by increasing the number of units per floor. In addition, the unusual interior layout of the floor plan, the cutouts for air and light courtyards, and the curious triangular windows, completely uncommon for the time, also stand out.

These strategies create an intermediate space between interior and exterior and allow the building to be inscribed within a modern genealogy that refers to the local reinterpretation of Le Corbusier's ideas through different collective housing experiences developed in Buenos Aires, especially by the members of the *Grupo Austral*. The *Immeuble-Villa* cell, proposed by Le Corbusier as the ideal typology for city living, is transposed to the Buenos Aires scenario through the experiments of the members of the group mentioned above and the proposals for efficient housing units outlined in the Master Plan for Buenos Aires. During this period, the challenge lied in how to implement these principles within a context strongly conditioned by obsolete building regulations based on the existence of 'air and light courtyards'²¹, the corridor-street, and a consolidated urban fabric in a regular grid pattern²².

Southern modernity

The proportion of the terraces in the building on Rodríguez Peña Street closely resembles that of Le Corbusier's original project, suggesting it as a primary reference. However, an analysis of certain design operations shared by examples such as the Ateliers for Artists, the transformable apartments on O'Higgins Street, the Eucaliptos building, and the housing units of the Bajo Belgrano project reveals more complex connections. These links transform the initial influence and establish specific relationships between the projects, ultimately defining a genealogy of design operations.

The façade and the estrangement

The 1938 Ateliers building for artists is a very unique work located at the intersection of Paraguay and Suipacha streets. Its designers are Bonet, Vera Barros, and López Chas, and it embodies several of the principles set out in the Austral Manifesto. Located on a corner, the building was constructed largely thanks to the inventiveness of its architects who, instead of defining it programmatically as an apartment building, they called it an *atelier*, a type of building that had rarely been implemented in the city until then. This allowed them to create twelve units, including studios, shops, and a residence for the doorman, all different from each other to combat "the loss of individuality that systematization required."²³ In addition, the building has a glass façade, which allowed for a new relationship between the interior and exterior. «The façade at Austral is a great device. A complex multiple mechanism designed to have a dual impact on the inhabitant, regulating the interior climate, the pedestrian's perception of the architectural object from the outside, and the relationships that the inhabitant establishes with the city.»²⁴ This would indicate that the greatest similarity between the Ateliers and the building by Testa, Acquarone, and Lacarra lies in the consideration of the façade as a device capable of altering the perception of the environment. Both cases contrast with the

dominant housing model, the rental house in the first case and the building between party walls regulated by the horizontal property regime in the second. In both cases, the units had to be generic enough to minimize distinctive features that could limit their appropriation, in order to maximize their adaptability to different user profiles and consolidate themselves as an attractive investment. In the Ateliers, "the solutions adopted did not respond exclusively to economic logic, but aspired to conceive new spatial partitions that were capable of generating different sensations, understanding design as a tool to influence the spatial perception of the different 'protagonists' of the house."²⁵ This idea is replicated in Recoleta, where the intention to live in connection with the outside world prevails above all else.

Flexibility

The transformable apartments of 1941, designed by Kurchan and Ferrari Hardoy, both founding members of *Grupo Austral*, share several similarities with the building by Testa, Acquarone, and Lacarra. One of the main parallels is the division of the building into two blocks [Fig. 03]. In the case of the Belgrano building, this division is intended to create a completely open rear façade without compromising the natural lighting of any of the units. To this end, "they separated the staircase from the central core, connecting it by means of walkways which, due to their orientation, do not cast shadows on the façade and function on each floor as small service patios, filled with air and morning sun."²⁶

The second shared quality is the flexibility of the floor plan, seeking to make the units transformable to adapt to a variable number of inhabitants. "For Austral, man has a dual condition, individual and collective. That is why Austral proposes a specific form of spatial partitioning derived from its quest to reconcile this duality, abandoning static, compartmentalized, or partitioned space and the repetition of identical units."²⁷ On the other hand, the feeling of spaciousness in the apartments on O'Higgins Street is enhanced by the facade, which is largely glazed from floor to ceiling, integrating the exterior into everyday life²⁸. Its authors also criticized the secrecy of the facades in Buenos Aires and asserted that "the open facade reveals something of its interior life to the passerby."²⁹ According to Fuzs, "the 'light radiator' facade that suggests the internal life of the house to the outside was a resource similar to that used by Bonet, Vera Barros, and López Chas"³⁰ in the Ateliers.

The proposal is even more radical in the building by Testa, Lacarra, and Acquarone, where the division into two volumes also includes a central void that emphasizes the space. Likewise, the transformable nature of the floor plan is a goal that they also pursue, achieving total flexibility through a structure composed of transverse frames, structural walls, and two circulation cores. [Fig. 04]. The floors between party walls are constructed as slabs supported on their perimeter and on the two vertical circulation cores³¹.

According to Acquarone³², each person could organize the interior space freely, assigning the proportions they wanted to each room. The original idea was to deliver the units without interior partitions, allowing each inhabitant to adapt the space to their needs. Acquarone explains that the intention was for everyone to be able to design their own apartment, as the structure offered total freedom. She even comments: "You could put in rolling furniture and change it as different things were needed."³³

The setback and the void

The Eucaliptos Building, constructed in 1942, has nine floors and a ground floor and became the first one in Buenos Aires³⁴ with an interior height of 2.7 meters³⁵. The project³⁶ is located at the end of the lot, leaving an empty space with no specific purpose³⁷. To justify the radical setback, Ferrari and Kurchan based their argument on a proto-ecological idea: the conservation of three eucalyptus trees. Despite the regulatory restriction prohibiting the occupation of the heart of the block, they managed to transgress it by relying on the preservation of these specimens, which grow integrated into the structure of the building. "The central aesthetic operation of the building consists of the inclusion of the trees within its reinforced concrete box [Fig. 05]. In doing so, the authors were reproducing the type of oppositions that were so common among the Surrealists. Placing objects in an unusual or impossible environment was one of the techniques used to create new meanings, shedding new light on those objects."³⁸ There are few precedents that integrate a tree into their structure, but it is worth noting Le Corbusier's 1925 Pavillon de l'Esprit Nouveau, which is one of the few built versions of the *Immeuble-villa*.

The Ferrari and Kurchan project can be linked to the building designed by Testa, Acquarone, and Lacarra through the strategy of setting back the front from the municipal line and creating an empty space between the building structure and the street. In the Recoleta building, the setback from the municipal line is seven meters, considerably less than in the case of the Eucaliptos project, but as it is a building between party walls, it stands out even more in relation to the neighboring buildings. On the other hand, according to Acquarone³⁹, the intention was also for a tree to grow through the void, although this did not ultimately happen.

Vertical Block

The unbuilt project for Bajo Belgrano in 1949 was developed by the municipal entity Estudio para el Plan de Buenos Aires (EPBA)⁴⁰ led by Ferrari Hardoy and Bonet and made up of a team with members of the 'Grupo Austral' and other young architects trained under their influence. It was based on "21 'Vertical Blocks' to house 50,000 inhabitants and the proposal, as suggested by Le Corbusier in the 1937 Plan, to return the city to the forgotten river."⁴¹ According to Tabera, the Argentines renamed Le Corbusier's old 'immeuble d'habitation' as 'vertical block'⁴² but also analyzed different existing

housing units⁴³ to adapt one to the project that was sufficiently efficient and viable⁴⁴. The result is the formation of three types of housing blocks, one stepped one straight, and one horizontal [Fig. 07]. What seems to relate to the Rodríguez Peña Street project is the search for terraces in each unit of the straight and stepped project and a structural prominence that required a technical development that ultimately prevented the development of the EPBA housing. “In short, they were so obsessed in Argentina with pleasing, and even surpassing, their teachers that they forgot their own reality.”⁴⁵

After graduating as an architect, Clorindo Testa worked as a draftsman, creating vignettes and freehand sketches [Fig. 08] of different parts of the plan, demonstrating his in-depth knowledge of the project and the potential influence that his experience with the members of *Grupo Austral* may have had on his later designs. However, almost twenty-five years after his participation in the idealistic Bajo Belgrano project, he criticized the theoretical ideas of international urbanism through his artwork.

In 1974, Testa exhibited a series of panels at the Carmen Waugh gallery in Buenos Aires. There he presented drawings made that same year along with others from 1952, at the beginning of his professional career. The first panels are composed of 70 x 70 cm modules, painted with spray paint, predominantly in primary colors and representing floor plans and elevations [Fig. 09]. In one of the panels, the architect explains: “The drawings reproduced are from March 1952 and were made for publication in a brochure published by the Municipality of Avellaneda in April of that same year. They referred to the urban fabric and the four urban functions of man: Living, Working, Circulating, and Recreating. Twenty-two years later, in April 1974, when I returned to the theme of the four functions, I learned that inhabitant A and the boy circled in red in the photo are the same person.” When Testa mentions inhabitant A, he is referring to the character of a child who appears playing in the 1952 panels and who, in the new series, becomes the protagonist.

The author imagines what happens in the city two decades later, depicting the character's daily routine in an oppressive urban environment. “The work shows that the stifling conditions of work and life, overcrowding, and depersonalization reach their peak,”⁴⁶ says María Rosa Ravera. The harshness with which Testa depicts these scenes is a direct criticism of the living conditions in the city of Buenos Aires, made just before he designed his first commercial collective housing building.

Clorindo Testa conceives ambiances as outdoor spaces and proposes the conquest of rich, lived-in internal and external spaces⁴⁷. His profound criticism of the contemporary era due to environmental pollution and ecological decline leads him to compare it to the Middle Ages and the plagues, motivating a humanistic way of thinking. Testa's creative practice is always focused on man and his existence.⁴⁸ These reflections coincide with the comments

of Elena Acquarone, who asserts that the type of resident who would choose to live in the apartment designed in the Rodríguez Peña street building would be someone who wanted to live in a different kind of space, to improve their experience of living in the city⁴⁹. With the intention of creating a space connected to the air and the sun, the architects conceived, through the terraces, a spatial transition in which the boundaries between interior and exterior are blurred. To reinforce this idea, a small pool is incorporated into each one. Small in size and shallow in depth, its use is limited to dipping one's feet or, perhaps, sitting inside. This playful and decontextualized element becomes a surrealist nod, like the trees that grow between the structure of the Eucaliptos building. It is a gesture that claims the type of housing they imagined.

Conclusion

A comparative analysis with the works of the *Grupo Austral* allows us to reconstruct a genealogy of design strategies that links the cited cases. The premises that originate in the housing cell of the *Immeuble-Villa* are reinterpreted and materialized according to local conditions. In the work of Testa, Acquarone, and Lacarra, the units are linked by a compressed void within the built volume, where the constraints of the urban environment transform this space into an active element of articulation. Far from being residual, the void structures the internal relationships, mediating between spaces with a tension that generates continuity and separation at the same time. Unlike the original model, in which the void acts primarily as a visual connection, here it becomes an essential agent in the organization of the whole: it establishes hierarchies, views, and paths, redefines boundaries, and enriches the architectural experience.

In their works, the Australes assign a fundamental role to the façade, not only as a boundary between interior and exterior, but also as an active connection with the city, which is why they often propose glazed and transparent façades. In the Rodríguez Peña Street project, the perforated façade reconfigures this relationship through the volume of terraces and the void that separates it from the housing block, using estrangement as a resource to alter the perception of the urban environment. Similarly, the search for individuality within the collective leads the *Grupo Austral's* proposals to promote transformable and diverse units, in opposition to the standardization imposed by the market. In the Recoleta building, this flexibility is achieved through a structure that allows total freedom of use, also expressed in the façade.

The main difference between the Austral projects and that of Testa, Acquarone, and Lacarra lies in the scarcity of means with which the latter manage to produce the effect of estrangement. A completely glazed façade is not necessary to highlight the connection between interior and exterior; the radical nature of the setback from the building line creates an empty space that becomes the protagonist: it articulates the relationships between the terraces, opens up to the city,

and blurs the boundaries. This aesthetic of scarcity is part of a unique design language, supported by a remarkable ability to work with reinforced concrete.

In this sense, Rodríguez Peña's street building can be read as a condensed response to aspirations that had been interrupted in previous projects, such as the housing blocks for Bajo Belgrano, whose development was hampered, among other reasons, by technical limitations. Far from abandoning those ideas, the architects reformulated them on another scale, appropriating a typical lot between party walls to realize a radical vision of collective housing. The incorporation of strategies such as the façade as an agent of connection with the city and transformable floor plans, inherited from the Le Corbusier model but intelligently adapted to local conditions, allows rethinking the link between domestic and urban space and grants the project with a transgression that is unusual in the city's regulatory context.

1. He is invited by the association “Amigos del Arte” (Friends of Art). This association is created by a group of Buenos Aires' intellectual and social elite whose aim is to promote activities related to the arts and architecture, with a strong sense of aesthetic renewal. Within the association there is a lecture society, headed by Elena Sansinena de Elizalde and Victoria Ocampo, who some time later, in 1931, founds the magazine Sur. They take place between October 3 and 18.
2. Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, 2a ed, Colección Poseidón (Poseidon, 1978).
3. Entitled “A Human-Scale Cell”.
4. This project originally emerged in 1922 and was exhibited for the first time that same year at the Salon d'Automne in Paris.
5. Later reinterpretations in France include Jean Deroche's project in Orly (1989), the project by Dubus and Lott in Paris (1989), and Pierre Riboulette's project (1998).
6. Juan Molina y Vedia, *Mi Buenos Aires herido : planes de desarrollo territorial y urbano (1535-2000)*, 1ª ed, Del arco iris. Ensayos de historia urbana (Colihue, 2000), 137.
7. At the ninth conference in the Argentine capital, Le Corbusier stated that the city was a sick metropolis, and this analysis led, a few years later, to the creation of the Master Plan. Kurchan and Ferrari Hardoy worked with him on the drafting of this plan, which was published in issue 4 of the magazine La arquitectura de hoy in 1947.
8. The Austral group was founded in late 1938 by architects Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan Alberto Le Pera, Abel López Chas, Luis Olezza, Samuel Sánchez de Bustamante, Ricardo Vera Barros, Itala Fulvia Villa, Hilario Zalba, Simón Ungar, Valerio Peluffo, and Jorge Vivanco. The first three are believed to be the main authors of the group's manifesto, published in June 1939 as an attempt at collective action motivated by an integrated approach to architecture, urban planning, and the visual arts.
9. Gonzalo Fuzs, «O'Higgins 2319: departamentos transformables en Belgrano (1940-1941)», *Dearq*, julio de 2014, 80.
10. Molina y Vedia, *Mi Buenos Aires herido : planes de desarrollo territorial y urbano (1535-2000)*, 174.
11. Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata, *Diccionario de arquitectura en la Argentina : estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, U-Z, Arquitectura (AGEA Buenos Aires, 2004), 109.
12. One of the works developed during this period is the Sixth Pantheon of the Chacarita Cemetery, where exposed concrete elements appear to levitate, functioning both as structure and finish, with a clear reference to Le Corbusier.

13. Fermin Garrido López y Mara Sánchez Llorens, *Nada por dentro, azul por fuera. Topografía activa del Pabellón de Argentina en el Recinto Ferial de la Casa de Campo*, s. f., 8, <https://congresopionerosarquitectos.com/comunicacion/6703d33becc26748c6bc7446>.
14. Garrido López y Sánchez Llorens, *Nada por dentro, azul por fuera. Topografía activa del Pabellón de Argentina en el Recinto Ferial de la Casa de Campo*.
15. The plans can be found in Summa magazine, in issues 131, devoted to multi-unit residential buildings; 170, focused on structural calculations; and 183, a monograph on Clorindo Testa, as well as in an article published in the Diario La Nación in 1974.
16. Elena Acquarone, «Conversación con Elena Acquarone», 2 de mayo de 2025, Videollamada.
17. They had met while working at SEPRA.
18. Carolina Quiroga, «Elena Acquarone», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Mario J. Buschiazzo*, 2019.
19. Elena Acquarone, «Conversación con Elena Acquarone», 2 de mayo de 2025.
20. «Edificios en propiedad horizontal», *Summa*, diciembre de 1978.
21. They were incorporated into the 1944 Building Code, accompanied by specific regulations regarding their minimum dimensions. These spaces were generally located at the center of the floor plan, since the rear area was already conditioned by the mandatory setback intended to create the open center of the block. The previous regulations had simply required that a certain percentage of the plot be allocated to courtyards or unbuilt areas, which could be freely arranged according to the needs of each project.
22. Gonzalo Fuzs, «Austral 1938-1944. Lo propio y lo colectivo» (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2012), 258.
23. Fuzs, «Austral 1938-1944. Lo propio y lo colectivo», 220.
24. Fuzs, «Austral 1938-1944. Lo propio y lo colectivo», 222.
25. Fuzs, «Austral 1938-1944. Lo propio y lo colectivo», 220.
26. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, «Departamentos transformables en Belgrano», *Tecné*, agosto de 1942, 32.
27. Fuzs, «O'Higgins 2319: departamentos transformables en Belgrano (1940-1941)», 80.
28. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, «Departamentos transformables en Belgrano», *Tecne*, agosto de 1942, 32.
29. Ferrari Hardoy y Kurchan, «Departamentos transformables en Belgrano», agosto de 1942.
30. Fuzs, «Austral 1938-1944. Lo propio y lo colectivo», 242.
31. «Edificio para viviendas, Rodríguez Peña 2043, Buenos Aires», *Summa*, enero de 1982, 38.
32. Elena Acquarone, «Conversación con Elena Acquarone», 2 de mayo de 2025.
33. Elena Acquarone, «Conversación con Elena Acquarone», 2 de mayo de 2025.
34. Ceiling heights had to comply with regulations, with a minimum of 3 meters.
35. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, «Casa de Renta en Belgrano», *Nuestra Arquitectura*, agosto de 1954, 244.
36. The project originated as an income house for the Ferrari Hardoy family. At that time, the horizontal property regime had not yet been established, meaning that the family owned the entire building, with its units intended for rent.
37. It could be considered useless according to Paul Nelson's definition.
38. Jorge Francisco Liernur, «Departamentos en Virrey del Pino: el equilibrio inestable», *Block*, mayo de 1998, 59.
39. Elena Acquarone, «Conversación con Elena Acquarone», 2 de mayo de 2025.
40. The plan first criticizes the way of living in the city, which it considers obsolete as it contains "Spanish" blocks.
41. Andrés Tabera Roldan, «La mirada trasatlántica de Antonio Bonet Castellana. CIAM y lirismo constructivo para Buenos Aires en la década de los 50», *Cuaderno de Notas*, 2020, 198.
42. Tabera Roldan, «La mirada trasatlántica de Antonio Bonet Castellana. CIAM y lirismo constructivo para Buenos Aires en la década de los 50», 198.
43. Among them, the Eucaliptos building cell was studied.
44. «Urbanización del Bajo Belgrano», *Revista de Arquitectura*, enero de 1953, 53.
45. Tabera Roldan, «La mirada trasatlántica de Antonio Bonet Castellana. CIAM y lirismo constructivo para Buenos Aires en la década de los 50», 206.
46. Rosa María. Ravera, *Testa* (Centro Editor de América Latina Buenos Aires, 1981), 4, WorldCat.
47. Ravera, *Testa*, 5.
48. Ravera, *Testa*, 5.
49. Elena Acquarone, «Conversación con Elena Acquarone», 2 de mayo de 2025.

