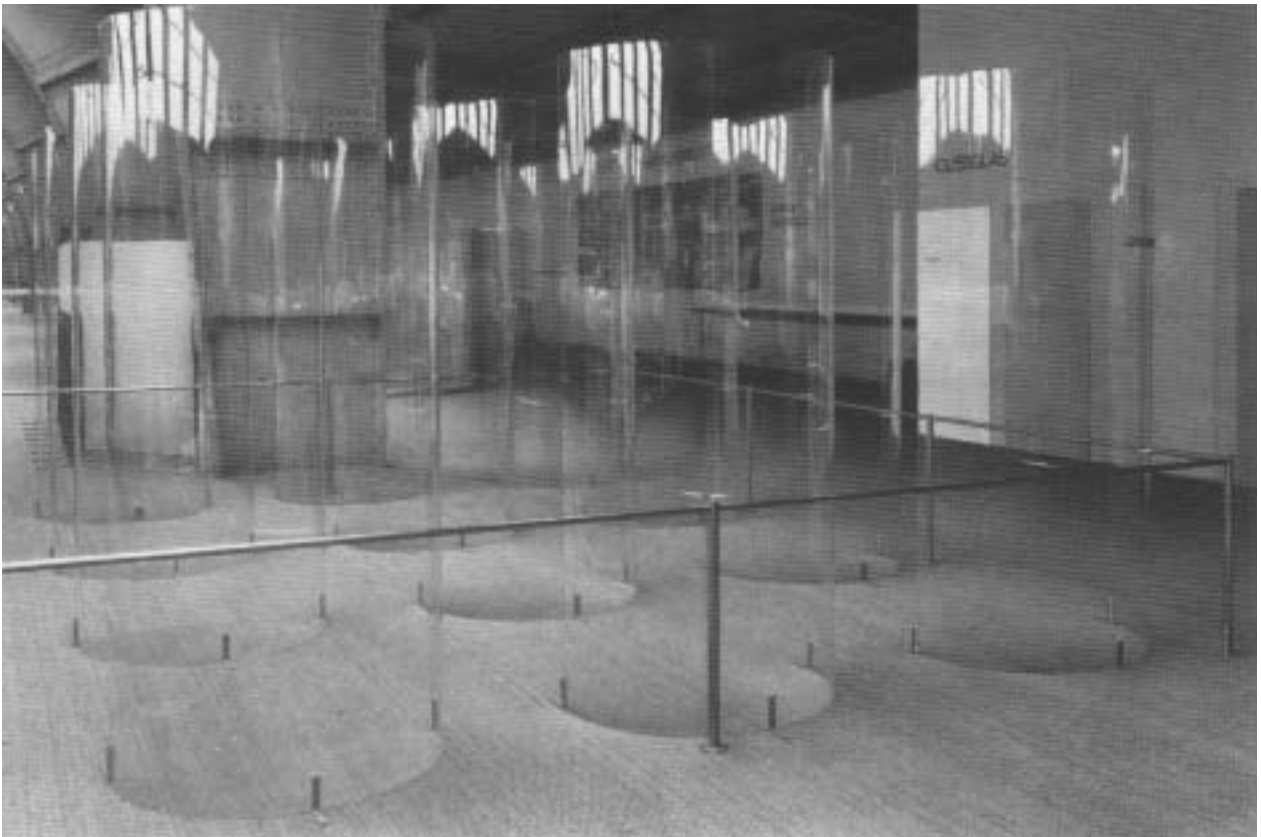
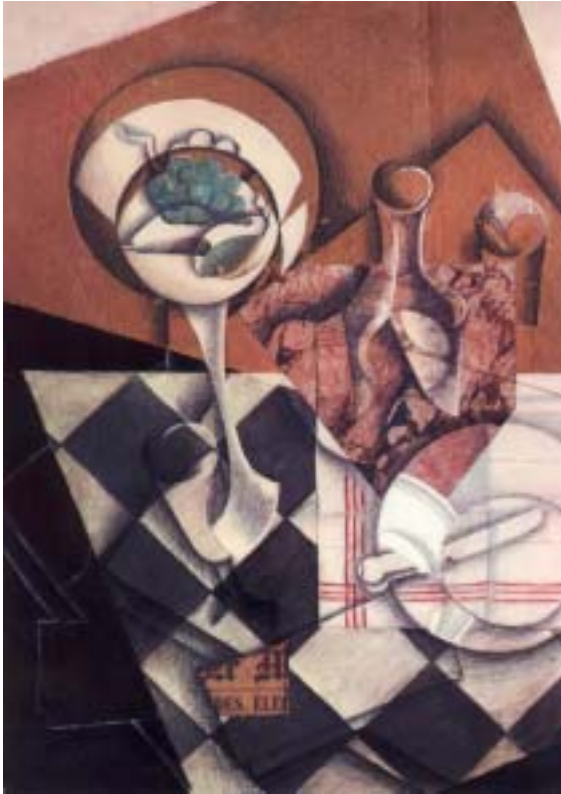


Límites de la delimitación.

Extractos sobre transparencia, reflectividad y color.

Lilly Reich. Pabellón del vidrio en la exposición «Gente alemana - trabajo alemán», Berlín, 1934.
en McQuaid, Matilda. Lilly Reich. Designer and architect. Museum of Modern Art, New York. 1996.





“Transparencia: literal y fenomenal”

Colin Rowe, Robert Slutzky

Publicado en

Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos

Colin Rowe.

Colección Arquitectura y crítica.

Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1978

(edición original: Perspecta, 1963)

Juan Gris. «Frutero y botella de agua». 1914.

(...)

Según la definición del diccionario, la cualidad o estado de ser transparente es una condición material -la de ser permeable a la luz y al aire, el resultado de un imperativo intelectual- de nuestra petición inherente en favor de lo que debiera ser fácilmente detectado, perfectamente evidente; y un atributo de la personalidad: la ausencia de superchería, pretensión o disimulo; y por lo tanto el adjetivo transparente, al definir un significado puramente físico, al funcionar como un honor crítico, y al hallarse dignificado por connotaciones morales bastante agradables, es una palabra que, desde el principio, se halla fuertemente cargada de posibilidades de sentido y de incomprensión.

Pero, además de estas connotaciones sabidas, la transparencia, como condición que debe ser descubierta en la obra de arte, se entrelaza con otros niveles de interpretación, niveles que se hallan admirablemente definidos por Gyorgy Kepes en su obra *Language of Vision*:

Si vemos dos o más figuras que se sobreponen, y cada una de ellas reclama para sí la parte superpuesta que les es común, nos encontramos ante una contradicción de las dimensiones espaciales. Para resolverla debemos asumir la presencia de una nueva cualidad óptica. Las figuras en cuestión están provistas de transparencia: es decir, pueden interpretarse sin que se produzca una destrucción óptica de ninguna de ellas. Sin embargo, la transparencia implica mucho más que una mera característica óptica, implica un orden espacial mucho más amplio. La transparencia significa la percepción simultánea de distintas locaciones espaciales. El espacio no sólo se retira sino que fluctúa en una actividad continua. La posición de las figuras transparentes tiene un sentido equívoco puesto que tan pronto vemos las figuras distantes como próximas.

Por lo tanto, al principio de cualquier investigación sobre la transparencia, debe dejarse establecida una distinción que es, seguramente, básica. La transparencia puede ser una cualidad inherente a la substancia -como ocurre en una tela metálica o en una pared de vidrio- o puede ser una cualidad inherente a la organización -como así sugieren Kepes y Moholy, aunque este último en menor medida-. Y precisamente por esta razón podemos distinguir entre transparencia *literal* o real y transparencia *fenomenal* o aparente.

(...)

“Transparencia”

Anthony Vidler

Publicado en

The Architectural Uncanny.

MIT Press. Cambridge. 1992

Traducción: Diego Jaroslavsky.



Rem Koolhaas & OMA.

Maqueta del proyecto para el concurso de la Biblioteca Pública de Francia. Paris. 1989.

(...)

Sin embargo, unida a esta tendencia, podemos comenzar a percibir la emergencia de una postura más compleja, la cual rechazando la herencia tecnológica e ideológica de la modernidad, busca no obstante interrogar sus presupuestos al reconocer que el sujeto de la modernidad ha sido realmente desestabilizado por sus efectos más negativos. En este sentido, el cubo de vidrio concebido por Rem Koolhaas en su proyecto para la Biblioteca Nacional de Francia, con sus órganos internos expuestos, por así decirlo como un modelo anatómico, es una confirmación de la idea de transparencia y su compleja crítica. Aquí la transparencia no está concebida como un vacío, sino como un sólido con sus volúmenes interiores excavados en un bloque de cristal, como flotando sin él, en una suspensión ameboide. Ellos están entonces representados en la superficie del cubo como presencias difusas, su tridimensionalidad expuesta ambiguamente y aplanada, superpuestos uno sobre otro como en un juego de densidades amorfas. De este modo la transparencia es transformada en translúcida, y luego en tinieblas y oscuridad. La inherente cualidad de la absoluta transparencia, al volverse su opuesto, la reflectividad, es arrojada a la duda: el sujeto ya no puede perderse en el espacio indecible de la razón infinita como tampoco encontrarse en el narcisismo de su propio reflejo.