Clorindo Testa
Immeuble-villa
Le Corbusier
Buenos Aires
Grupo Austral

Fallow space and the architecture of the legal fringe

Haitam Daoudi

DOI:

The struggle over space

“Differences are differences of degree, not substance, not in the essential unity of process, engineered as it is by a global ruling class intent on business”¹.

– Andy Merrifield, *The New Urban Question* (2014)

Urbanization today has moved from the bounded growth of cities in opposition to the rural outside into a continuous and expanding process of transformation that encompasses the entire planet. The traditional city, discrete, legible and circumscribed, has dissolved into diffuse zones of extraction, speculation and control. Urban and non-urban territories now merge into an operational continuum creating decentralized networks of peripheries where the challenges of one place are no longer isolated but experienced to varying extents across many geographies [Fig. 01]. As Andy Merrifield’s statement points out, the driver behind these transformations is the same homogenizing force –capital accumulation– which governs the reconfiguration of space according to its financial utility.

Space has become both a commodity and a financial instrument driven by and dependent on the imperatives of capital accumulation –investment, credit, speculation. In this regime, buildings and land are treated to a big degree for their capacity to hold or increase capital: dormant assets are reactivated as safe investments, vacancy is engineered as anticipation of future profit, gentrification becomes a tool of value extraction, The result is an urban landscape where vacancy, underuse and dispossession are additional features of this financial urbanism. Under this model, vacant and abandoned environments stand as symbols of deeper structural conditions, perpetuating the exploitation of land within and outside cities, representing “a microcosmic instant of what Lefebvre saw as ‘planetary urbanization’, a process whereby metropolitan expansion becomes hyper-exploitative and hyper-expansive”².

Yet within these unstable but regulated conditions, certain independent actors have found room for intervention. This article approaches fallow space as a hinge condition, suspended between devaluation and reactivation, legality and informality. It is within this fringe that many alternative movements operate, and where sometimes

architecture can act, not only as a means of physical transformation, but as a strategic interpreter and operator of value systems. Architecture, in this context, becomes a form of legal and spatial intelligence, capable of navigating, revealing and even rewriting the frameworks that govern land, use and property.

Rather than treating law as constraint and the speculative nature of the real estate market as insurmountable, the hypothesis here is that architectural practice can perform an operative reading of regulation, treating it not as a detached set of rules but as an ambiguous, sometimes self-contradicting, interpretable medium whose end goal should be to create a better city for its citizens. Even ordinary architectural production –as opposed to the iconic building of the starchitect system– can serve as leverage for real estate profit. The ambition is not to reclaim an idealized notion of the city, but to locate moments where architecture might tactically engage the machinery of urban production, exposing its logics, exploiting its intervals and holding space open for other trajectories to emerge.

It is in this legal and spatial fringe that multiple forms of engagement emerge, tactical, often ambiguous, and shaped by varying degrees of permanence and institutional entanglement. Some take the form of a collective response against certain urban projects. Others arise as ephemeral interventions, mobilized through independent actors or publicly supported programs, using temporality as a means of testing new models and bypassing planning constraints. Still, others consist of architecture firms that deal within the conventional form of the practice, but which operate within the gaps of the market, leveraging the inconsistencies of zoning laws, ownership regimes and bureaucratic inertia as design parameters. These practices do not necessarily position themselves in direct opposition to normative frameworks but inhabit their margins, exploiting loopholes, omissions and regulatory ambiguity to produce alternative scenarios. All these modes of action suggest a broader ecology of spatial engagement, where architecture is not merely a response to the physical environment, but an instrument that negotiates its legal, economic and institutional foundations.

The legal fringe

Historically, critical thinkers like Henri Lefebvre (*The Urban Revolution*), David Harvey (*Social Justice and the City*) and Manuel Castells (*The Urban Question*) were foundational in analyzing how capitalism molded urban spaces in the transition of cities from an industrial society to contemporary life, deepening social divides and perpetuating cycles of inequality. Each of them contributed to understanding urban spaces as sites of struggle where social movements challenge dominant structures: for Lefebvre, through the production of space, for Castells, via collective consumption, and for Harvey, through spatial justice.

Both Lefebvre and Harvey champion the idea of the right to the city, focusing on how groups should have the power to shape urban life³. Castells, while less focused on this concept, also discusses how urban social movements can resist capitalist urbanization⁴. However, today’s context has moved beyond the bounded, industrial city that underpinned much of their analysis. As the notion of planetary urbanization shows, the entire globe has become part of an expansion of urbanization, encompassing metropolitan centers, infrastructural corridors, agricultural hinterlands and neglected peripheries alike, whether through their saturation or their abandonment⁵. Andy Merrifield echoes this by highlighting:

“It is possible to conceive planetary urbanization not as simply bricks and mortar, as high-rise buildings and autoroutes, but as a process that produces skyscrapers as well as unpaved streets, highways as well as back roads, by-waters and marginal zones that feel the wrath of the world market –both its absence and its presence. This process involves dispossession of land, of sequestering the commons and eminent domain. The urban now signifies a new kind of ‘dependency’, justifying cultural, technological and economic obsolescence in rural economies”⁶.

The most simple and direct challenges to this commodification include land reclamations and urban occupations among other citizen-led initiatives. Examples range from small squats and self-managed spaces embedded in urban neighborhoods to large scale organized militant movement like the *Zones à Défendre* (ZAD) that exist in France, Belgium and Switzerland. One of the most prominent in recent years was the Notre-Dame-des-Landes ZAD⁷, which, from 2009 to 2018, repelled the construction of a second airport on the outskirts of Nantes.

Harvey emphasizes the transformative potential of these citizen movements, arguing that “it remains for revolutionary theory to chart the path from an urbanism based in exploitation to an urbanism appropriate for the human species. And it remains for revolutionary practice to accomplish such a transformation”⁸. In this light, marginal spaces become focal points for both global capitalist interests and activist struggles. Andy Merrifield, in *The New Urban Question*, highlights how squats and informal urban interventions have historically contested these terrains, confronting speculative agendas often presented as serving the public good with counterclaims of environmental advocacy, anti-capitalist critique and the right of local populations to control their territories and pace of development⁹. Yet the social and political charge of these movements is often diluted by narratives portraying them under dichotomies of good vs evil, legal vs illegal, ruling class vs working class, obscuring the more complex negotiations taking place.

Alongside these oppositional models, hybrid forms of spatial engagement have emerged, ones that operate through negotiation and compromise to intervene in the fringes.

They exemplify what Merrifield calls for, a rethinking of urban social movements in light of new and emerging urban problems¹⁰. These regulated models of occupancy and/or transformation do not act just through direct confrontation, but through a strategic engagement with the structures of power. At times subversive, at others complicit, they navigate zoning codes, property law and temporary use concessions to generate new forms of agency. In Les Grands Voisins (Paris), for example, a coalition of associations negotiated with municipal authorities to transform an abandoned hospital complex into a mixed-use site for housing, workshops and cultural programs under a fixed-term agreement of 5 years, using temporary occupancy laws to delay redevelopment while activating the site for pressing needs¹¹. In Milan, MACAO occupied and activated several abandoned buildings since 2012, eventually securing short-term use of a disused market by entering into a lease arrangement that kept them legally present while maintaining autonomy over programming¹². In both cases, negotiation with authorities was a medium to enter a state of legal ambiguity, allowing them to test alternative models of urban use.

Fallow grounds, the unused and overlooked

There is an economy of value that affects how buildings change. This value is not solely dictated by the market, but also by their utility, symbolic significance and social perception¹³. Many of these abandoned or underused sites can be understood through the concept of ‘fallow’, a term explored by Michael Chieffalo and Julia Smachylo in the journal *New Geographies* (Issue 10). Traditionally used in agriculture to refer to land left uncultivated to restore fertility, fallow has been adapted in urbanism to describe spaces that have fallen out of active use yet retain latent potential for transformation. As the editors describe, this term highlights “the contemporary interplay between proliferating contexts of decline and corresponding efforts to recapture neglected and marginal spaces to restore social, ecological or economic capacity”¹⁴. Where the legal fringe speaks to the governance and regulatory ambiguity of space, the fallow describes its temporal and economic suspension as an interlude between decline and revaluation.

The distinction between ‘vacant’ and ‘fallow’ lies in their latent potential. Vacant spaces are those that are physically underused or abandoned, but considering them as fallow adds the inherent possibilities for transformation. Fallow land might appear forgotten, but it can act as fertile ground for alternative urban interventions, from reuse and misuse to political appropriation¹⁵. The figure of the fallow becomes especially relevant here: a space that is neither fully active nor entirely void, but in a condition of latency or suspension. Unlike vacancy, which is often framed in terms of lack, fallowness implies a temporary withdrawal from productivity, opening space to other logics –speculative, ecological or social.

A similar sensibility is found in Ignasi de Solà-Morales’s concept of “terrain vague”, those interstitial, disused urban areas that escape capitalist productivity and resist codified spatial regimes. He describes them as ambiguous, residual fragments that invite reinterpretation¹⁶. Though not identical, the notion of fallow resonates with *terrain vague* in its attention to suspended use, open-endedness and resistance to dominant systems of valuation. Both describe zones where uncertainty becomes a form of spatial agency, and where latent potentials not yet absorbed into programs of development linger in tension with the surrounding city. Yet while *terrain vague* is rooted more firmly in the experiential and phenomenological, fallow engages more directly with cycles of value and temporality.

Fallow spaces are socially and politically charged, they represent opportunities for citizen re-appropriation, architectural experimentation and urban renewal. One way to understand this potential is through Jeremy Till’s application in architecture of Michael Thompson’s Rubbish Theory. According to Thompson, objects follow three possible trajectories: transient (decreasing in value over time), durable (increasing in value), or rubbish (transient becoming worthless). Once something becomes rubbish, only then can it transition to durable status¹⁷. This approach, applied to architecture, suggests that once a property falls into the category of waste, it faces several possible outcomes. It may be caught in a slow process of abandonment, passing from owner to owner, further losing value over time. Alternatively, it may face demolition, a hard reset. However, there is also the chance that “knockers-through” –as Thompson calls them¹⁸– seize the opportunity to move rubbish into the durable category through a process of renovation and “the latter imposition of conservation orders and the inexorable logic of the marketplace”¹⁹.

Spaces like these sit at the intersection between devaluation and revaluation, as Chieffalo and Smachylo describe it, a literal hinge²⁰. A big part of this process is dependent on how they are perceived socially:

“It may well be an economic fallacy to imagine that a built environment that is also a property can ever be in a truly fallow state –for property is always active, through appreciation or depreciation of value. Yet buildings do become socially fallow, meaning they stop realizing their prescribed use value”²¹.

While much of the architectural discourse around vacancy tends to frame interventions in terms of preservation or revitalization, the fallow introduces a more ambiguous terrain, where speculation and resistance can take part conjointly. In this zone, actors operate across blurred boundaries of legality, economic interest and social intent. Among these, the figure of the knocker-through provides

a particularly revealing analogy. They identify the precise moment or method through which something once considered worthless might become valuable again –socially, culturally, economically, ...– and act accordingly. It is in recognizing these moments of suspension and acting within them that architecture can become an active negotiator.

The fallow and the fringe as an opportunity

Fallow names more than leftover land, it marks temporal and financial interstices where urban systems hesitate between uses, owners, categories. Practices working on the fringe –juridical, procedural or geographic– treat those pauses as instances for productive action. This section will center on three alternative models for practitioners to engage in these spaces, as a tactic to trace how architectural agency can unfold when conventional categories of legality, ownership or program fall into suspension: as civic legal-hackers, as municipal rule-writers and as architect-developers. In each case, design is a way of reading and rewriting the scripts through which value is assigned and space is governed [Fig. 02].

The first recognizable mode is the figure of the civic legal-hacker, represented by practices such as *Recetas Urbanas* (Santiago Cirugeda) in Spain, who bend and sometimes openly contest administrative codes, as a strategy to challenge the terms by which spatial legitimacy is produced. Early “recetas” turn mundane permits into civic devices: a licensed construction waste container becomes a self-managed playground for local kids, because the permit regulates size, location and duration –not use– the installation remains legal for the term of the permit²². Similarly, a temporary façade-scaffolding permit, filed under maintenance to repaint a protected building that was defaced by Santiago Cirugeda himself, hosts a micro-home for 3 months²³.

After 2008, Spain’s landscape of unfinished urban skeletons and bank-owned shells scaled these tactics in projects such as *La Carpa*, an unlicensed container-based arts space on public land, that grows into a self-managed cultural node²⁴. *Recetas* uses these prototypes to test collaborative governance and to renegotiate with institutions, arguing that playing with regulations opens alternatives to conventional finance and development logics²⁵. The broader point is methodological: design begins from the legal context, exploits uncertainty and then publishes the steps so others can replicate them, advancing a change in policy by repetition rather than by exception.

The second mode can be observed in the figure of the municipal rule-writer, a delicate and less accessible role that requires proper governmental backing. Here, architects intervene at the level of policy, proposing frameworks that alter how rules themselves are drafted and

applied. The trajectory of Luigi Snozzi in Monte Carasso, Switzerland, is exemplary in this matter. In the late 1970s, with mayoral backing, Snozzi replaced around 250 local building regulations with seven rules –plus an unwritten eighth stating that all rules can be broken “if the project is better than the rule in question”²⁶–, then served alone for twelve years on the public design commission ensuring their application. Over the next 40 years, the density of the town tripled and allowed the plotting of a city.

Snozzi is explicit about the effects of politics on property: densification as a way to work with speculation, reducing minimum lot sizes from 500 m² to 60 m² so ordinary households could build and the need for a strong political counterpart – mayor Flavio Guidotti– to make such legal engineering and its application possible²⁷. The Monte Carasso case approaches the fallow and the fringe at a larger scale: instead of exploiting gaps case-by-case, rewrite the frame so that ordinary building production favors the citizen. Snozzi’s own verdict is telling, the rules were to make a good city, not necessarily “good architecture”²⁸, and eventually they succeeded on both terms.

Next, the figure of the architect-developer condenses many of these concerns into a model of direct engagement with property and finance. This is where the collaborative practice brandlhuber+, at least in part, situates their production, engaging in a tactical complicity with property and planning regimes. Where Recetas Urbanas mobilizes collective minor acts of insurgency, b+ works as investor, designer and public advocate at once²⁹. The office treats legislation as design material and, similar to Snozzi, speculation as a condition to be instrumentalized. The fallow and the fringe here are the regulatory and economic interstices: the ruin, the nonconforming program, the loophole that turns an exit stair into a shared terrace, the zoning vacuum that allows a new typology.

For instance, in Antivilla (2010–2015), a disused GDR-era factory on the shores of Lake Kramnitz was acquired and minimally adapted into a hybrid living and working space, embracing partial demolition and thermal zoning to reduce costs while reanimating the fallow building³⁰. Brunnenstrasse 9 (2007–2010) converted a ruin left over from the 1990s real estate crash into housing and studios, using fire safety regulations to justify expansive shared terraces that fell outside gross floor area calculations³¹. Earlier, Haus 2,56 (1996–1997) had already revealed the firm’s capacity to engage regulation directly, persuading authorities to accept a novel arrangement regarding structural liability; this negotiation later entered the German building code as *Verweisbaulast* (“reference construction encumbrances”)³². More recently, Terrassenhaus Berlin / Lobe Block (2014–2018) exploited planning ambiguities

to propose a stepped studio and gallery building whose semi-public terraces are legally defined as fire escapes, creating collective spaces that exist within but also against normative expectations³³.

This engagement extends beyond the built project. Brandlhuber+ also operates through public campaigns, publications and institutional proposals. The “House Europe!”³⁴ initiative, with its motto “Renovate, don’t speculate”, reframes the housing crisis as a failure not of supply but of policy and imagination. Meanwhile, editorial collaborations through the *ARCH+* journal, such as *Legislating Architecture* and *The Property Issue: Politics of Space and Data* reflect an enduring investigation and conversation into how space is structured by legal, political and financial systems³⁵. The documentary series “Legislating Architecture”, directed by Christopher Roth in collaboration with Arno Brandlhuber and other practitioners, extends this work, exploring how architects can affect laws³⁶. Nevertheless, b+’s capacity to affect legislation, either through campaigning or through the firm’s architectural practice by purchasing and reconfiguring property, presumes access to capital and networks unavailable to most practitioners.

The three models –legal-hacker, rule-writer and architect-developer– do not oppose the logic of speculation but partake in it, treating fallow space as a latent resource and architecture as a vehicle for activating it. Together they suggest an expanded reading of architecture as a form of legal literacy, a way of interpreting, maneuvering within and occasionally rewriting the spatial consequences of law. Recetas Urbanas shows how codes can be bent through tactical use, though always under the shadow of precarious legality; Luigi Snozzi demonstrates how rules can be rewritten with a different political lens to shape collective urban form, but only with sustained governmental backing; and brandlhuber+ illustrates how regulation can be instrumentalized as projective ground, albeit through a complicity that depends on financial leverage. Each practice reveals both the potential and the limits of each model, all while treating the law as not merely a detached reality but a cultural artifact³⁷. In this sense, architecture emerges as both a practice of making and a lens of reading: the material interface through which the socio-legal fabric of the city can be reinterpreted and reconfigured.

Conclusions

Urbanization under financialization has transformed space into a commodity and a speculative asset, where vacancy, underuse and dispossession are not only residual effects but instruments of speculation themselves. These landscapes, qualified as fallow –in temporal and economic suspension– and fringe –in physical and regulatory ambiguity–, provide hinge conditions for testing alternatives. In each

of the three models explored architecture is not simply the design of built form but the assembly of relationships: between space and law, ownership and use, contingency and value.

The figure of the civic legal-hacker demonstrates how codes can be bent through tactical interventions; the municipal rule-writer shows how they can be rewritten and interpreted at the scale of urban policy; the architect-developer exploits their ambiguities to propose new forms of use and value. Taken together, they reveal how law and speculation can be mobilized as materials for practice, situating architecture within the unstable economies of suspension, ambiguity and delay. Whether through hacking, rewriting or interpreting, each reveals that what is at stake is not only the reuse of space but the redistribution of agency in the face of institutional, legal and economic inertia and to the detriment of the citizen.

What binds these models is not an aesthetic language or a shared ideology, but a tactical awareness of timing, legal frameworks and latent potential. In this sense, they operate with a form of productive opportunism, as a mode of practice attuned to the conditions of contemporary urbanism. They do not mask the economic logics at play; rather, they make visible the ways in which value is constructed through law, narrative and space. In doing so, they reclaim forms of agency often ceded to developers, speculators and bureaucrats, holding space, however provisionally, for other futures to emerge. Unlike the oppositional stance of ‘the old urban question’, this is not a politics of refusal but of strategic manipulation. What is disruptive here is interpretation: questioning who writes the rules, how they are enforced and what possibilities they contain, turning the city’s intervals into platforms for critique and experimentation.

Yet to describe these practices as critical is not to exempt them from critique. Each model carries its limits: precarious legality for Recetas Urbanas, political support and alignment for Luigi Snozzi, sufficient capital and wide network for brandlhuber+. Their capacity to act – spatially, institutionally, economically– is often entangled with the same mechanisms they seek to expose. But this entanglement does not erase their relevance. On the contrary, it underscores the complexities of contemporary practice.

If architecture is to remain operative within the uneven terrain of planetary urbanization, it must engage law not merely as constraint but as material for contextual reinterpretation. Sometimes this requires resistance. Often, it demands complicity. Frequently, it consists simply in holding space open for ambiguity, latency, suspension. As Rem Koolhaas remarked in conversation with Arno Brandlhuber, “a political program is more important than new rules or replacing rules with other

rules”³⁸. The fallow and the fringe are not a void in the city but a hinge within it, a site of struggle over value and visibility. Or, as Merrifield suggests, while the ‘old’ urban question sought in the urban a foundation for social movements, today it is social movements that must reconfigure the urban³⁹.

1. Andy Merrifield, *The New Urban Question* (London: Pluto Press, 2014), 29.
2. *Ibid.*, 18.
3. Henri Lefebvre, “The Right to the City,” in *Writings on Cities*, ed. and trans. Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas (Oxford: Blackwell, 1996), 147; David Harvey, “The Right to the City,” in *Social Justice and the City* (Athens: University of Georgia Press, 2009; first published 1973), 315.
4. Manuel Castells, *The Urban Question*, trans. by Alan Sheridan (London: Edward Arnold, 1977), 205.
5. Henri Lefebvre, *The Urban Revolution*, trans. Roberto Bononno (University of Minnesota Press, 2003; first published 1970), 39.
6. Merrifield, *Op. cit.* 5.
7. “Qui sommes nous ?,” Zone A Défendre, accessed August 2025, <https://zad.nadir.org/>.
8. Harvey, *Op. cit.* 314.
9. Merrifield, *Op. cit.* 32.
10. *Ibid.*, ix.
11. “C’était bien !,” Les Grands Voisins, accessed August 2025, <https://lesgrandsvoisins.org/>.
12. “Macao Milan,” Co-Cities, accessed August 2025, <https://commoning.city/project/milamacao/>.
13. Stephen Cairns and Jane M. Jacobs, “Fallow: A Comparative Reflection,” in *New Geographies 10: Fallow*, ed. Michael Chieffalo and Julia Smachylo (New York: Actar Publishers, 2019), 23.
14. Michael Chieffalo and Julia Smachylo, “Fallow,” in *New Geographies 10: Fallow*, ed. Michael Chieffalo and Julia Smachylo (New York: Actar Publishers, 2019), 5.
15. Cairns and M. Jacobs, *Op. cit.* 23.
16. Ignasi de Solà-Morales, “Terrain Vague,” in *Anyplace*, ed. Cynthia C. Davidson (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), 120.
17. Michael Thompson, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value* (London: Pluto Press, 2017; first published 1979), 4–5.
18. *Ibid.*, 62.
19. Jeremy Till, *Architecture Depends* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), 72.
20. Chieffalo and Smachylo, *Op. cit.* 5.
21. Cairns and M. Jacobs, *Op. cit.* 24.
22. Recetas Urbanas, “Kuvás S.C., Sevilla, 1997,” accessed August 2025, <https://recetasurbanas.net/proyecto/kuvás-s-c/>.
23. Recetas Urbanas, “Andamio, Sevilla, 1998,” accessed August 2025, <https://recetasurbanas.net/proyecto/andamio/>.
24. Recetas Urbanas, “La Carpa Espacio Artístico, Sevilla, 2011,” accessed August 2025, <https://recetasurbanas.net/proyecto/la-carpa-espacio-artistico/>.
25. Paula V. Alvarez, “Do Not Take Me as the Norm,” *Volume 38* (January 2014), <https://archis.org/volume/do-not-take-me-as-the-norm/>.
26. Luigi Snozzi, “7 + 1: Designing the Municipality of Monte Carasso,” interview by Arno Brandhuber, Waltraud Indrist, and Christopher Roth, *ARCH+* no. 225 (May 2016), 187.
27. *Ibid.*, 186–87.
28. *Ibid.*, 185.
29. Bart Lootsma, “A Discursive Architectural Practice,” *El Croquis* no. 194 (2018), 11.
30. “Antivilla + Rachel Guesthouse,” *El Croquis* no. 194 (2018), 135.
31. “Brunnenstrasse 9, Gallery and Atelier Building,” *El Croquis* no. 194 (2018), 111.
32. “2.56, Apartment and Office Building,” *El Croquis* no. 194 (2018), 47.
33. “Lobe, Gallery, Atelier and Housing Building,” *El Croquis* no. 194 (2018), 199.

34. “Renovate, Don’t Speculate,” House Europe!, accessed August 2025, <https://www.houseeurope.eu/>.
35. *ARCH+*, no. 225, “Legislating Architecture” (2016), <https://archplus.net/en/Legislating-Architecture-EN/>; *ARCH+*, “The Property Issue: Politics of Space and Data” (2020), <https://archplus.net/en/archiv/english-publication/Politics-of-Space-and-Data/>.
36. Brandhuber+ and Christopher Roth, “Legislating Architecture,” documentary, Berlin, 2016, <https://vimeo.com/ondemand/legislatingarchitecture/304116817>.
37. Arno Brandhuber, “Don’t Follow the Rules, Create Them!”, interview by Felipe de Ferrari, *ARQ (Santiago)* no.104 (2020), 14, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962020000100012>.
38. Anh-Linh Ngo, “Legislating Architecture: From Ground to Horizon,” *ARCH+* no. 225 (May 2016), 3.
39. Merrifield, *Op. cit.* xiii.

Fallow
Fringe
Planetary urbanization
Urban regulation

Collective Use as a Way for Spatial Transformation. Observation and description of spatial practices in the European cultural projects Mercato Sonato, Plantage Dok, and Kunstverein Wagenhallen

Roberto Juan Cardini
DOI:

Throughout history, the relationship between space and use has played a key role in shaping new architectures. However, in the current context of expanding virtuality and the focus on technologies such as parametricism (AI) and augmented reality, there is an accelerating detachment between architectural representation and human experience.

This separation directly affects processes that are traditionally rooted in lived and embodied experience. Instead of viewing space as an evolving, integral organism shaped by the interactions of its participants, resources are increasingly concentrated in external systems that promote predictability, automation and standardisation in design processes. The result is architectural responses that are more superficial, rigid and generic, and that are increasingly incapable of addressing the complex and unpredictable demands of contemporary society.

In order to reconnect spatial tools with social dynamics, this article proposes revaluating an essential underlying resource: the active use of space as a mechanism for transformation. The aim is to observe, recognise and enhance the social practices that emerge from use, and to understand these practices as constitutive forms of spatial production.

To this end, the article presents empirical evidence based on an analysis of three contemporary European case studies: Mercato Sonato in Italy, Plantage Dok in the Netherlands, and Kunstverein Wagenhallen in Germany. Initially conceived as institutional buildings, these spaces were modified and re-signified by their new occupants, becoming significant references for cultural reprogramming through the collective use of disused spaces. This demonstrates that spatial production is not limited to standardised architecture or morphological transformations.

Although processes of transformation can be observed when newly built structures with defined uses¹ are occupied, such processes are

more intense and freedom-filled when a building is disused and lacks 'instructions' on how to be inhabited. The absence of an established function creates an area of uncertainty that allows for more open and diverse interventions, in which the occupants' practices redefine the space in ways that were not anticipated in the original project.

Within this framework, the article combines empirical analysis with the approach of the interactionist sociologist Erving Goffman, who offers an insight into understanding space as a stage for situated negotiation. Here, meaning is constructed through interaction and transformed through use rather than external determination.

The spatial transformations that emerge from these occupation processes are important factors in the re-signification of space. These transformations must be integrated as active components of the design process, enabling these practices to influence architectural methodologies rather than vice versa. This approach introduces an interactionist perspective, making the social dimension of spatial practices visible and incorporating temporality into architecture. It shifts the discipline's traditionally static (and illusorily adaptive)² focus towards a processual and dynamic understanding of space.

In this context, the analysed experiences challenge the discipline's self-referential paradigm and emphasise the importance of broadening the design perspective to encompass the appropriation, adaptation and activation of space driven by social action. This approach overcomes the limitations imposed by the discipline's endogamous development.

Methodology

This article uses a qualitative, multiple-case study methodology³ to describe and compare processes of spatial transformation driven by collective use. The cases were selected from an analytical matrix that organised fifty European experiences into a Cartesian dual-entry scheme. The X-axis – Social/Architectural Factor – classifies the degree of technical-architectural intervention and presence, while the Y-axis – Form/Planning – distinguishes between spontaneous (bottom-up) and programmed (top-down) occupations depending on their origin, which can be either community-based or institutional [Fig. 02]. This model enabled clusters with similar logics to be identified, from which the three cases under study were selected. The final selection prioritised morphological and organisational variability, transformations attributable to use, cultural relevance and the impact of reprogramming. Each case represents a distinct cluster within the matrix, ensuring diversity in the study and its potential for replication.

In terms of evidence, the research relied on qualitative fieldwork, which involved direct observation, interviews, documentary analysis, and the collection of statistical, photographic, and video data. Fourteen interviews were conducted with key figures from the three spaces, 210 documents were reviewed (including photographs, plans, articles and press interviews), and 40 hours of on-site observation were carried out. This was supplemented by the graphic records that make up the figures in the article.

Context

Following the political and social events of May 1968, new forms of spatial activism emerged across Europe as a way of expressing resistance. The questioning of capitalism, authoritarianism, and urban conditions led to a critique of modern architecture, challenging not only its function and aesthetics, but also its role in perpetuating social discipline⁴. Within this framework, a new approach to interpreting space emerged, challenging the concept of predetermined function and encouraging the occupation and appropriation of disused buildings and urban spaces for community use.

As a critical response to modern architecture and an increasingly exclusionary and superficial system, radical concepts such as Cedric Price's anti-building⁵, Bernard Tschumi's transgression of use⁶ and Henri Lefebvre's *détournement*⁷ arose in parallel. These notions shifted the disciplinary focus towards action, use, and social practice as drivers of spatial transformation. At the same time, Canadian sociologist Erving Goffman's work introduced an interactionist interpretation of everyday life⁸ as a theatrical performance in which individuals act, negotiate, and alter normative frameworks through their behaviour. This perspective provides a way of thinking about space as a stage for symbolic negotiation, where action can subvert previously established structures.

By the late 1970s, the *Squatting* movement had established itself across Europe as a way of directly reclaiming unused buildings. This led to the creation of self-managed social centres that challenged the traditional ways in which spaces were used and transformed⁹. Furthermore, during the 1980s and 1990s, countercultural artistic and architectural practices evolved, incorporating participatory processes and the repurposing of abandoned spaces, redefining the interplay between art, space, and community. Collectives such as Platform (1983), which combined art, activism, and political ecology¹⁰, and the Matrix Feminist Design Co-operative (1981–1994), which incorporated feminist and participatory methodologies into architectural design¹¹, built upon the institutional critique pioneered by Group Material (1979)¹² in the United States. Stalker (1995)¹³ took this experimental field to new levels through its collective exploration of residual urban territories, while Hakim Bey's notion of the Temporary Autonomous Zone (1991) provided a theoretical framework that conceptualised the use of temporary spaces as a form of cultural and political resistance¹⁴.

The occupations analysed in this article took place from 1998 onwards within a context in which architecture began to be conceived as a political arena and field of confrontation. From this perspective, Jane Rendell introduced the notion of *critical spatial practice*¹⁵, articulating architecture, art and theory and situating the everyday and the domestic as territories of intervention. More recently, Jill Stoner has proposed *'minor architecture'*¹⁶ as a political practice operating from below. Rather than responding to programmes, it arises opportunistically from desires for transformation. The political dimension of minor architecture is inscribed in the relationship between space and time. For example, Nishat Awan, Tatjana Schneider and Jeremy Till address *spatial agency*¹⁷ as a form

of situated action that destabilises disciplinary logics. These contemporary positions lay the groundwork for re-evaluating social and political actions as producers of space — a framework within which the cases presented in this article are situated and analysed.

Evidence

While the three analysed cases differ in their modes of execution and results, they share parameters that facilitate comparison, such as cultural purpose and geographical context. This research's main contribution lies in its potential for replication: analysing transformative practices provides significant data for identifying patterns in spatial re-signification and appropriation through use.

This section is organised around the contextual and morphological description of the selected cases, presenting evidence of how collective interactions complement existing architectural conditions to produce new spatialities organically.

The first case study is Mercato Sonato in Bologna. Its occupation in 2015 was the outcome of a competition promoted by the municipality to reactivate the former San Donato market, which was built in 1957 [Fig. 03].

The building consists of a rectangular hall covered by a double-pitched concrete slab that is supported by trusses. The central space differs from the lower peripheral ring, creating a height difference. Windows provide diffuse light and double the height of the main area. The winning collective, *Senzaspine*, a local orchestra, proposed minimal interventions supported by an architecture studio. They detailed financing strategies in exchange for maintaining and improving the rent-free building granted by the municipality.

Once the transformations were awarded, the musicians executed them with occasional technical assistance. This assistance was limited to perimeter partitions, technical upgrades, and stage installation [Fig. 04]. The organizational structure of the orchestra influenced the spatial transformations. The division into instrumental sections and the role of the conductor as coordinator were transposed into intervention practices, shaping the group's identity.