Pero, mientras la presencia de aquello decididamente extraño es innegable en la biblioteca de Koolhaas, también tenemos que dar cuenta de su igualmente evidente negación de lo especular, su absorbencia, tanto de la representación interior como de la reflexión exterior. Aquí la inesperada manifestación de esto como una condición indefinible, estallando inesperadamente en un aparente juego de transparencias, debe ser distinguido de las cualidades de la reflexión definidas en la modernidad, así como de cualquier juego de superficies «post-moderno» de simultaneidad y seducción. El arquitecto no nos permite ni detenernos ante la superficie ni penetrarla, llevándonos a permanecer en un estado de ansiedad y angustia.



“Palacios de cristal” Kenneth Frampton

Capítulo de “Modernidad y tradición
en la obra de Mies van der Rohe”
en A&V 6 “Mies van der Rohe”, 1986

Ludwig Mies van der Rohe.
Fotomontaje con proyecto de edificio de oficinas
en la Friedrichstrasse. Berlin. 1921.

La gran perspectiva dibujada a la cera de este edificio nos presenta, como el propio vidrio, la paradoja de una *desmaterialización materializada* o, dependiendo -de un modo estrictamente literal- del punto de vista, de una *materialidad desmaterializada*. En realidad, puede decirse que de ahora en adelante la tensión evidente en la obra de Mies entre Modernidad y Clasicismo (o, si se prefiere, entre Modernidad y tradición) queda parcialmente equilibrada, si no resuelta, gracias al juego de esta paradoja. Así pues, aunque es difícil de imaginar algo más radical -para la época- que una construcción en altura casi sin rasgos propios y recubierta enteramente de vidrio, Mies aún veía el material como una sustancia en sentido fenomenológico, esto es, lo consideraba un material nuevo que había que abordar mediante la inversión de los modos tradicionales de la concepción y la percepción arquitectónicas. Esto explica, sin duda, los términos insólitos en los que decide dar razón del esquema prismático de su propuesta para la Friedrichstrasse: “(...) Coloqué las paredes de cristal ligeramente anguladas unas respecto de otras para evitar la monotonía de las superficies de cristal demasiado grandes. Descubrí, trabajando con maquetas de cristal, que lo más importante es el juego de reflejos y no, como en un edificio corriente, el efecto de luz y sombra”.

“Una piel frágil”

Iñiqui Ábalos, Juan Herreros

Publicado en

Áreas de impunidad.

Ábalos & Herreros.

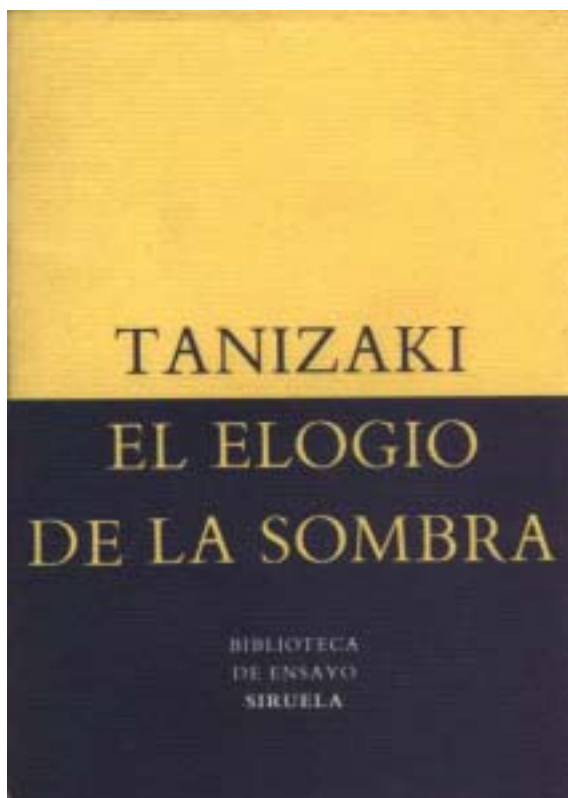
Actar. Barcelona. 1997



Iñiqui Ábalos, Juan Herreros.