The second case is *Plantage Dok* in Amsterdam, which was occupied in 1998. It is a concrete building that preserves the original nave of a church and has three façade levels with a structural system of perpendicular beams. The ground floor has a wide-span structure with a roof of longitudinal skylights that provide constant overhead lighting. Originally inaugurated in 1872, the building underwent multiple uses (church, school, printing house, and vocational training center)¹⁸ before its appropriation. Unlike the other two examples, its occupation was carried out in an improvised manner without political or legal consent. In its early stages, there was no intervention plan, disciplinary advice, or technical surveys. The transformation was undertaken through artisanal construction solutions and the use of recycled materials, such as wooden panels, glass, and fabrics that subdivide the large classrooms into more manageable spaces [Fig. 05].

These operations reflect practical knowledge linked to craftsmanship and artistic expression, rather than architectural expertise. The group's collective stance sustains a horizontal, assembly-based system without hierarchies or directives. This means the transformations are collective, reversible, and dependent on the occupants' availability [Fig. 06].

The third case is the *Kunstverein Wagenhallen* in Stuttgart. This former train workshop was occupied in several stages. The building consists of four gabled naves with a modular steel structure and perpendicular skylights that provide natural lighting. The brick enclosures accentuate the structural rhythm of the frames and transverse rail entrances. In 2003, local artists informally occupied the naves and used them as workshops and studios [Fig. 07]. In the second half of that year, the municipality acquired the building and authorized its temporary cultural use. A decade later, the project's impact spurred the building's restoration. During the restoration, the artists, together with *Malta Studio*, an architectural firm recognized for its critical intervention approach and adaptive strategies, constructed a provisional space with containers and recycled materials. Supported by workshops, public consultations, and an extensive volunteer network, the process turned the artists into co-authors of the place.

Three years later, after the restored building reopened, the collective reoccupied the interior. They integrated their accumulated experience with the municipality's architectural office. The organization adopted the form of an association with a board and administrative hierarchy while maintaining direct relations with the municipality. This structure aligned the project with the top-down cluster, while preserving transformations stemming from everyday practices and its informal, improvised origin [Fig. 08].

In all three cases, large-span structures produced interiors of considerable volume, an architectural feature that enabled their reuse. While this flexibility may be an initial variable, it does not explain the observed spatial transformations. These transformations are sustained by practices of occupation that produce and re-signify space in complement to its initial configuration. Rather than emerging from prior plans, generic models, or an intentionally open plan, the transformations originated from the repetition and ritualization of specific actions. In every case, spatial boundaries first appeared as symbolic marks indicating who occupies and where before later becoming material boundaries as those divisions consolidated into partitions or panels. Erving Goffman's interactionist theory is particularly pertinent here: boundaries function as social structures that regulate access and visibility within a given region, establishing who participates in interactions and who is excluded¹⁹.

Moreover, a large space was preserved and re-signified as the hierarchical nucleus of collective life in each building. In *Plantage Dok*, for example, the former church nave was transformed into a community hall for workshops, performances, and assemblies. In *Mercato Sonato*, the central area functioned as a covered plaza and concert hall. In *Wagenhallen*, one of the main naves was used for workshops, exhibitions, and public events. These spaces complemented their scale and morphology by operating as frameworks of

interaction that sustained group cohesion and articulated the secondary sectors. In this process, social actors deployed settings, which Goffman defines as material and symbolic resources, such as objects, roles, norms, and shared understandings, that enable the practical organization of collective action and consolidate these spaces as centers of community life²⁰.

Finally, it was observed that the internal organization of each project was crucial to the transformations. In *Wagenhallen*, the artists produced general sketches to divide the space. However, the size of the naves favored progressive growth. Each new member added a workshop to the ensemble [Fig. 05]. From the beginning, they had a hierarchical structure and administrative order that required allocating specific areas to project management and administration. In contrast, *Plantage Dok* has maintained a purely assembly-based model since 1998, without boards of directors or hierarchies. Each member holds one vote in the assembly, and there are no rental relationships. The organization is structured into working groups, such as those for maintenance and construction. These groups collaborate on new interventions and do not have fixed operational spaces [Fig. 07]. Instead, they use available areas for assemblies or tasks.

Mercato Sonato is a hybrid. The *Senzaspine* orchestra incorporated its organizational structure into the building. A conductor ensured overall coordination, and the sections had relative autonomy in managing their activities. This approach ordered interventions and distributed responsibilities while maintaining unity. Spatial allocation responded to functional needs and cooperative logic, granting each group decision-making autonomy within a shared framework. Unlike *Wagenhallen* and *Plantage Dok*, this model combines hierarchy and horizontality, generating a hybrid system that articulates centralized planning with collective participation in the building's transformations. Unlike the other cases, there were no areas for individual use. The peripheral enclosures were allocated for collective functions, such as instrument storage, dressing rooms, and technical areas. These were built with plasterboard, OSB panels, and metal curtains [Fig. 08]. In contrast, the delimited spaces in *Wagenhallen* and *Plantage Dok* were for exclusive use. Although they were designed collectively, each workshop or dwelling was adapted according to the needs of its occupant. Members frequently collaborated and assumed the costs.

Conclusions

Through the analysis of three cases and evidence obtained via participant observation and documentary analysis, a common pattern emerges that transcends contextual, morphological, and organizational differences. Occupation is not limited to reusing disused buildings. Rather, it activates and reveals a continuous process of interaction between materiality and practice. This process operates as dynamic reciprocity, in which buildings influence social activity, and collective practices subsequently reconfigure the buildings. Spaces mediate, resist, and orient ways of inhabiting, all while undergoing continuous transformation by social practices—even

directly and spontaneously, without technical mediation. This approach makes it possible to understand occupation as a continuous process of delimitation, one that redefines the physical space, its practices of use, and the power and belonging dynamics that traverse it, consolidating shared agency among the building, architecture, and social practice.

In this sense, the analysis provides a deeper understanding of how communities negotiate their relationship with built space and how, through the appropriation and transformation of places, social relations and practices are redefined. The production of settings and their boundaries sustains fluidity and adaptability while challenging traditional notions of property, hierarchy, and use. This demonstrates that material and morphological conditions merely function as initial variables that are continuously affected by frameworks constituted through relational dynamics.

From a sociological perspective, Goffman describes *frames* as cognitive and social structures that influence how we interpret and act in a given situation. Groups act in relation to these *frames*, modifying space through their practices. This transformed space can be read as a *setting or stage*. The analyzed cases show how ways of inhabiting spaces define their uses, generate transformations, and establish boundaries, first symbolic and then material. For example, partitions produce a backstage area (workshops, dressing rooms, dwellings, and rehearsal rooms) and a frontstage area (collective spaces and public zones) [Fig. 09]. These practices constitute acts of delimitation, rendering certain activities visible (concerts or exhibitions), while reserving others (workshops, classrooms, and dressing rooms). This demonstrates that transformations do not emerge from above, but rather from everyday practices, continuously negotiated between occupants and their immediate environment.

Furthermore, these dynamic and situated transformations extend beyond the buildings themselves, reaching a regional dimension. They leave an imprint understood in relation to social processes that strongly resonate and impact neighborhood or district identity. These processes not only foster the consolidation of active, recognized cultural spaces, but also encourage the generation of other surrounding spatialities. These experiences demonstrate the ability of reprogramming and re-signification to create new social and cultural dynamics within a territory.

For example, Plantage Dok began as a self-managed, non-institutional occupation, representing the most spontaneous case of occupation. In this case, the collective's appropriation confirms that group interaction has the potential to create self-organizing structures that produce small-scale spatial transformations determined by the occupants themselves [Fig. 10]. Through this dynamic, the initially improvised and informal occupation, after two years of interventions and local impact, succeeded in reaching an agreement with the municipality that facilitated an official loan for the purchase of the building. Since then, the space has been transformed to allow for the coexistence of cultural and residential functions, challenging preconfigured standards. This case demonstrates how informal and

endogenous processes can consolidate active cultural spaces that redefine collective practices and social organization.

The Kunstverein Wagenhallen case began with an agreement with the municipality after a group of artists occupied the sheds to use them as workshops and prevent demolition. The occupation and repurposing of Wagenhallen [Fig. 11] not only halted the demolition, but twelve years later, it also led the municipality to recognize the project's development and invest 33 million euros in its restoration as a regional cultural project²¹. By 2025, twenty-two years after the initial occupation, the site is expected to house the temporary headquarters of the Stuttgart Opera in addition to the original cultural project. This trajectory illustrates how collective practices of occupation can become engines of institutional projects with metropolitan reach, reactivating degraded areas outside the urban core.

Finally, Mercato Sonato is a paradigmatic example of an agreed-upon occupation. After reactivating the market through a competition and witnessing the project's social and cultural impact over the course of a decade, the municipality decided to halt the organic process of transformation. They then commissioned an architectural firm to design a new cultural center dedicated to music. Financed through a program created after the Covid-19 pandemic, the executive project was justified by energy efficiency and structural safety criteria, disregarding the sustainability of reusing disused buildings. Furthermore, the design process disregarded the practices and knowledge gained during the occupation, reducing the experience to a symbolic capitalization exercise. The resulting building does not meet the needs of the orchestra that had animated the space. This case reaffirms the transformative capacity and impact of occupations and appropriations for cultural use. It also exemplifies the strategic and speculative deployment of these practices as catalysts of activity, cultural development, and urban regeneration.

As this research has shown, reusing a building designed for a specific purpose involves breaking with its original purpose, resulting in a practical transformation that gives rise to new spatialities produced through collective interactions, identity processes, and organizational models. The studied cases demonstrate how these dynamics, sustained over time through circumstantial and adaptive actions, incorporate temporality as a key factor in producing space. Within this framework, it is important to consider the role of transformation through use in configuring new architectures.

One of the challenges ahead will be determining how to observe and integrate such processes into a broader, dynamic, multidisciplinary, and bottom-up architectural vision. In the meantime, this article aims to demonstrate that the occupation and appropriation of disused buildings respond to urgent spatial needs and constitute an alternative architectural production mechanism that is organic, effective, and sustainable. In this mechanism, social and symbolic transformation complement and articulate with material transformation.

1. Stewart Brand, *How Buildings Learn: What Happens after They're Built*, (New York, Ny: Phoenix Illustrated, 1997): 12 - 71 (Antecedente de POE; Post Occupation Evaluation).
2. Although computational design, especially parametric design, simulates adaptability, it actually operates under an anticipatory regime in which variation is already prefigured within the algorithm's margins. Rather than responding to the environment, the environment is codified within the limits of the system. See Luciana Parisi, *Contagious Architecture: Computation, Aesthetics, and Space* (Cambridge, MA: MIT Press, 2013): 102-124.
3. Robert Yin, *Case Study Research and Applications: Design and Methods* (SAGE Publications, 2017): 90-125
4. Conception of architecture and urbanism as instruments of social order, promoting functionality and harmony in urban life through rational planning and standardization. Le Corbusier, *La ville radieuse: Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste* (Vincent Féral, 1964).
5. Cedric Price, *Cedric Price Works 1952-2003: A Forward-Minded Retrospective*, ed. Samantha Hardingham (Architectural Association, 2016), 107-110 and 233-236.
6. Bernard Tschumi, "The Architecture of Events," in *Architecture and Disjunction* (The MIT Press, 1994).
7. Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, trans. Trad. Ion Martínez Lorea and J. González-Pueyo (Madrid: Capitán Swing Libros, 2017).
8. Erving Goffman, *Presentación de la persona en la vida cotidiana* (Amorrortu Editores, 1999): 12-34.
9. Marina Verzier and Katia Truijer, *Architecture of Appropriation: On Squatting as Spatial Practice* (Idea Books, Raddraaier BV, Het Nieuwe Instituut, 2019): 1-24.
10. Gavin Grindon, "Curating with Counterpowers: Activist Curating, Museum Protest, and Institutional Liberation." *Social Text* 41, no. 2 (155) (2023): 19-44.
11. Janie Grote, "Matrix: A Radical Approach to Architecture." *Journal of Architectural and Planning Research* 9, no. 2 (Summer 1992): 158-168.
12. Julie Ault, *Show and Tell: A Chronicle of Group Material* (London: Four Corners Books, 2010): 10-127.
13. Francesco Careri and Lorenzo Romito, "Stalker and the Big Game of Campo Boario," in *Architecture and Participation*, ed. Peter Blundell Jones, Doina Petrescu and Jeremy Till (Spon Press, 2007): 249-256.
14. Hakim Bey, *TAZ: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (New York: Autonomedia, 1991): 4-30 and 88-118.
15. Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between* (London: I. B. Tauris, 2006): 139-180.
16. Jill Stoner, *Toward a Minor Architecture* (Cambridge MA: MIT Press, 2012): 1-45.
17. Nishat Awan, Tatjana Schneider and Jeremy Till, *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture* (London: Routledge, 2011): 22-87.
18. For a more detailed account of the building's history, see Marina Verzier and Katia Truijer, *Architecture of Appropriation: On Squatting as Spatial Practice* (Idea Books, Raddraaier BV, Het Nieuwe Instituut, 2019).
19. Erving Goffman, *Presentación de la persona en la vida cotidiana* (Amorrortu Editores, 1999): 117-151.
20. Interpretation of Goffman's term "setting" as discussed in the work of Matias I. Zarlena, *Lugar y creatividad: Hacia una sociología de los procesos de creatividad cultural urbana* (PhD diss., University of Barcelona, 2015): 7-12 and 22-31.
21. City of Stuttgart. "Wagenhallen-Umbau." stuttgart.de. Accessed June 25, 2025. <https://www.stuttgart.de/leben/bauen/bauprojekte/wagenhallen-umbau>

Occupation
Spatial Appropriation
Temporary Urbanism
Transformative Practices
Interactionism

Foreseen ruins and spectral artifacts. Toyo Ito's failed project for the 'Relaxation Park' in Torrevieja, Spain

Ana Carreño Fernández de Travanco

DOI:

In recent decades, Spanish urban planning has been shaped by a succession of large-scale architectural projects, promoted under the guise of progress and global competitiveness. Closely tied to tourism, real estate speculation, and the pursuit of international visibility, many of these projects were presented as emblems of modernity and transformation, seeking to place the cities on the international architectural map. However, these projects have produced a mixed legacy: while some projects succeeded in consolidating new urban landscapes, a body of unfinished or disused projects persists, highlighting the contradictions of urban planning governed by the logic of immediate image and profitability. In this context, the 'Relaxation Park' of Torrevieja [Fig. 01], designed by Japanese architect Toyo Ito, is a paradigmatic example. Conceived in the early 2000s as a spa and wellness complex in a heavily urbanized tourist enclave, the project aspired to diversify the Mediterranean city's cultural offerings, strengthening its international reach. Despite this, the gap between the initial ambition and the political, economic, and social conditions that underpinned it led to a radically different fate: the halting of construction and almost immediate ruin of the first building.

This paper proposes that the case of Torrevieja allows us to understand how certain architectures, being inscribed within speculative dynamics, are doomed from their origin to become foreseen ruins, which we define here under the concept of "spectral artifacts": buildings with great initial visibility but lacking a stable and lasting program, which end up being inserted into the territory as economic burdens and urban voids. The term "spectral artifact" is an ambiguous or ghostly manifestation of a reality, an illusory presence of what has never been. They are structural architectures or built objects that embody a ghostly and symbolic presence within the urban and cultural environment, either because they evoke memories, ideologies, or because their meaning and function are absent or distorted. We apply the concept of "artifact" to a technical object, but also to architectural pieces laden with symbolic intentionality: a building, a ruin, a monument, or even a void with a historical and social charge. The adjective "spectral"

refers to the ethereal, that which appears without being fully present. By this, we refer to an aesthetic that plays with illusion, simulation, or evocation, and with memory, with something which has been erased and at the same time it refuses to disappear.

The concept of spectral artifact proposed in this article draws on a theoretical genealogy that links the notions of ruin, simulacrum, and phantasmagoria in contemporary culture. First, it embraces Jacques Derrida's concept of the *spectral* as a quality of something that is neither completely present nor completely absent¹, yet nevertheless, it has the capacity to continue influencing the collective memory of a place. Secondly, in architecture, this condition has been explored by authors such as Ignasi de Solà-Morales with his concept of *terrain vague*², those residual urban spaces that preserve the memory of suspended time, and with his criticism of "architectures without program", proposing an architectural phenomenon in the postmodern city, converted into a stage for consumption, leisure, and spectacle³. On the other hand, the emergence of the *megaprojects*^{4,5} of the mid-20th century, which would translate at the end of the last century into the abuse of *flagship developments*^{6,7} without a specific function, and which mark the transformation of architectural practice towards indeterminacy with buildings as objects that are disconnected from their sociocultural contexts, this characteristic reflects Jean Baudrillard's theories of simulacrum and seduction, referring to simulacra as copies without an original, images that replace the reality they evoke⁸. Thirdly, the concept glimpses the use of picturesque representation, with the continuous contrast between nature and artifice that has a certain phantasmal or illusory presence⁹, and which makes spectral artifacts persist as material traces of a frustrated urban desire. They manifest themselves as a premature ruin in an empty setting, incapable of being translated into an effective urban piece.