Fotografías diurna y nocturna del edificio administrativo del Ministerio del Interior. Madrid. 1992.

Sería oportuno concluir este paseo por las fobias hablando ahora contra la transparencia moderna, contra el puritanismo, no sólo por escamotear la importancia de la fachada como tal -compositiva, material, técnica, representativa, como se quiera-, sino por acabar siendo una concepción que hace de la exposición de los espacios y de las gentes, de la “visibilidad”, un objetivo moral que elimina la posibilidad de toda desviación: en esa visibilidad hay un traslado a toda construcción, sea pública o privada, del Panopti^on de Jeremías Bentham, una extrema vigilancia social que nos repele. La opacidad o los estados intermedios -las veladuras, las difusiones y filtros, las celosías, biombos y cuantos mecanismos más o menos técnicos podemos imaginar- pasan a ser objeto preferente de trabajo. Y ello implica un uso diferente de la luz, sea natural o artificial, que no tiene vínculos ni con la densa luz fenomenológica, normalmente asociada a lo matérico, ni con la higiénica iluminación positivista propia de los modernos. Una luz velada que hace de su ligereza y fugacidad, de su ingravidez, un nuevo objeto estético y produce una forma diferente de experimentar el espacio.

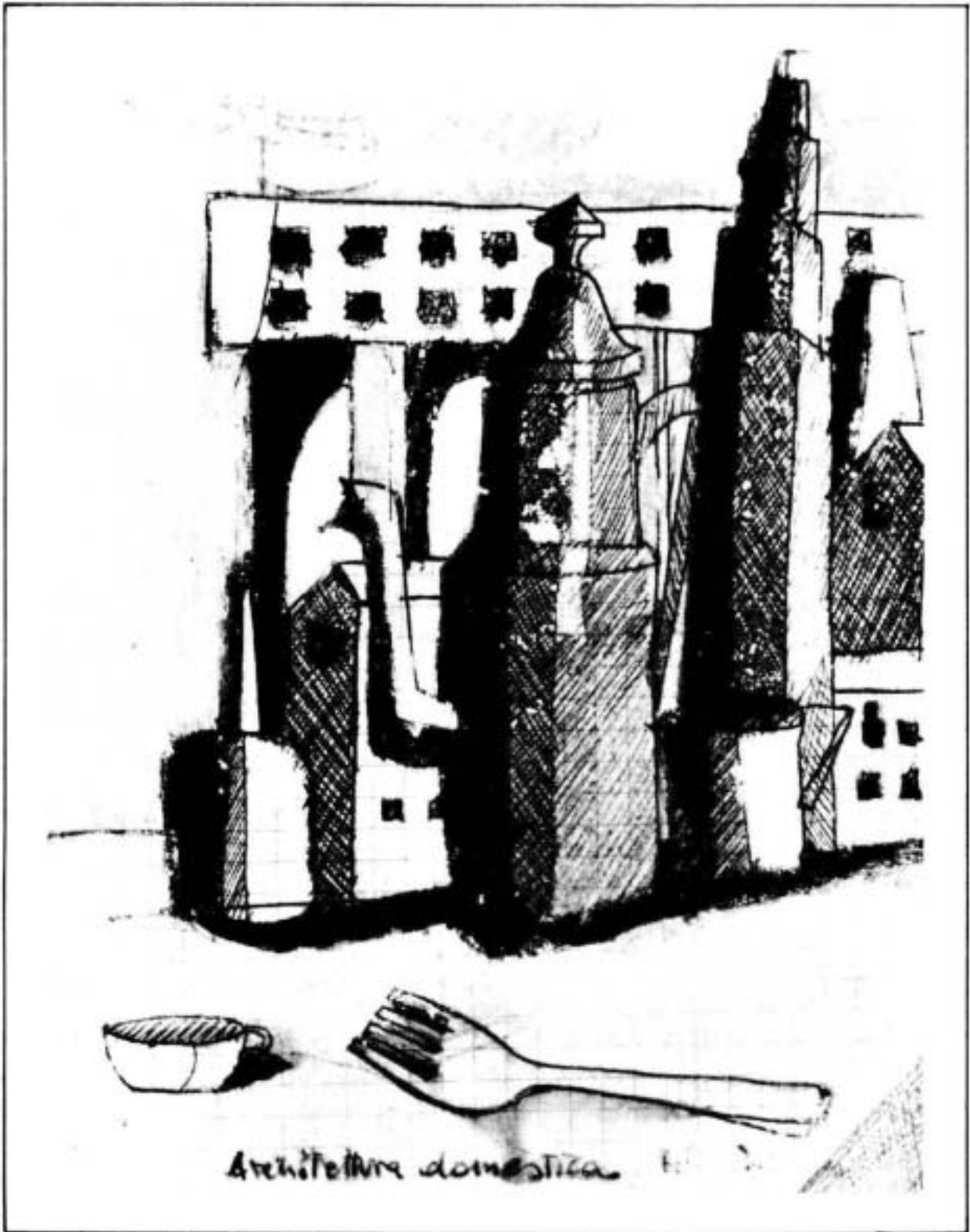


El elogio de la sombra
Jun'ichiro Tanizaki
Biblioteca de ensayo 1.
Ediciones Siruela.
Madrid. 1994

Cubierta de la edición en español.

Un cofre, una bandeja de mesa baja, un anaquel de laca decorada con oro molido, pueden parecer llamativos, chillones, incluso vulgares; pero hagamos el siguiente experimento: dejemos el espacio que los rodea en una completa oscuridad, luego sustituyamos la luz solar o eléctrica por la luz de una única lámpara de aceite o de una vela, y veremos inmediatamente que esos llamativos objetos cobran profundidad, sobriedad y densidad.

Cuando los artesanos de antes recubrían con laca esos objetos, cuando trazaban sobre ellos dibujos de oro molido, forzosamente tenían en mente la imagen de alguna habitación tenebrosa y el efecto que pretendían estaba pensado para una iluminación rala; si utilizaban dorados con profusión, se puede presumir que tenían en cuenta la forma en que destacarían de la oscuridad ambiente y la medida en que reflejarían la luz de las lámparas. Porque una laca decorada con oro molido no está hecha para ser vista de una vez en un lugar iluminado, sino para ser adivinada en algún lugar oscuro, en medio de una luz difusa que por instantes va revelando uno u otro detalle, de tal manera que la mayor parte de su suntuoso decorado, constantemente oculto en la sombra, suscita resonancias inexpresables.



Aldo Rossi. "Architettura domestica". 1974.
50

Cómo se ve afectada la configuración de una forma por sus medidas?. Hay por lo menos dos modelos muy valorados en la actualidad, aparentemente opuestos: el modelo fractal (la forma puede atravesar los cambios de tamaño sin cambiar de configuración) y el modelo físico (el comportamiento de un objeto cambia si cambia de tamaño, porque esto afecta necesariamente de diferente manera a distintas propiedades del objeto). Si preferimos evitar vernos en la situación de descartar alguno de los dos modelos, desplazemos el problema: qué necesitamos ajustar en un procedimiento formal si cambian las medidas de su objeto de trabajo?.

En la arquitectura la forma está afectada por el tamaño, fundamentalmente porque los objetos producidos por los arquitectos -a diferencia de otros objetos de producción intelectual- tienden a tener (aún cuando no se construyan) determinada dimensión. Además, la medida excede a las propiedades cartesianas (ancho, largo, altura) para afectar también al peso y a otras propiedades. Las dimensiones, para volverse mensurables, se pueden referir a una escala. Muy genéricamente, la escala es una cualidad que resulta de la comparación entre una medida que funciona como referencia y otra que es referida a ella. En general, en arquitectura se ha empleado la escala como criterio para comparar las dimensiones de una forma con una dimensión exterior a ella, empleada como patrón. Ese patrón puede ser convencionalmente el metro, por ejemplo, aunque puede ser también una medida comparable en otra forma de la misma obra (la altura de una columna se compara con la altura de otra columna de la misma obra y resulta mayor o menor), o con otra obra vecina, o con cualquier patrón relevante. Convencionalmente, se presenta con una razón numérica (1:100) cuando se la emplea en gráficos, o cuando se la considera para medir una forma (que algo mida 4,5 metros quiere decir que comparado con el metro patrón es 4,5 veces más grande); aunque también la escala puede asociarse a algunos adjetivos (*grande, chico, enorme...*).

Las cualidades de escala en una forma dependen indudablemente de sus características -su configuración, la posibilidad de distinguir partes, las dimensiones constructivas de ellas- pero también del modo de fijar la atención sobre la obra (lo que podríamos llamar *enfoque*, correspondiendo al procedimiento fotográfico).