Through a contextual, formal, and critical analysis of Toyo Ito's Project, we seek to provide a detailed understanding of its causes and consequences, placing it within the genealogy of failed architectures that characterized Spanish urban development at the turn of the 21st century. The research was conducted using a qualitative approach focused on the Relaxation Park of Torrevieja case study. First, urban planning and media documentation related to the Relaxation Park project were compiled, including press releases, technical reports, and graphic material. Second, a formal and spatial analysis of the project was conducted based on existing plans and photographs with the aim of identifying the architectural and landscape decisions that structured the proposal. Finally, the findings were contextualized within the genealogy of flagship developments as landmark projects in Spain since the 1990s, which allowed us to establish similarities and differences with other failed cases. This methodological approach seeks to highlight how socioeconomic and political conditions are inscribed in architectural materiality, resulting in what is defined here as a spectral artifact.

Development and touristification: an ambitious Torrevieja

The case of the city of Torrevieja represents a prime example of the Mediterranean coastal development. Located in the Vega Baja del Segura, in the province of Alicante, the tourist city is surrounded by an area of great scenic and environmental value, between the Mediterranean Sea and the lagoons of La Mata and Torrevieja. This coastal city was linked to salt production, fishing, and agriculture, with a very limited permanent population from the beginning of the 20th century, with 7,706 inhabitants, until the 1960s, with around 7,726 inhabitants¹⁰. From then on, a major transformation of the small town began due to the tourism phenomenon and the real estate construction sector¹¹, which led Torrevieja to become one of the main tourist centers in Spain in the following decades: first, with the opening of the Franco's regime to international tourism, mainly from Sweden and Germany, and later as a summer resort for many Spanish families who bought or rented a second home, exclusively for summertime use.

During the final decades of the 20th century and the early years of the 21st century, Torrevieja established itself as one of the epicenters of sun, beach, and fun tourism¹². Its urban growth was marked by its generally flat geography, which fostered the massive construction of second homes and the arrival of foreigners attracted by the sunny weather, low housing costs, and emerging tourism infrastructures. Between 1980 and 2005, housing construction in the municipality practically tripled, generating strong pressure on land and a dynamic of extensive urbanization [Fig. 02 and 03]. This context of expansion was accompanied by intense land rezoning processes, where real estate value took precedence over comprehensive urban planning. Local institutions, in tune with a political climate dominated by the economic euphoria of the real estate bubble, promoted unique projects that sought to provide the city with a renewed cultural and tourist profile.

Thus, in the early 2000s, Torrevieja City Council promoted a revitalization plan for the municipality with the intention of conveying a new image of the city and attracting higher-income tourism that would bring more earnings back to the city. It was within this context that the council commissioned the Relaxation Park to the architect Toyo Ito in the year 2000. This responded both to a regional marketing strategy and to the desire to associate the city of Torrevieja with an internationally renowned figure in contemporary architecture. The project was located on a plot of land totalling more than 8 hectares, situated between the two lagoons at the so-called "Punta de la Vïbora" [Fig. 04], with the aim of creating a sustainable complex that would highlight the region's natural surroundings and exploit beauty and wellness tourism. However, this commitment took place in a fragmented and saturated urban fabric, where the short-term logic of real estate speculation contrasted with the need for stable and sustainable long-term infrastructure.

The Project for the Relaxation Park of Torrevieja

The Relaxation Park was conceived as an internationally renowned thermal and wellness complex. The proposal included a spa with thermal bath areas, a hydrotherapy area featuring saline water and its mineral richness, as well as observation spaces linked to the landscape of the salt lagoons and recreational areas with a café. Toyo Ito's project sought to articulate a sensorial journey around water, light and nature, placing visitors on a ride of relaxation and contemplation. Ito's vision envisioned an exceptional space destined to offer an urban escape inspired by Japanese hot springs, a perfect pivot toward the higher-end tourism sought by the municipal administration.

On a formal level, the project sought a strong integration with the surrounding landscape. The complex would consist of three helical or shell-shaped buildings, erected with lightweight wooden structures placed on elevated reinforced concrete platforms. The arrangement of the elevated platforms was intended to minimize the impact on the terrain and offer viewpoints overlooking La Mata and Torrevieja' lagoons. To camouflage them, the complex rested on artificial dunes intended to preserve the privacy of the site – and its users – from the surrounding homes. However, this decision altered the natural topography, generating a paradox between the discourse of lightness and landscape integration and the artificial transformation of the immediate surroundings. This gesture became more intended to preserve the secluded and exclusive character, introducing an artifice that clashed with the supposed lightness of the project. Furthermore, the complex of buildings was conceived as a wellness itinerary in which the architecture served as a mediator between the visitor and the natural landscape of the salt lagoons. To achieve this, Ito proposed a sequence of spaces organized around three experiential axes: water, light, and nature. Along the route, spaces open to the exterior would be interspersed with more intimate, enclosed spaces, so that the architectural experience transcended the functional to enter the sensorial. From a material and spatial perspective, the Relaxation Park combined the formal innovation characteristic of Toyo Ito's work with a weak programmatic definition. Beyond the thermal facilities and the café, the Project lacked a solid program that would guarantee its long-term sustainability, in a city like Torrevieja, marked by strong population fluctuations between the different seasons of the year. This lack of definition, coupled with the economic and political difficulties we will see below, made it a clear example of how commitment to architectural spectacularity can ignore the functional and social requirements of its context.

The project was approved in the year 2001 at the height of the Spanish real estate bubble, with Torrevieja City Council focused on revamping its main economic engine¹³. The works were put out to tender with an initial budget of €1.5 million, and began in the year

2003 with the first of the three snail-shaped buildings, the one closest to the homes in the Torreta III housing development. However, the project soon experienced significant cost overruns, with the total tender estimated to be €7 million, as the entire initial budget was allocated to build the first building between 2003 and 2004. In 2004, the “Dirección General de Costas” halted the works following a negative decision on the urban permits, as the Relaxation Park complex was located on protected land, part of the ancient wetland linked to the two lagoons. After years in limbo and successive delays in execution, coupled with the 2008 economic crisis and changes in local government, the project failed to overcome the logistical, financial, and urban management challenges and was ultimately halted altogether.

Despite being partially built, Torrevieja's Relaxation Park was never fully inaugurated, nor did it consolidate a stable program in its only completed building. Currently, the snail object remains in a state of total abandonment, transformed into a media ruin and a residual space that contrasts with the initial ambition of the commission [Fig.06]. More than an active facility, it constitutes a failed infrastructure that illustrates the fragility of iconic projects when they are inserted into urban contexts governed by speculative dynamics and unstable political situations. Thus, “the shell” can be read as a spectral artifact not only because of its appearance and materiality, but also because of its suspended status between the public sphere, architecture, and the failed monument. It is an object that invokes a futuristic vision of public space, but which today appears as an early ruin of the formal ideals of *starchitecture* and the experience of the post-industrial city.

The Relaxation Park as a spectral artifact

The case study of the Relaxation Park enables us to reflect on the tensions among architecture, economics, and urban policy that characterized Spain at the beginning of the 21st century. Beyond its status as an unfinished project, the complex exemplifies the logic of urban planning that subordinates the value of use to the value of image, where architecture operated as an instrument of territorial marketing rather than a lasting social mechanism. But the case of Torrevieja is not isolated, as projects such as the CREAA in Alcorcón, the Castellón airport, the Oviedo Conference Center, or the City of Culture in Galicia reveal a common dynamic: the creation of oversized infrastructures whose main driving force was political and media visibility, rather than economic or social viability. These underutilised or disused architectures compose a landscape of urban spectres that testify to the fragility of the spectacle paradigm in the post-industrial era.

In the case of the Relaxation Park of Torrevieja, the fragility of the functional program, the dependence on a speculative economic context, and the absence of real public demand placed the project in a position of structural vulnerability. From its inception, the Relaxation Park was conditioned by a

paradox: it sought to represent a city saturated with generic buildings with an architectural icon, but using an imported model that was disconnected from local culture. This distance between symbolic ambition and territorial reality is what we believe turns the project into a foreseen ruin. In this sense, the project can be understood as a spectral artifact: an architecture that retains the materiality of an iconic project but has lost all functionality and meaning. Its physical presence refers to an unfulfilled promise of a future that has never been materialized. The concept of spectral artifact is presented here, more than as an aesthetic category, as a critical tool to read the traces of failure in the post-industrial city: inert spaces that condense the desire and collapse of a development model based on the spectacle¹⁴.

Spectral artifacts represent those architectures that, ambitious in form, are empty of function, so their failure lies not only in poor management but in an urban logic that prioritizes spectacle over sustainability. Among their essential characteristics we find (1) a high initial investment with negative or zero return, (2) disconnection with the urban and sociocultural fabric where they are implanted, (3) a frustrated symbolic narrative, (4) unfinished or ruined aesthetics, and (5) persistent memory of vagueness and absence [Fig.09]. The study of the Relaxation Park confirms that the combination of a programmatic weakness, the cost overruns for the construction, and the disconnection with the urban and sociocultural dynamics of Torrevieja transformed a proposal of high formal value into a ghostly object. On the other hand, its construction on land belonging to the protected area of the La Mata and Torrevieja lagoons, and therefore unsuitable for development, condemned it to economic and political incapacity and subsequent abandonment. At the same time, the abandoned shell-shaped building persists as a material trace of frustrated urban desire, an icon of the Spanish real estate bubble. And it is because of this ruin aesthetic that it acts as a reminder of the speculative urban planning of the early 21st century, a tangible testament to the construction euphoria of that time.

Conclusions

The analysis of Toyo Ito's project for the Relaxation Park of Torrevieja allows us to understand how iconic architecture, when inserted into urban contexts dominated by speculation and image politics, can become spectral artifacts, symbolizing the vulnerability of an urban development model that is no longer sustainable. Through the case study, we can trace the anatomy of the rise and fall of these ‘artifacts’, between global architecture, political ambition, and local economic dynamics. It is the current example of unfinished architecture, a symbol of the lack of effective urban planning that contributes to the revitalization or logical regeneration and regrowth of cities. What began as a high-visibility project for the city of Torrevieja and for Toyo Ito in Spain, ended up emphasizing an urban void in an already degraded area on the city's periphery.

Likewise, as a case study, it offers several lessons on urban development, architectural priorities, and the balance between ambition and practicality. The findings derived from the analysis of the Relaxation Park confirm the hypothesis that architectures conceived under the logic of spectacle tend to become spectral artifacts when they lack a defined program, a relationship with local dynamics, and sustainable long-term economic planning. The case of Torrevieja illustrates how a project preconceived as an international landmark ended up, after cost overruns and political changes, integrating into the urban landscape as a material and symbolic ruin, representative of a Spanish urban development model that prioritized immediate visibility over long-term viability. Toyo Ito's project, conceived as a benchmark for branding the city of Torrevieja, would offer an architectural and visual spectacle that did not align with the climatic context nor the social demands of the Mediterranean city. However, once the first phase was completed, we couldn't help but question why the project wasn't repurposed to prevent the decay that persists to this day. Beyond its failure, the Relaxation Park of Torrevieja offers us an opportunity to reflect on the possibility of reusing and redefining this type of abandoned infrastructure. Its study contributes to recognizing the limitations of the paradigm of architectural spectacularity and to asserting the need for projects more attentive to their context. From this perspective, the notion of the spectral artifact is proposed not only as a critical category but also as a tool for interpreting the future of contemporary cities.

Finally, the case of the Relaxation Park of Torrevieja allows us to critically interpret the legacy of a period of real estate and tourism expansion that has left numerous unfinished businesses in Spain. The disconnection from the social and urban fabric of projects like the Relaxation Park facilitated their spread to any city worldwide. By reproducing them in Torrevieja as a "catch-all" strategy, their symbolic value of progress was blurred from the outset, giving way to the symbolic value of the wrecked and spectral. However, the identification of these artifacts should not be understood solely as a diagnosis of failure, but as an opportunity to propose the reuse of infrastructure useful to citizens. Understanding these architectures does not only involve studying them as ruins, but as symptoms of an exhausted urban model. Their analysis allows us to rethink architecture from the perspective of contingency, public function, and the critical memory of built space. The study of the Relaxation Park of Torrevieja allows us to problematize the concept of the spectral artifact as an "architectural presence" and opens a fertile field for critical reflection on the spectral nature of certain contemporary interventions in urban space, especially in cities experiencing urban shrinkage. Future research could explore strategies of temporary reprogramming, the integration of these constructions into already active cultural networks, or community activation that redefines the architectures of the spectacle. In this sense, the spectral artifact

describes those architectures that, even devoid of use or function, maintain an aura of visibility and desire, recalling the tensions between modernity, representation, and obsolescence that so characterize the post-industrial city.

The concept of spectral artifact, therefore, allows us to critically interpret the legacy of a period of real estate and tourism expansion that has left numerous unfinished traces on Spanish territory. The project for the Relaxation Park not only sought to serve as a modern spa but also sought to position Torrevieja as a high-end, sustainable tourist destination. The choice of a prestigious architect like Toyo Ito for its design was also intrinsically linked to marketing and tourism promotion objectives, inspiring the Japanese wellness architecture that was so popular in the 2000s. Initially intended to become a symbol of a new identity and prosperity for Torrevieja, the project sought to attract higher-income visitors, investors, and perhaps permanent residents with the promise of unique experiences and job opportunities, all of which would help to move away from its image linked to mass tourism and the "Un, dos, tres" apartments.

1. Jacques Derrida, *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (Trotta, 1993).
2. Ignasi Solà-Morales, "Terrain Vague," *Cuaderns*, 1995.
3. Ignasi Solà-Morales, *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*, 3rd ed. (Gustavo Gili, 1995).
4. Megaprojects emerged in the United States of America in the 1950s and consisted of large-scale developments designed to provide urban and architectural solutions to a significant area of a city. They served as a tool to regenerate an urban environment or to implement a new activity within the urban fabric.
5. Brent D. Ryan, "The Metastasizing Megaproject: Urban Design and 'Monstrous Moral Hybrids' in the American City," in *Urban Megaprojects: A Worldwide View*, vol. 13 (Emerald Group Publishing Limited, 2013).
6. Flagship developments emerged in the 1990s, referring to star projects that have exponentially expanded to transform a city's image. They are characterized by their iconic and strategic nature, attracting investment and tourism to the city where they are implemented.
7. Franco Bianchini et al., "Flag-Ship Projects in Urban Regeneration.," in *Rebuilding the City: Property-Led Urban Regeneration*, ed. Patsy Healey (E. & FN Spon, 1992).
8. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 1994th ed. (University of Michigan Pr, 1981).
9. Sidney K. Robinson, *Inquiry into the Picturesque* (University of Chicago Press, 1991).
10. Data from the municipal census of Torrevieja, obtained from the Instituto Nacional de Estadística (INE).
11. Raquel Huete and Alejandro Mantecón, "Los límites entre el turismo y la migración residencial. Una tipología," *Papers. Revista de Sociología* 95, no. 3 (2010): 3, <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v95n3.95>.
12. Fernando Gaja i Díaz, "El 'Tsunami Urbanizador' En El Litoral Mediterráneo. El Ciclo de Hiperproducción Inmobiliaria 1996-2006," *Scripna Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, August 2008, <https://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-66.htm>.
13. Pedro Torrijos, "El Terror Urbanístico de La Burbuja (V): La Caracola de Toyo Ito Yace Muerta En Torrevieja," *El Economista*, March 10, 2016,

<https://www.economista.es/construccion-inmobiliario/noticias/7410360/03/16/El-terror-urbanistico-de-la-burbuja-V-la-caracola-de-Toyo-Ito-yace-muerta-en-Torrevieja.html>.
14. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967), 2003rd ed. (Pre-Textos, 1967).

Spectral artifact
Relaxation Park
Toyo Ito
Ruin
Iconic architecture

The Conflict as a Tectonic Strategy. Dialectic between Structure and Enclosure in Herman Hertzberger's Muziekcentrum

Jose María García Crespo
DOI:

The Vredenburg Muziekcentrum in Utrecht (1973-1978), designed by the Dutch architect Herman Hertzberger, is a singular work from the constructive point of view, even though the materials and techniques employed are not. A drawing produced by his office, under the heading *knooppunten van prefab-element*¹ (*nodos de elementos prefabricados*), shows 42 different junctions between the concrete pillars and the enclosing elements [Fig. 01]. This axonometric-perspective diagram, made after the completion of the building, had a didactic purpose: to show the permutations of the constructive model or, as Hertzberger usually calls it, the “construction kit”. However, the documentation actually used for the execution—construction sketches and working drawings—reveals a diversity, sophistication and density of approaches far superior to those shown in that diagram.

This study aims at the analysis of the dialectic generated between the structural subsystem (pillars and slabs) and the space-shaping subsystem (enclosures and partitions)², to verify whether this constructive solution incorporates the resources and mechanisms proper and exclusive to this tectonic context. These circumstances raise the hypothesis that this case may be paradigmatic or exemplary of the relationship between structure and enclosure⁴.

Given the magnitude and complexity of the project, this approach excludes other relevant aspects of the building, widely published and documented in at least their general outlines. The main monographs and specialized articles³ do not delve into the details of the constructive system; Hertzberger addresses it in his written work, but within comparative studies that do not detail each case. The most complete publication on the subject is the monograph of the Muziekcentrum—a supplement to the journal *Polytechnisch Tijdschrift* edited by Wim van Heuvel—, composed of ten articles that analyze different aspects of the building. Despite its technical nature and its length of nearly one hundred pages, the thematic breadth

(its main use being a concert hall) prevents a detailed analysis of the dialectic between structure and enclosure. Since Hertzberger is, above all, a builder-architect, the documentation generated before and during the construction acquires a decisive value. The execution drawings have not been published, and although his sketches have been more widely disseminated, those of a design nature predominate over the constructive ones, even though many of the latter were produced during the construction itself.