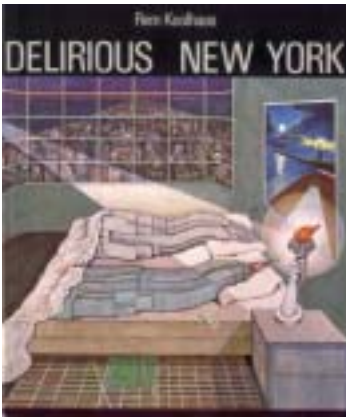
Si en ese enfoque aisláramos una parte, y quisiéramos considerar sus medidas sin compararla a un patrón externo, podríamos recurrir a la proporción. La proporción de una forma es la cualidad que resulta de comparar dos dimensiones, por ejemplo, ancho y altura. Frecuentemente se la presenta como una razón numérica (1/4), pero también puede estudiarse a partir de describirla con algunos adjetivos (*esbelta, alargada, gorda, cuadrada...*). Una vez reconocida como cualidad, puede someterse a otra clase de ejercicios comparativos. Es bastante frecuente ver ejercicios hechos por arquitectos (por ejemplo Le Corbusier y Palladio, por citar a algunos muy paradigmáticos) donde se desarrollan continuidades de proporción a través de cambios de escala (la proporción de una ventana corresponde con la proporción de una habitación que a su vez corresponde con el perímetro de toda la construcción, etc.)

El movimiento a través del enfoque permite entonces precisar la comparación entre lo particular y lo general, suspendiendo momentáneamente la habitual subordinación que parece ligarlos. La medida aparece entonces como un instrumento para desarrollar estas relaciones entre parte y todo (proporción, escala, etc) comparando su reacción (variada, semejante, contrastada) ante distintos enfoques.

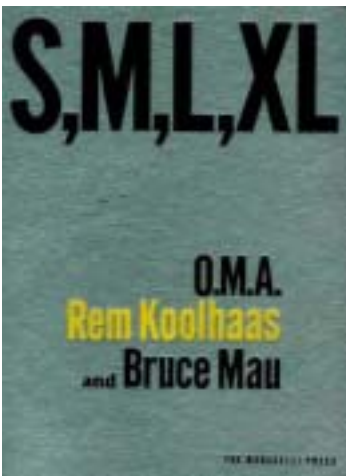
Anexo. Koolhaas y el bigness.

Algunos comentarios a tratados recientes sobre problemas de medida.

Koolhaas, Rem.
Delirious New York:
A retroactive manifesto for
Manhattan.
Oxford University Press, N.Y.
1978.



O.M.A., Rem Koolhaas and
Bruce Mau.
S, M, L, XL.
Monacelli Press, New York.
1994.



A simple vista, tanto SMLXL como Delirious New York parecen considerar al tamaño (particularmente al bigness -es decir, la propiedad de lo grande-) como una cualidad absoluta. En ese sentido, se pondrían en serie con figuras mucho más convencionales y extendidas: la ponderación de lo grande tiene una larguísima tradición en arquitectura, particularmente como culto a la superación de las dificultades técnico-productivas (además de la cada vez más frecuente admiración que produce la manipulación de grandes volúmenes de capital, lo que hace que instituciones y publicaciones insistan hasta el hartazgo en la valoración del volumen de obra de algunos arquitectos, ignorando completamente las cualidades del trabajo que realizan).

Sin embargo, en los escritos de Koolhaas podemos reconocer que el bigness se vuelve objeto de interés sólo si salva la dificultad de incluir problemas de diverso tamaño y especie. En ninguno de los dos tratados koolhaasianos la arquitectura grande se pondera estrictamente por su tamaño (aunque así se enuncie) sino solamente en aquellos casos en que es capaz de volverse densa, capaz de contener en sí partes que en otros contextos demandan autonomía, sometiéndolas a una cohesión problemática (aún cuando esta dificultad se aplaque expresivamente y se someta a un efecto visiblemente totalizante). Si bien Koolhaas enuncia que "pasado cierto volumen crítico cualquier estructura deviene un monumento, o por lo menos provoca esa expectativa solamente a través de su tamaño, aún cuando la cantidad o naturaleza de las actividades individuales que contiene no demandara una expresión monumental", cuando llegar a calificar a los mismos objetos como "existencias desproporcionadas" comienza a explicitar que la dimensión de la medida (su cantidad) no es una cualidad tan sustancial como su capacidad de fijar una cualidad por las relaciones surgidas de esa medida, ya sea con un contexto exterior -respecto del que pueden percibirse como "desproporcionadas"-, como de los contrastes entre sus partes y su forma de ajuste con el todo.

Insistiendo con esta lectura a contrapelo, aunque "SMLXL" se titule como un movimiento no necesariamente jerárquico entre tamaños (referido a los estándares del *wash and wear*), aún a simple vista es evidente la distracción respecto de los problemas Small en relación al profuso material desarrollado para los XLarge. La inclusión de trabajos como la Villa Dall'Ava y hasta el conjunto de viviendas en Fukuoka en la categoría de lo pequeño sugiere imaginar cómo se podría haber catalogado ese mismo material en relación al conjunto completo de obras de Carlo Scarpa o Adolf Loos (donde podrían clasificarse entre Medium y Large). Al presentar su material, aproxima su trabajo al del planificador (interlocutor de políticos, developers, mass-mediums) y lo aleja explícitamente del diseñador, cortando la tradición del modelo moderno de interacción con los artesanos: en el catálogo más paradigmático del arquitecto de fin de siglo desaparece el diseño de muebles, objetos de culto en Mies, LC, Aalto o Wright -y recientemente en Miralles, Gehry y Siza-. De algún modo su reticencia al diseño (incluyendo su visible y táctico relajamiento del detalle constructivo) actúa como un juicio sobre la medida, sobre cómo dimensionar la atención sobre las obras.

Esta cita al trabajo de Koolhaas nos interesa mucho más por su capacidad de manipular las relaciones cualitativas entre medidas, que por su paradigma productivo -resultado de expectativas vitales completamente subjetivas-. La precisión y densidad de su trabajo nos permite reconocer nítidamente que los problemas de medida están a la mano para ser reconstruidos en cada trabajo, actualizando aún los cánones más aparentemente ajenos en una síntesis completamente personal y local.

Cambios de escala

Graciela Elsztein

Comentario + texto extraído de *Espíritu y naturaleza*, Gregory Bateson, capítulo 2, «Todo escolar sabe» + extracto del texto de Federico Soriano, «Sin escala» + figuras.

¿Cómo podemos determinar la escala a la que responde una figura fuera de su entorno? Esta pregunta nos hace pensar en la clase y en la cantidad de información que debe acompañar a esta figura cuando se encuentra aislada.

La cercanía o la distancia que tomamos frente a un objeto funciona como filtro que, por un lado agrega información que puede partir del material del objeto de su diversidad de usos; y por otro lado desprecia información que deja de ser necesaria al producir un pasaje de escala.

Podemos encontrar una constante inherente a la figura mirando a través de esos filtros, o los movimientos y cruces de información nos dejan sólo una vaga sensación del objeto o figura primera?

Cuando la línea de información de la figura se entrecruza con las líneas de los diversos filtros (o nuevas figuras) se producen desfasajes, desplazamientos de una misma variable, que impiden una continuidad nítida.

Por otro lado esas continuidades pueden llegar a encontrarse en algunas situaciones como en los fractales, piezas u objetos que tienen la misma forma y la misma estructura que un detalle ampliado de una parte del mismo. Entonces la mínima parte puede llegar a generar el conjunto.

Tomando esto como definición, podemos llegar a deducir que el fractal es, en sí mismo, una figura, o suma de ellas, que no responde a ninguna situación externa, como el tamaño; es, a grandes rasgos, una forma constante.

Cuál es entonces la diferencia en el funcionamiento de estas dos situaciones?

Quizás la respuesta a esto está en la clase de relaciones que mantienen estas figuras con su interior y el exterior.

Se puede decir que los fractales toman escala con su exterior, con su entorno; y que por el contrario, las figuras que no mantienen una constante tan marcada, responden a una muy limitada configuración interior, detalladamente estudiada, que indica el tamaño al que están unidas.

Se puede decir que el fractal trabaja como una forma simple, como un esquema al que le falta información interior?

Puede el fractal, funcionar como elemento de arquitectura sin pasar previamente por un filtro que, en este caso, le agregue información y lo desplace de su situación de esquema?

Para ejemplificar estos dos problemas de configuración, aquí van estos textos e imágenes:

A veces lo pequeño es hermoso.

Tal vez no haya ninguna variable que plantee de manera tan clara y vívida para el analista los problemas del estar vivo como el tamaño. Al elefante lo afligen problemas derivados de su gran tamaño; a la musaraña los de su tamaño diminuto.