The requirements of the constructive order

From the outside the complex as a whole looks like a random form, and does not exactly live up to one's expectations concerning a self-contained building. The point of departure in the design—i.e. to avoid the effect of a ‘temple’ of music by integrating the structure as much as possible into the surroundings—and the ensuing principle of accessibility resulted in a peripheral arrangement composed of multiple facets. And because all these facets have been constituted of the same materials they represent, in effect, simply different facets of the same whole⁵.

The Muziekcentrum in Utrecht lies halfway between a building and a fragment of city. This proposal was more an urban operation than a simple building, and therefore the story of its conception was very turbulent and had repercussions in politics and planning⁶.

There is an idea of buildings that emulate cities in miniature. Hertzberger himself had already explored this idea in different ways. The case of the Muziekcentrum, however, presents three aspects that distance it from the usual pattern of mat-building and bring it closer to urban planning: the connection with the surroundings, the conjunction of diverse programs, and the absence of an additive functional and spatial unit⁷.

The building is located between the enormous Hoog Catharijne shopping center and the historic center of Utrecht, formed by small alleyways. The project, however, assumes broader commitments: it incorporates walkways to cross avenues with heavy traffic, extends the interior street of the adjacent shopping arcade, adapts to the irregular contours of the plot, and defines open areas around it, such as the square providing direct access to the theater. Taken as a whole, it allows itself to be crossed by all the possible flows of its surroundings. It does not avoid urban confrontation; on the contrary, it enhances it [Fig. 02]. *Centraal Beheer*, for example, “is incorporated into the urban fabric with no apparent intention of continuing the bordering grid”⁸. Many “building-as-city” works, by contrast, present themselves as highly autonomous with respect to what surrounds them.

The Muziekcentrum is accessible not only in the physical sense, but also in terms of

welcome and proximity to the concert-hall experience. By integrating this use with the city, the elitist image associated with “high” music is diluted. This is achieved because the ensemble is not limited to a music center: it is completed by three buildings (lobes)⁹ that surround it as appendages, connected by covered streets. These house a smaller rehearsal hall, auxiliary rooms for the theater, a library, two restaurants, cafés, shops, a cinema, offices, and a tourist information center. In its conception, it resembles a group of buildings, and for the first time for Hertzberger, these were not intended for permanent users¹⁰.

Finally, and unlike many building-as-city examples, the Muziekcentrum is not developed through an additive functional and spatial unit—as occurs, for example, in Van Eyck's Orphanage—. Although it does not resort to this design resource, it does present a clear constructive order. The building takes on the challenge of responding to multiple constraints while at the same time maintaining its own identity [Fig. 03]. Construction will be responsible for reproducing all these constraints, and it will do so with a single construction kit.

Constructive Seriality and Material Unicity

We will address the variations of this constructive system from a qualitative point of view, although quantitatively the proposal is also highly significant. In this case, the number matters: the building has 512 practically identical columns distributed over four levels. It is striking that the 42 nodes with which we opened this article fall short when compared to the large number of situations and junctions present in the completed building; that initial diagram now reveals itself as the tip of the iceberg. Only with regard to the exterior enclosure, the execution project documents 103 different cases, grouped into four categories: 62 *gevelementen* (facade elements), 23 *gevelementen-vrije puien* (facades with free shopfronts), 13 *gevelementen-trappenhuizen* (stairwell facades), and 5 *gevelementen-passage* (passage facades). These 103 spandrel panels are drawn in plan, elevation, and section. Some correspond to a single specific case, although it is common for one and the same solution to be repeated several times. Even so, these facade elements affect just over one third of all the building's pillars. Another third corresponds to free-standing pillars—although rarely in an absolute sense, since they are usually linked to furniture or suspended ceilings—and the remaining third is related to interior elements such as partitions, railings, or stairs.

Although the project starts from a single construction kit, the incorporation of numerous variations could have weakened its unity. To restore and reinforce the coherence of the whole, Herman Hertzberger resorts to two procedures that return to it a unitary identity: the lack of differentiation between interior and exterior, and the use of a single material.

The enclosures and partitions present the same finish on both faces. While this is common in interior separating elements, on the facade it constitutes a deliberate decision. Moreover, enclosures and partitions are hardly distinguishable in their external appearance. Although an element in contact with the exterior requires higher performance than an interior one, this differentiation leads to the traditional classification between enclosure and envelope, which implies a conceptual limitation for three reasons: the first is that the idea of “enveloping” directly refers to concealment. The second is that assuming that enclosure and partition are distinct establishes a strict boundary between interior and exterior. And finally, as there is no evident distinction between them, the dialectic between the structural subsystem and the space-shaping subsystem is perceived with greater clarity, since fewer ingredients favor an understanding of their combination.

To this is added that both subsystems are materialized in concrete: cast in situ for the structure and in prefabricated blocks for the wall planes. This homogeneity introduces subtlety in the reading of the whole. Colors and textures, although not identical, are very similar, which softens the explicitness of the differences. The two subsystems remain recognizable, but they are perceived as one and the same entity. This device — making the parts evident while at the same time attenuating them— is characteristic not only of the Muziekcentrum, but of much of Hertzberger’s work.

The warp. Pillars and slabs awaiting form

The structural system of the Muziekcentrum is elemental and forceful: a grid of point supports (pillars) and reinforced-concrete slabs [Fig. 04].

The pillars, 47 cm in diameter, vary in height between 2.20 and 2.80 m due to slight level differences between floors. In some specific cases they extend through a double height because of voids in the slabs [Fig. 03]. Resting on these elements are the flat platforms, consisting of a thin solid concrete slab 17 cm thick. This slab is thickened in the form of a flat or tie beam only at the perimeter of the structure (where it will be visible), thereby doubling its thickness and reaching a final depth of 34.2 cm.

But the most distinctive elements of the structure are the large square transition pieces, 119 cm on each side and 53.2 cm in height (practically half a cube), which mediate between the thin slab and the circular-section pillars. Perhaps because of our Greco-Roman architectural tradition, we tend to associate this element with a capital, but its proportions, on the one hand, and its close geometric relationship with the slab, on the other, distance it from that idea. In fact, through the project sketches, it can be observed how these elements were, at a certain point, a local thickening of the slab. Soon, slab and

capital would become different elements, although this seems to be mainly for construction and formwork reasons. Whenever the slab meets this element, it aligns with it and replicates its outline. There is, therefore, no intention to emphasize the independence between slab and “capital.”

A difference between a square pillar and one with a circular section is that, while the former coexists more easily with a wall that might abut it, the curved pillar, when free-standing, can be more attractive and favor the flows around it. The pilaster was traditionally a column that was transformed to produce a geometric accord with the wall, or, in other words, to resemble it. The column, with its circular section, deploys all its plastic and haptic potential when it is free-standing. The pillar of the Muziekcentrum possesses the best of these situations because it is both things at once: a pillar and a column. What we call here a capital would in fact be as if the upper part of the column had turned into a large pilaster. Since the capital is larger, a separation of 36 centimeters is created around the column. This clearance will serve to separate the column and keep it free-standing when enclosures, partitions or suspended ceilings abut it.

The layout of the pillars and capitals is determined by a 3×3 m grid. No pillar will move from these structural axes. Nevertheless, the great majority of the supports are arranged in a 6×6 m grid that overlaps the 3×3 m one. In other words, the pillars form a 6×6 m grid, but when the building needs to adapt to the irregularities of the surroundings, they can be placed 3 m apart. The presence of the capitals shortens this distance by more than one meter, so the distance between supports never exceeds a 5 m span.

It follows that, due to the large size of these transition elements (capitals), they fulfill the double function of preventing the punching shear of the pillars through the thin slab and of reducing the span between pillars. Although, as we have already noted, the main role of this element is not so much the transmission of loads as the constructive one.

All the capitals are oriented in the same way. This characteristic underlines the autonomous role of the structure as the support for what is to come, while the wall planes adapt to this circumstance.

The dimensional module of all the structural elements is the height of the concrete block and its corresponding proportion of joint or mortar seam. The slab edge thickness is equivalent to two of these blocks, and what we have called the capital, to three. In the same way, the height of the pillars will be given by a multiple of these blocks. It can therefore be deduced that, in the final sizing of the structural elements, constructive premises prevail once the minimum structural requirements have been met.

Everything is now ready and waiting for the arrival of the space-shaping subsystem. This entity will be responsible for responding to a great number of different requirements. What are the invariants that govern this repertoire of solutions?

The weft. The logic of the fragment

The node diagram prepared by the office itself, with which we began this text, shows various junctions of the column. However, the way these items were described for execution differs notably. In the working drawings, each unit is represented in plan, elevation, and section as an integrated set composed of two pillars, the upper and lower slabs, and the stretch of enclosure between them. In this way, the structure acts as a frame, while the enclosure is configured as a spandrel panel that occupies that space.

Hertzberger himself, in an interview with the author of this text, explained that he had acted constructively in a manner analogous to Gothic architecture¹¹. Thus, the enclosures of the Muziekcentrum can be understood as plementos filling in the structure¹². The relationship between the load-bearing and dividing elements is particularly close, since the constructive module is composed of both. The facade is not presented as a continuous unit, but as a set of fragments resulting from the combination of structure and enclosure. Likewise, the structure, although visible at all times, does not appear in a forceful way and therefore is not perceived as an autonomous entity. Both subsystems, while maintaining their respective identities, are integrated into an indivisible whole.

These facade units are organized into three families according to the distance between the pillars they span [Fig. 05]. The smallest spandrel panel corresponds to the side of a 6 × 6 m square; the largest, to its diagonal. The third, of intermediate size, equals the diagonal of a 6 × 3 m rectangle. The first family is used on orthogonal perimeters (90°), the second on 45° diagonals, and the third on diagonals of about 32°. These three possibilities are sufficient to adapt to the irregular perimeter of the plot.

The variety of panels is so extensive that, in order to work with all their variations, the office itself produced a verklaring codering (legend of codes) [Fig. 06], which parameterizes a generic model¹³. This legend defines five parameters: the type of enclosure, the floor on which it is located, the height of the base (which may vary within the same floor), the vertical zoning, and the horizontal zoning. The last two parameters focus on the definition of the facade element itself, while the others serve to determine its location within the project. It is the zoning in the vertical direction (from top to bottom) and in the horizontal direction (between columns) that define the different bands of which the element is composed, and therefore the ones that concern us most here.

The *hoogtezonering* (vertical or height zoning) indicates the height of the parapet (borstwering) made of concrete blocks. The most common rule is that each facade element begins with a plinth of variable height, and the opening results from the portion left uncovered. Up to the upper slab, joinery with glazing or glass blocks is used. Except in very exceptional cases, the openings are not created as cutouts within the wall, but as the result of its absence. There are extreme cases in which the concrete block covers the entire height between slabs, or in which that height is completely occupied by the joinery, with its glazing or glass blocks.

As for the *horizontalezonering* (horizontal zoning), it is organized from the center, beginning with the central facade (*middenpui*). On both sides are the intermediate facades (*tussenpui*), and at the junction between these and the pillars is the column facade (*kolompui*). This division by bays is a way of articulating the coexistence between two antithetical elements: the column and the wall, which are none other than the pillar and the wall (in this case, a non-loadbearing wall). In this way, the dialectic operates progressively, transforming the panels gradually as they approach the node.

It seems a very appropriate strategy to atomize the envelope into small units when the building must respond to multiple boundary and programmatic situations. But fragmentation does not serve only this function. In his book *Lessons for Students*¹⁴ Hertzberger speaks of the concept of articulation as a way to combine a large enclosure for general use with small places for specific use. The aim is thus to generate spaces that offer the possibility of accommodating a large group of people, but which can also be used by small, separate groups, even at the same time. To achieve this, Hertzberger resorts to folds and corners that, together, form the perimeter of a larger room [Fig. 07]. These small facade and partition units have the capacity to accommodate smaller stationary uses while at the same time shaping the periphery of larger spaces.

The node. The functional confluence at the contact between warp and weft

The most significant constructive device or mechanism of the Muziekcentrum is to concentrate, at the crossing point between the pillar and the envelope, as many functions as possible [Fig. 08]. This way of acting is, in some sense, counterintuitive. It would seem more practical to relieve a node that already possesses its own specific complexity of further tensions. The usual tendency is to distance the supports from the facade or, in the opposite alternative, to reabsorb or conceal them within the wall itself. Hertzberger does neither; he places the supports and the enclosure in the same plane. Once set on equal terms, that point of tension concentrates support, natural and artificial light, views, passage, occupancy, and the geometric accord between entities.

Once again, as in the general approach of the intervention in enhancing the building's relationship with the city, far from avoiding conflict, it stimulates it. This clever solution is not unprecedented, but it is both by its massive application and by the intensity with which it is carried out.

It is evident that the pillar's function is to support the building, but Hertzberger emphasizes this condition explicitly. The same pillar is always visible both on the exterior and in the interior of the building.

With regard to natural and artificial light, the node once again takes center stage. The wall planes that meet the column are transparent. There are few points where this is not the case, even if it is only a small strip barely 20 cm wide, which gives the work a kind of drama characteristic of masonry architectures. The capitals, for their part, are equipped with electrical connections, from which luminaires emerge that bathe these elements in light. It is precisely these intersections that Hertzberger wishes to accentuate, both by day and by night. As already mentioned, the meeting point between the two subsystems is transparent, allowing one to see through it. This area is not devoted exclusively to views, but it does constitute an invariant. For example, one of the enclosures has a transparent node, but the center of the enclosure is made of glass block. This creates an unexpected situation: the view is favored where there should be a wall, and the view—though not the light—is blocked where there should be a window.

In the execution project there is a specific section devoted exclusively to the panels located at the entrances and passageways of the building. This situation shows how Hertzberger sought to emphasize this particular quality of the building. The supporting elements are always “in the middle” of the circulation. There is a significant group of panels equipped with accessible circular balconies whose center coincides exactly with the axis of the pillar. The windows that abut the pillar are the ones that open as passageways to the balconies, or else are used for ventilation when such balconies are not present.

It is at the node that the geometric accord between the two entities also occurs. All the capitals of the pillars share the same orientation, and the panels, unlike what is usual, are not arranged perpendicularly to them, as already mentioned. The closing element twists as necessary in order to meet the capitals perpendicularly [Fig. 09].

Conclusions

If Hertzberger can be considered one of the main representatives of structuralism, he is, without a doubt, the one who carried its materialization furthest on the constructive plane. The Muziekcentrum constitutes the most elaborate case of dialectic between structure and enclosure, given the large number of configurations as responses to a single solution. It should be noted that Hertzberger considered the Muziekcentrum

one of his greatest achievements, although it was also a project of enormous demands that required extraordinary effort and a necessary spiritual rest after its completion¹⁵. The constructive complexity of the proposal did not go unnoticed by his contemporaries and, in many cases, gave rise to criticism or skeptical readings precisely regarding this aspect—the tectonic one.

Wessel Reinink points out that the enclosure combines two qualities: a surprising massiveness and an almost nervous articulation of it. In the same paragraph he recounts the following anecdote: “Irritated as he was by the extremely detailed exterior of Vredenburg Music Center, the Italian critic Bruno Zevi could not suppress a disapproving *Taci, mura* (wall be silent!). It comes as no surprise, though, that an Italian should have trouble enduring the restless motion of the eye confronted with such a bustling detail. Hertzberger himself acknowledged that the building lacked a definitive exterior. Along these lines, Herman van Bergeijk described it as a construction without a precise outline, resembling a frayed fabric or “a weave without a hem.”

The frame structure—verbalized for the first time in the Dom-Ino plan¹⁶—carries within its very definition the idea of dialogue or dialectic like no other tectonic model, since it is composed of two antithetical entities obliged to coexist: structure and enclosure. In this tectonic model, one finds precisely the dualities characteristic of what has been called structuralism: general-specific, permanent-mutable, support-complementary, warp-weft, or structure-enclosure. The Muziekcentrum is therefore not only a reference constructive-structural case study within Hertzberger's work and Dutch structuralism, but also within the very tectonic frame structure system (structure and enclosure).

This paradigmatic or model character lies in the presence of two important resources that characterize this tectonic model: First, the pillar is presented as an identity-bearing and functional element. This component, which within the frame structure system has been the most questioned and conflictive, is assumed by Hertzberger deliberately and explicitly, until it becomes the axis around which the constructive strategy of the project is articulated. Second, the manifestation and parity of the two entities—structure and enclosure—reinforce the effectiveness of this dialectic between the two subsystems, as opposed to approaches in which one of them prevails over the other. Hence the Muziekcentrum possesses such an unusual character. The two inherited tectonic worlds—the wall and the column—are recovered and coexist. This coexistence, or conflict, uncommon in modern architecture, may evoke the formal strangeness of the wall surfaces of the vestibule of Michelangelo's Laurentian Library [Fig. 10]. This challenge—to make these two entities coexist—does not constitute merely a constructive problem, but raises a design question of broader scope¹⁷.

1. The office itself would produce two other similar construction node diagrams for the Apolloscholen – Montessorischool in Willemsspark school, Amsterdam (1980-1983), and the Ministerie van Sociale Zaken en Werkgelegenheid, The Hague (1979-1990).

2. The main concert hall and the rehearsal hall use steel trusses to span their large spans, which interrupts the building's frame structure in those areas. These structural elements are not part of the object of analysis of the present research.

3. This project was widely published in architectural magazines around the year of its completion. We can highlight articles in specialized journals such as *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1978), *Domus* (1979), *Bauen + Wohnen* (1979), *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1980), *Wonen TABK* (1980), *Baumeister* (1980), *Bouw* (1981), and *Spazio e Società* (1980). The latter, although the most extensive of all, addresses the constructive system only from a very general standpoint.

4. Winn van Heuvel et al., *Muziekcentrum Vredenburg*, vol. n° 7, PT monografie, (Polytechnisch tijdschrift, 1979). The monograph deals with the following topics: the design process and its early versions, the important archaeological findings discovered and integrated into the work, the acoustic aspects of the concert and rehearsal halls, climatic aspects, costs and quality control, the execution of materials, municipal participation, and even an article devoted to the building's electrotechnics.

5. Herman Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*. (Rotterdam: 010 Publishers, 1991). "From the outside the complex as a whole looks like a random form, and does not exactly live up to one's expectations concerning a self-contained building. The point of departure in the design – i.e. to avoid the effect of a 'temple' of music by integrating the structure as much as possible into the surroundings – and the ensuing principle of accessibility resulted in a peripheral arrangement composed of multiple facets. And because all these facets have been constituted of the same materials they represent, in effect, simply different facets of the same whole."

6. Wessel Reinink, *Herman Hertzberger: Architect* (Rotterdam: 010 Uitgeverij, 1990).

7. Oriol Bohigas, "Variaciones de Hertzberger sobre temas del Team 10," *Arquitecturas Bis*, no. 11 (1976).

8. Rebeca Merino del Rio and Julio Grijalba Bengoetxea, "Central Beheer: Los límites del estructuralismo en la configuración de un espacio-soporte." Article, *Proyecto Progreso Arquitectura*, no. 19 (Nov 2018).

9. The three buildings that surround the auditorium are referred to in the execution project as lobes: Noorlob (north lobe), Pleinlob (square lobe), and Westlob (west lobe).

10. Reinink, *Herman Hertzberger: Architect*.

11. Interview conducted with Herman Hertzberger by the author of this text at his home in Sarphatipark, Amsterdam, on March 7, 2024.

12. It has been noted that the Italian term *campata* designates more precisely the autonomous unit formed by the structure and its corresponding panel.

Alfonso Díaz Segura, *La disolución del pilar en la arquitectura moderna: un proemio, siete mecanismos y un epílogo* (Doctoral Thesis, Universitat Politècnica de València, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2012).

13. It cannot be confirmed that this attempt at organization had an effective use, since many of the drawings make no reference to these codes. This may be because, given the large number of exceptions, systematization was not possible.

14. Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*.

15. M. Behm, M. Kloos, and Amsterdam Centre for Architecture, *Hertzberger's Amsterdam* (ARCAM, 2007).

16. Ignacio Paricio, *La construcción de la arquitectura. Vol 3, La composición* (Barcelona:

Institut de Tecnologia de la Construcció de Catalunya - ITeC, 1995).

17. Rafael Moneo, "La llegada de una nueva técnica a la arquitectura. Las estructuras reticulares de hormigón." (Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Madrid, 1975).

Muziekcentrum
Frame structure
Systems
Constructive dialectic
Permutations

Indifferent Exhibitions. Avoiding permanence as a project

Ayelen Betsabe Zucotti
DOI:

Avoiding permanence as a project

'Every Island is a Mountain' was the title of the celebration of the 30th anniversary of the Korean pavilion at Malta Palace, at the Venice Biennale and that has been the starting point for the concepts presented in this text: island, ocean, mountain and permanence. The celebration featured a series of exhibitions and events held in different venues and at different times. Artist Koo Jeong A's proposal 'Odorama Cities' for the Korean Pavilion is part of the celebrations, as well as the 60th edition of the Venice Biennale, entitled 'Strangers Everywhere'.

'Odorama Cities' is a silent, invisible, uncomfortable experience. It is the context of noise and anaesthetic overstimulation that acts directly by contrast in the work. In most of the surrounding exhibition spaces, the proposals featured a screen device, and sometimes it was a single exposed element. In some cases, the layout of the space revolved around the screen with videos playing on a loop and sounds that, depending on the technical characteristics of the exhibition, could be out of sync with the video or image, or overlap with the sound from the adjacent exhibition room.

The Korea Pavilion appeared transparent from the outside. Once inside, it is not possible to distinguish the intervention at first glance. The combination of emptiness, silence and natural light recreates a state of confusion. This discomfort results from adjacent overstimulation. Where one pavilion appears bare and transparent, in contrast to the pavilions transformed into black boxes concealing their physical characteristic.

People moved from one pavilion to another in a uninterrupted sequence, in contrast to what is proposed in 'Odorama Cities'. It is an invitation to linger, where fragrances transform the surroundings into a "collection of olfactory memories".

Inside the pavilion, only two objects were on display, one of which was the fragrance diffuser. The floor was covered in Wood, on which an infinity symbol was engraved across the entire surface. The walls were painted halfway up with green paint slightly darker than the vegetation outside the pavilion, which could be seen from inside. While from

the outside, the reflection of the glass and the green interior color contrasting with the vegetation completely dematerialized the pavilion's boundaries.

"A typical day involves experiencing thousands of layers of design that extend from the depths of the earth to outer space, but also to the depths of our bodies and brains"². Odorama Cities paradoxically generates the opposite effect; the pavilion demanded physical and mental endurance. Among other things, it required concentration on the sense of smell.

Koo Jeong A invites visitors to isolate themselves to establish an emotional connection. Once in front of the fragrance diffuser, the person does not receive responses like those emitted by everyday devices. At this point, the person finds it difficult to recognize and identify a new feeling. Isolation in this context is understood as part of the connection necessary to establish a link between the exposed object and the person.

The concept of an island in this context is contradictory, complex and absurd. But it raises questions about the space in which humans reconnect with other humans or with that which elevates them beyond reason or logic. It is impossible to determine how many connections a person makes when looking at a painting. Nor is it possible to specify the temporalities that overlap, interrupt or conflict with each other.

Geographical and temporal displacement based on emotions is a quality that allows us to establish a relationship with the concept of the ocean. Recovering its definition of immensity means highlighting the capacity of space and works of art to transcend geographical boundaries, even when it comes to "The smallest museum in the world"³. There is a gap between the interior defined by the physical and that defined by emotions. However, going beyond that interval is hardly possible when the physical is defined by elements that resemble everyday objects. It is not only about the everyday nature of the device as a singular element, but also about the everyday nature of the content displayed: "Images and sounds from every dimension of human activity, from the smallest scale of personal and chemical life to the broadest expanses of interstellar travel, come together in ever-changing combinations on our small portable screens"⁴.

The possibility of crossing over into another physical and spatial dimension is possible if it allows us to distance ourselves from the everyday and the measurable. The artist Koo Jeong A proposes travelling to a different territory through aromas. An idea that requires us to remain deconstructing the physical and geographical boundaries of the pavilion.

The increase in mass movements of people is creating a change in behavior that directly affects spatial configuration at all scales. The large number of people moving around means that they must walk one behind the

other, avoiding stopping whenever possible. As a result, space must respond in terms of security. This is how signs appear with the words 'emergency exit', maps indicating evacuation routes, and even directions on how to find famous works of art in the quickest possible. Once in front of work, it is the crowd itself that pushes them away from it.

The trajectory is what constructs the narrative and should not be reduced to a simple sequence of exhibited objects, in the same way that images pass sequentially through all the devices that form part of everyday life.

If the elements that make up the space are part of everyday life, the relationship established between these elements and the space is indifferent, and the symbolic meaning of the content is lost. The same thing happens if people are exposed to the screen of their mobile devices and once inside the space they are exposed to another screen. But therein lies the paradox: "The ability to see so much more is also the ability to be seen so much more. Humans look at themselves by looking at themselves"⁵. The homogeneity of the 'contemporary' is a response to the self-absorbed image of 'human'. Heterogeneity, changes of state or direction is not part of the contemporary. To avoid permanence as a project is to reflect: "The idea that the body is in one place has disappeared"⁶. Experiences are reduced to fleeting, consumable emotions. Thus, permanence became an act of resistance in relation to the objects on display and these in relation to space. The transition from an exterior space to an interior space (island) to another exterior space (ocean) based on a trajectory (mountain) between two exterior spaces has disappeared.

1. Extract from the official website of the Venice Biennale: www.labiennale.org. Visit the website in April 2025.

2. Colomina, Beatriz, Mark Wigley, and Istanbul Design Biennial. Are we human? : notes on an archaeology of design. Zürich: Lars Müller, 2021. p9

3. Title of the exhibition held at the March Foundation (Madrid, 2024).

4. Colomina, Beatriz, Mark Wigley, and Istanbul Design Biennial. Are we human? : notes on an archaeology of design. Zürich: Lars Müller, 2021. p 18

5. Ibidem. p 19

6. Ibidem. p 295

Exhibition
Island
Ocean
Mountain
Permanence

And Now For Something Completely Different

Carlos Mombiela

DOI:

Architect Renaat Braem described Belgium as “the ugliest country in the world”, while Rem Koolhaas called it “the first drive-thru nation”. These and other reflections are gathered in *Something Completely Different. Architecture in Belgium* (MIT Press, 2024), a book by architecture writer and critic Christophe Van Gerrewey. Written in an essayistic and carefree tone, the publication blends theory and historiography with personal anecdotes that showcase Belgium’s cultural peculiarities from the inside. Unlike in his previous publication, *L’architecture en Belgique: 25 ans en 75 projets* (Lannoo, 2014), Van Gerrewey does not adopt a case-driven approach this time around. Instead, the book is structured around seven essays, each focused on a theme that generally transcends the boundaries of architecture. The common thread throughout these essays is how, at each historical moment, architects have responded to successive waves of modernization. Belgium proves to be a particularly revealing case study for this analysis because, despite its modest size, it harbors a remarkable political, cultural, and territorial complexity that, in Van Gerrewey’s hands, becomes an effective allegory for understanding similar processes in other Western countries.

The first chapter, “The Balance of Rivalries”, explores Belgium’s socioeconomic evolution, focusing on its formation as a nation in 1830, heavily shaped by the geopolitical interests of foreign powers. It addresses the ghosts of its colonial past, especially through buildings associated with the Congo, such as the Palace of Justice in Brussels, as well as the ongoing tension between the Flemish and Walloon regions. For Van Gerrewey, this complexity is reflected in the country’s architecture and urbanism, characterized by dispersion and the consolidation of detached housing as the predominant development model. Ironically, Belgium’s unplanned urban fabric contrasts with the bureaucratic character of its capital, home to the institutions of the European Union. The second chapter, “Flowers on a Dunchill”, delves into the role of the single-family home as the dominant domestic typology and cultural artifact of the 20th century. It examines how the lack of administrative control and the marginal role of architects gave rise to a built environment full of aesthetic irregularities, perceived by some as a typically Belgian form of “ugliness”. However, Van Gerrewey highlights how a minority of architects -such as Bob Van Reeth or the architect-artist Luc Deleu- embraced this condition with irony, rigor, and inventiveness. The essay ultimately underscores the potential of design strategies that break rules or exploit regulatory gaps, as seen in the work of

contemporary offices like Architecten De Vylder Vinck Taillieu, OFFICE kgdvs, and Bovenbouw Architectuur.

Throughout the book, the selected case studies generally correspond to periods when Belgium played a leading role in the discipline, such as the art nouveau architecture of Victor Horta and Henry Van de Velde, or the 1958 Brussels World’s Fair. However, at times, the connection to the national context is more tangential. In the third chapter, “The Tenement of the Purest Form”, the origin of Le Corbusier’s *Maison Dom-Ino* concept is examined. Devised for the reconstruction of Flanders after the First World War, the Swiss architect sought to link its design to local housing models. Van Gerrewey questions this origin and instead places the prototype within the broader context of the industrialization of construction, a process that would progressively dilute the architect’s authorial imprint, a recurring theme in the book. This episode is followed by examples of modernist experimentation in collective housing, such as the proposals of Willy Van der Meer and his systematizations linked to CIAM, which laid the groundwork for large-scale housing block developments in urban peripheries. The chapter concludes with contemporary projects by De Smet Vermeulen Architecten and Dogma, which explore hybrid typologies halfway between apartment blocks and row houses.

The fourth and fifth essays, “Drive-Thru Nation” and “Splendid and Full-Blooded Chaos”, address the difficulty of organizing a highly dispersed territory. Often compared to that of the United States, Belgian culture and its built landscape are dominated by the logic of the automobile and characterized by a high degree of formal diversity linked to the individual expression of each household. Van Gerrewey explores the connections between domesticity and the automobile throughout the 20th century, from the Stoclet Palace -built when cars were a luxury reserved for the elite- to projects like Xaveer De Geyter’s Villa Brasschaat, which reflects the mass democratization of car ownership and the rise of suburban life. He also analyzes efforts to bring some coherence to this chaotic landscape through objects scattered along highways, such as Jacques Moeschal’s sculptures or contemporary interventions by 51N4E and NoA Architecten. These chapters also examine the rise of public competitions in redefining Belgian architecture, highlighting the 1988 Zeebrugge Sea Terminal competition as a key disciplinary moment. They also show how, by the end of the 20th century, figures influenced by OMA -like Jan Neutelings, Xaveer De Geyter, and Stéphane Beel- successfully channeled the energy of the ‘SuperDutch’ architects, thereby helping elevate the international profile of Belgian architecture through large-scale institutional projects.

In the penultimate chapter, “Pull Out a Chair”, Van Gerrewey focuses on the generation of architects that emerged in recent decades. He analyzes how the interventions by Kersten Geers and David Van Severen at the Venice Biennale can be read as a reaction to the collapse of the “neoliberal party” in 2008, and explains how OFFICE kgdvs has managed to articulate a sophisticated practice -capable of operating with realism and formal control- while embracing the potential of Belgium’s fragmented landscape. The work of this generation, distanced from

the spectacle of the ‘starsystem’ and backed by a healthy culture of public competitions, makes it possible to consider the 2010s as a high point for Belgian architecture. However, the acceptance of economic constraints and national contradictions also reveals a certain disciplinary retreat, as well as the definitive abandonment of the ambitions of the modern movement. Focused on present-day challenges, the final chapter, “We Will No Longer Build” argues that this golden age of Belgian architecture seems to have given way to new urgencies. The bulk of the most celebrated practices have shifted their focus internationally, leaving behind a local scene increasingly dominated by ‘copycats’. In response, offices like Rotor, RE-ST, and BC Architects have reoriented their practices toward material reuse, dismantling, and, in some cases, the explicit renunciation of building. This final essay proposes a critical genealogy that connects these practices to the ecological concerns already present in the 1970s, revisiting figures like the postmodern neotraditionalists Léon Krier and Maurice Culot, the simulated participation of Lucien Kroll’s proposals, or again, the work of the provocative architect-artist Luc Deleu. Van Gerrewey presents a current context marked by an ecological turn, which steers the discipline toward a collective and environmentally conscious architecture that questions traditional notions of authorship and permanence. However, he also warns of the risk that this “soft authorship” and the fetishization of material processes could lead to a new kind of aestheticization complicit with capital.

The figure of Geert Bekaert, the most prominent Belgian architecture critic of the 20th century and a major personal influence on Van Gerrewey, recurs throughout the book. Particularly relevant were Bekaert’s efforts in the 1970s to establish a distinction between building and architecture, as demonstrated in the exhibition *La Construction en Belgique 1945-1970*, which aimed to recover the architect’s critical agency in a context dominated by the banality of suburban sprawl. Bekaert’s approach can also be seen as an attempt to promote a national identity linked to the built environment. In contrast, Van Gerrewey does not seek to define a ‘Belgian’ way of doing architecture; rather, he aims to articulate the relationship between architecture and the various processes of technological, economic, and cultural modernization. Drawing inspiration from great ‘translators’ of modernity -such as Charles Baudelaire, Walter Benjamin, and Hannah Arendt- the author analyzes the evolution of architecture in Belgium by revealing its constant oscillation between the utopian and the pragmatic, the absurd and the functional, the local and the global. Far from constituting a catalog of masterpieces, *Something Completely Different...* confronts a set of architectural attitudes with the major events that have shaped the discipline over the past two centuries: World Wars, the rise of the automobile, economic crises, and today’s environmental emergency. In Van Gerrewey’s hands, Belgium does not appear as an anomaly, but rather as a country whose architecture unusually clearly illustrates the fundamental dilemmas of the discipline. The book shows how every technological advance, every cultural shift, and every socioeconomic rupture leaves its mark on architecture, even as architecture’s responses have become increasingly modest and fragmented.

Páginas 18-31: Fig. 01. F. J. Sáenz de Oíza, Casa Lucas Prieto. Talavera de la Reina, Toledo, 1959-64. Vista exterior, orientada a sur, desde la Avenida de Extremadura. Fuente: Catálogo DOCOMOMO Ibérico; Fig. 02. F. J. Sáenz de Oíza, 2a. Casa en el Risco. Talavera de la Reina, Toledo, 1950. Autor de la imagen y fuente: Javier Vellés. 2b. Croquis para portada del proyecto de ejecución de edificio para viviendas en San Francisco 34. Talavera de la Reina, Toledo, 1952. Fuente: Archivo Municipal de Talavera de la Reina; Fig. 03. Talavera de la Reina, Toledo. 3a. Vista aérea del ensanche y jardines del Prado. Localización de las casas Lucas Prieto, de F. J. Sáenz de Oíza, 1959-64, y Pedro Moro, de M. de las Casas, 1963-71. Autor: desconocido. 3b. Plantas de acceso y sección longitudinal. Planos del Proyecto de Ejecución, fechado en diciembre de 1959. Fuente: Sáenz de Oíza, Francisco. “Proyecto de vivienda para don Lucas Prieto”. Diciembre 1959. Expte. 72/1960. Archivo Municipal. Talavera de la Reina. Fuente: Composición realizada por los autores; Fig. 04. Forma y materia. 4a. F. J. Sáenz de Oíza, Casa Lucas Prieto. Talavera de la Reina. Alzado a la Avenida Extremadura. Fuente: Catálogo DOCOMOMO Ibérico. 4b. Monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, Mies van der Rohe, cementerio Friedrichsfelde. Berlín, 1926. Fotografía de Arthur Koestler. Fuente: Arquitectura Viva, en <https://arquitecturaviva.com/articulos/mies-y-el-mastodonte>; Fig. 05. F. J. Sáenz de Oíza, Casa Lucas Prieto, Talavera de la Reina. Planos Ideas para fachadas, numerados manualmente a lápiz respectivamente 0, 00, 000, fechados en 1959. Fuente: Archivo particular de la familia Oíza. Prohibida su reproducción, todos los derechos reservados; Fig. 06. Espacios domésticos como referencia. 6a Mies van der Rohe, planta y croquis de perspectiva interior de la Casa Margaret Hubbe, Magdeburg, 1935. Fuente: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Mies. Mies van der Rohe su arquitectura y sus discípulos. Madrid: Centro Publicaciones MOPU, 1987. 6b. Mies van der Rohe, planta y alzado de la Casa con tres patios, 1934 (dibujo 1939). Fuente: Spaeth, David A. Mies van der Rohe. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1986. 6c. Plano del terreno. Plano 1 del Proyecto de Ejecución, fechado en diciembre de 1959. Fuente: Sáenz de Oíza, Francisco. “Proyecto de vivienda para don Lucas Prieto”. Diciembre 1959. Expte. 72/1960. Archivo Municipal. Talavera de la Reina; Fig. 07. Habitar

doméstico. 7a. F. J. Sáenz de Oíza, Casa Lucas Prieto. Talavera de la Reina, Toledo. Proyecto de ejecución, diciembre 1959. Planos 2 y 6: Planta baja / Fachadas. Fuente: Sáenz de Oíza, Francisco. “Proyecto de vivienda para don Lucas Prieto”. Diciembre 1959. Expte. 72/1960. Archivo Municipal. Talavera de la Reina. 7b. F. J. Sáenz de Oíza, Casa Durana. Durana, Vitoria, 1959. Planos 4 y 7 del proyecto de ejecución, fechado en agosto de 1959, Planta general / Alzado este y oeste. Fuente: Fundación ICO (ed.), *Sáenz de Oíza. Artes y Oficios* (Madrid: Fundación ICO, 2020); Fig. 08. F. J. Sáenz de Oíza, Casa Lucas Prieto. Patios. 8a. Patio sur_Jardín de estar. 2008. Fuente: Casa Lucas Prieto, Talavera de la Reina, Toledo, 1960. Sáenz De Oíza, 1946-1988”, *El Croquis* no. 32/33 (abril 2008), 51-54. Autor: Hisao Suzuki. 8b. Con la Basílica del Prado de fondo, vista del patio a sur con el aún pequeño salix babilónica péndula. Fuente: Fondo Fotográfico Carlos Flores. Colección Museo Etnográfico de Castilla y León. Signatura: TO_1963 Talavera 12. Autor: Carlos Flores. 8c. F. J. Sáenz de Oíza, Casa Lucas Prieto. Croquis para patio-jardín. Plano de obra 56, fechado en enero de 1962. Fuente: Archivo particular de la familia Oíza. Prohibida su reproducción, todos los derechos reservados; Fig. 09. F. J. Sáenz de Oíza, Casa Lucas Prieto. Planos de obra. 9a. Secciones longitudinales, con referencia al módulo de 90 cm representada sobre el plano como ‘línea de medida’. Plano número 14, mayo 1960. Fuente: Archivo particular de la familia Oíza. 9b. Planta baja general. Modifica al plano 11, retícula de 90 x 90 cm y divisores, rotulación de usos. Plano 25, marzo 1960. Fuente: Ibid. Prohibida su reproducción, todos los derechos reservados; Fig. 10. Vista de la casa Lucas Prieto, aún en fase de obra, desde la Avenida de Extremadura, Talavera de la Reina, Toledo, 1963. Fuente: Fondo Fotográfico Carlos Flores. Colección Museo Etnográfico de Castilla y León. Signatura: TO_1963 Talavera 12. Autor: Carlos Flores.

Páginas 32-41: Fig. 01. *Voltes* de Calella de Palafrugell (1963). Fuente: Fons familia Cuyàs, Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya (RF.6795); Fig. 02. Versiones del Plan Parcial de Aigua Xelida: (1) Primera versión (1965); (2) Segunda versión (1966) y (3) Versión construida (1969). Fuente: *Fons Bonet / Arxiu Històric* COAC, Barcelona; Fig. 03. Estado actual de los bungalós, transformados respecto a su configuración original (julio 2015).

Fuente: Google Maps; Fig. 04. Sistemas de agregación en la obra bonetiana: (1) Bungalós “Malaret”, (2) Viviendas para ingenieros del *Poblat Hifrensa* y (3) *Poblat SOS*. Fuente: Elaboración propia a partir de las plantas de implantación conservadas en las carpetas (1) C-1241/15, (2) C-1365/136 y (3) C-1378/266 del *Fons Bonet / Arxiu Històric* COAC, Barcelona; Fig. 05. Agrupación de los bungalós Aigua Xelida. Fuente: Elaboración propia a partir de la planta de implantación conservada en la carpeta C-1320/201 del *Fons Bonet / Arxiu Històric* COAC, Barcelona; Fig. 06. Arquitectura tradicional de pescadores en Palafrugell. Fuente: *Pla especial de protecció i intervenció de patrimoni històric*, Ajuntament de Palafrugell (2008); Fig. 07. Planta del pabellón Berlingieri. Fuente: Elaboración propia a partir de la planta conservada en la carpeta C-1393/194 del *Fons Bonet / Arxiu Històric* COAC, Barcelona; Fig. 08. Serie bonetiana: (1) Bungalós Bordas (1968), (2) Casa Berlingieri (1947) y (3) Casa Gomis (1949-62). Fuente: Elaboración propia a partir de las secciones constructivas conservadas en las carpetas (1) C-1321/202, (2) H-113-A/4/162 y (3) H-113-B/2/138 del *Fons Bonet / Arxiu Històric* COAC, Barcelona; Fig. 09. Arquitectura comparada: Casas del Garraf (1) Tipo C y (2) Tipo E; (3) Bungaló Aigua Xelida. Fuente: Elaboración propia a partir de las plantas originales conservadas en: (1, 2) “Pequeñas casas para fin de semana,” A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* 19 (1935): 32 y 42; y (3) carpeta C-1320/201 del *Fons Bonet / Arxiu Històric* COAC, Barcelona; Fig. 10. Arquitectura comparada: (1) Porche-parasol de las casas del Garraf tipo C con patio intercalado y (2) porche techado con brezo desde el interior de los bungalós Aigua Xelida. Fuente: Elaboración propia.

Páginas 42-53: Fig. 01. Elaboración propia. Planta del edificio de la calle Rodríguez Peña 2043. Buenos Aires, 2023; Fig. 02. Axonométrica. Extraída de la Revista Summa nº131. Diciembre de 1978; Fig. 03. Fotomontaje. Extraída de la Revista Tecne nº1. Agosto de 1942; Fig. 04. Elaboración propia. Planta. Buenos Aires, 2023; Fig. 05. Elaboración propia. Sección de Los Eucaliptos. Buenos Aires, 2024; Fig. 06. Sección del proyecto original. Buenos Aires, 1975. © Fundación Clorindo Testa; Fig. 07. Elaboración propia. Sección del proyecto para el Bajo Belgrano. Buenos Aires, 2025; Fig. 08. Clorindo Testa.

Croquis a mano alzada. Extraído de la Revista de Arquitectura n° 369. Enero-Febrero 1953; Fig. 09. Clorindo Testa. Habitar, Trabajar, Circular, Recrearse. Buenos Aires, 1974. © Fundación Clorindo Testa; Fig. 10. Autor desconocido. Vacío entre viviendas y terrazas intercaladas. Buenos Aires, fecha desconocida. © Fundación Clorindo Testa.

Páginas 54-63: Fig. 01. Cedric Price. The City as an Egg, Venice, ca. 2001. Cedric Price fonds, Canadian Centre for Architecture, Montreal. © CCA; Fig. 02. Esquema de formas de actuar en los espacios en barbecho y en el margen. Haitam Daoudi. 2025.

Páginas 64-77: Fig. 01. Autor. Tabla comparativa de los casos de estudio, Madrid, 2025; Fig. 02. Autor. Diagrama cartesiano utilizado para la selección de casos, Madrid, 2024. Diagrama técnico-digital desarrollado a partir de los datos relevados de 50 casos de ocupación. Postproducción digital en Adobe Illustrator CC. Archivo digital del autor; Fig. 03. Gfoto (Grani - Fotoservizi per la stampa). Mercatino rionale San Donato [Bancarelle interne], Bologna (BO), Italia, tercer cuarto del siglo XX (ca. 1960-1975). Gelatina de bromuro de plata/papel, 18 x 24 cm. Sesto San Giovanni (MI), Fondazione ISEC - Istituto per la Storia dell'Età Contemporanea (Archivo fotografico Unità Edizione Milanese, serie "Negozzi - Supermercati", b.20, UNT_ISEC_ST_02252). © Fondazione ISEC. Fuente: Cerletti, Maddalena (comp., 2011); Fig. 04. Autor. Mercato Sonato axonométrica despice, Bolonia, 2024. Diagrama técnico-digital desarrollado a partir de datos georreferenciados ©Google Earth/Maps (datos 2024) con modelado 3D original renderizado y postproducción digital en Adobe Photoshop/Illustrator CC. Anotaciones del autor en tableta digital. Archivo digital del autor; Fig. 05. Autor. Pasillo principal. Ámsterdam, 2024. Fotografía digital del autor intervenida con texto manuscrito (tableta digital). Archivo privado del autor; Fig. 06. Autor. Plantage Dok axonométrica despice, Ámsterdam, 2024; Diagrama digital basado en: KLM Aerocarto NV. Luchtfoto van de Plantage Doklaan en omgeving gezien in noordwestelijke richting, Ámsterdam, 26 septiembre 1956. Fotografía aérea. Colección Stadsarchief Amsterdam: foto's (Inventario 10003/43456). © Aviodrome Luchtfotografie. Intervención con modelado 3D original renderizado y postproducción digital en Adobe

Photoshop/Illustrator CC. Anotaciones del autor en tableta digital. Archivo digital del autor; Fig. 07. Comparativa de dos fotos en el espacio central de K. Wagenhallen; Foto A: Ferdinando Iannone/Studio Malta. Visita del equipo de diseño a Kunstverein Wagenhallen. Container City - Kunstverein Wagenhallen, Stuttgart, 8-13 agosto 2016. Fotografía digital. © Studio Malta/Ferdinando Iannone. (Documentación del proceso de instalación temporal en Kunstverein Wagenhallen. Serie fotográfica realizada durante periodo de realización). Foto B: Fotógrafo no identificado. Vista operativa de Stuttgart-Nord (instalaciones ferroviarias), Stuttgart, 31 agosto 1953. Fotografía en gelatina de plata, 2 tomas (archivo G). Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Staatsarchiv Ludwigsburg (Signatura: K 414 I Nr 124, fondo Reichs-/Bundesbahndirektion Stuttgart: Fotografien). Digitalización disponible: <https://www.landearchiv-bw.de/plink/?f=2-636780-1>. (Notas técnicas: Clasificación K414-I-1.1.1.16.11 - Stuttgart-Nord. Documento fotográfico operativo de la Dirección Federal de Ferrocarriles); Fig. 08. Autor. Kunstverein Wagenhallen axonométrica despice, Stuttgart, 2024. Diagrama técnico-digital desarrollado a partir de datos georreferenciados ©Google Earth/Maps (datos 2024) con modelado 3D original renderizado y postproducción digital en Adobe Photoshop/Illustrator CC. Anotaciones del autor en tableta digital. Archivo digital del autor; Fig. 09. Autor. Concierto en el mercado. Bolonia, 2024. Fotografía digital del autor intervenida con texto manuscrito (tableta digital). Archivo privado del autor; Fig. 10. Autor. Talleres y estudios. Ámsterdam, 2024. Fotografía digital del autor intervenida con texto manuscrito (tableta digital). Archivo privado del autor; Fig. 11. Autor. Talleres y espacio flexible. Stuttgart, 2024. Fotografía digital del autor intervenida con texto manuscrito (tableta digital). Archivo privado del autor.

Páginas 78-89: Fig. 01. Ruina del Parque de la Relajación de Torrevejea, diseñado por Toyo Ito. Fotografía de la autora, Torrevejea, 2024; Fig. 02 y 03. Edificaciones del área municipal de Torrevejea, por periodos de construcción. Elaboración de la autora a partir de datos del Catastro, 2022-2023; Fig. 04. Desarrollo del área de implantación de la Punta de la Vibora, Torrevejea. Elaboración de la autora, 2025; Fig. 05. Esquema de la propuesta del Parque de la

Relajación, sobre el área de implantación de la Punta de la Vibora, Torrevejea. Elaboración de la autora, 2025; Fig. 06. Vista aérea del área donde se implantaba el proyecto del Parque de la Relajación de Torrevejea, con el artefacto en ruinas en el centro. Fuente: Google Earth, ©2024 Landsat / Copernicus, Airbus, Data SIO, NOAA, U.S. Navy, NGA, GEBCO, Instituto Geográfico Nacional; Fig. 07 y 08. Frontal y trasera del edificio en ruinas para el Parque de la Relajación, coloquialmente conocido como "La Caracola". Fotografías de la autora, 2024; Fig. 09. Esquema de la caracterización del Parque de la Relajación como artefacto espectral. Elaboración de la autora, 2025; Fig. 10. Diagrama de investigación. Elaboración de la autora, 2025.

Páginas 90-101: Fig. 01. Herman Hertzberger. Fecha sin datar. Knooppunten van prefabelement. Dibujo en perspectiva y planta; Fig. 02. Plano de situación del proyecto de ejecución. 1975. Het Utrechts Archief. Bouwdossiers; Fig. 03. Fotomontaje del autor de tres fragmentos de fotografías pertenecientes al Het Utrechts Archief; Fig. 04. W.H.M. Uilenbroek. 1977. Het Utrechts Archief. [Número de catálogo 830487]. (arriba). Herman Hertzberger. Dibujo en planta de la estructura. 1991. Lessons for Students in Architecture. 010 Publishers. (abajo); Fig. 05. Tres planos de detalle de cerramiento del proyecto de ejecución. Het Utrechts Archief. Bouwdossiers. 1976 (izquierda). Hertzberger, H. (Herman) / Archief. Het Nieuwe Instituut. [HERT_18.8-23] (derecha); Fig. 06. Plano de codificación de fachadas del proyecto de ejecución. 1976. Het Utrechts Archief. Bouwdossiers (arriba). Nueve planos de detalle de cerramiento del proyecto de ejecución. Het Utrechts Archief. Bouwdossiers. (abajo); Fig. 07. Herman Hertzberger. 1991. Lessons for Students in Architecture. 010 Publishers. Dibujo. Los pliegues del contorno. (arriba). Plano. Het Utrechts Archief. Bouwdossiers. 1978 (abajo); Fig. 08. Hertzberger, H. (Herman) / Archief. Het Nieuwe Instituut. [HERT_18.18-18] (izquierda) detalles ampliados del croquis (derecha); Fig. 09. Plano de cerramiento del proyecto de ejecución. Het Utrechts Archief. Bouwdossiers; Fig. 10. Composición fotográfica. Manipulación fotográfica del vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana (arriba), fragmento de fotografía perteneciente al Het Utrechts Archief. 1978 (abajo).

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. Bibliografías críticas: 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). Sigüientes 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 - Javier Francisco Raposo Grau
Director del Departamento de Proyectos Arquitectónicos - Oscar Rueda Jiménez
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 - Luis Rojo de Castro, Universidad Politécnica de Madrid
Secretaría de redacción - Ángela Juarranz Serrano, Universidad Politécnica de Madrid

Comité Editorial

Ángela Juarranz Serrano - Universidad Politécnica de Madrid
Luis Rojo de Castro - Universidad Politécnica de Madrid
Ignacio Senra Fernández-Miranda - 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
Víctor 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

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

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.

Barbecho
Margen
Propiedad
Uso
Reprogramar
Interaccionista
Ruina
Artefacto
Icónico
Postindustrial
Tectónica
Conflicto
Estructura
Cerramiento
Permanencia
Poliédrico
Auto-Servicio

Cuadernos
de Proyectos
Arquitectónicos
CPA #15

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