Pero para uno y otra hay un tamaño óptimo. Ni el elefante se hallaría en situación mucho mejor si fuera mucho más pequeño, ni a la musaraña le aliviaría ser mucho más grande. Podemos decir que cada uno de ellos tiene adicción al tamaño que es.

El grandor o la pequeñez originan problemas puramente físicos que afectan al sistema solar, a los puentes y a los relojes de mano: pero además de estos problemas, hay otros que son propios de los conglomerados de materia viva, ya se trate de seres individuales o de ciudades enteras.

Echemos primero una mirada a lo físico. Los problemas de la inestabilidad mecánica surgen porque, por ejemplo, las fuerzas de la gravedad no siguen las mismas regularidades cuantitativas que las de la cohesión. Es más fácil romper un gran terrón de tierra dejándolo caer al suelo que romper uno pequeño. El glaciar crece de tamaño y entonces, en parte porque se licua y en parte porque se quiebra, debe iniciar una existencia modificada en la forma de avalanchas, unidades más pequeñas que deben desprenderse de la gran matriz. A la inversa, aun en el universo físico lo muy pequeño puede tornarse inestable porque la relación entre la superficie y el peso no es lineal. Cuando queremos disolver un material cualquiera lo reducimos a trozos menores, ya que en estos el cociente entre la superficie y el volumen es menor y por ende ofrece más acceso al solvente. Los trozos mayores serán los últimos en diluirse. Y así siguiendo.

Para trasladar estos pensamientos al mundo más complejo de las cosas vivas, podemos ofrecer la siguiente fábula:

El cuento del caballo poliploide

Cuentan que los del premio Nobel siguen sintiéndose molestos cuando alguien menciona a los caballos poliploides. Sea como fuere, lo cierto es que el doctor P U Posif, el gran genetista de Erewhonl, obtuvo su premio a fines de la década de 1980 por zangolotear con el ácido desoxirribonucleico del caballo común (*Equus caballus*). Se dijo que hizo una gran contribución a la ciencia de la transportología, que estaba entonces en sus comienzos. De todos modos, le dieron el premio por crear -ninguna otra palabra le cuadraría a un fragmento de ciencia aplicada que tanto se acerca a usurpar el papel de la divinidad- por crear, digo, un caballo cuyo tamaño es exactamente el doble que el del Clydesdale ordinario. El doble de largo, el doble de alto y el doble de ancho. Era un poliploide, con un número de cromosomas cuatro veces mayor que el habitual.

P. U. Posif siempre sostuvo que en una época, cuando este maravilloso animal era potrillo, podía pararse sobre sus cuatro patas ¡Qué espléndido espectáculo debe haber sido! Empero, cuando fue presentado ante el público para ser registrado mediante todos los artefactos comunicacionales de la civilización moderna, el caballo no se tenía en pie. Era, en una palabra, demasiado pesado. Por supuesto, pesaba ocho veces lo que un Clydesdale normal.

En el caso de presentaciones ante el público o ante los medios de difusión, el doctor Posif insistía siempre en interrumpir el chorro que permanentemente debía arrojársele para mantener la temperatura de la bestia en el nivel normal de los mamíferos. Sin embargo, nosotros temíamos siempre que sus partes más internas entraran en cocción. Después de todo, la piel y la crasa dérmica del pobre animal era- de doble grosor que lo corriente, y la superficie de su cuerpo sólo era cuatro veces la de un caballo normal, motivo por el cual no podía refrigerarse de manera apropiada.

Cada mañana, el caballo era alzado con ayuda de una pequeña grúa y suspendido, en una suerte de jaula sobre ruedas, encima de unos resortes ajustados de modo tal que las patas sólo tuvieran que soportar la mitad de su peso.

El doctor Posif solía decir que el animal era de descollante inteligencia. Desde luego, el peso de su cerebro era ocho veces mayor que el de cualquier otro equino, pero jamás pude ver que se interesase por cuestiones más complejas que las que inquietan a los demás caballos. Tenía muy poco tiempo libre atareado con esto o estotro -siempre estaba jadeando, en parte para mantenerse fresco y en parte para oxigenar su cuerpo ocho veces mayor: la superficie de su gástrico, en un corte transversal, no era sino cuatro veces la normal-.

Y después estaba el problema de la comida. De un modo u otro, debía comer diariamente ocho veces la cantidad de comida que dejaría satisfecho a un caballo normal, y todo ese alimento debía ser introducido en un esófago que sólo tenía cuatro veces el diámetro normal. También los vasos sanguíneos eran comparativamente reducidos, lo cual dificultaba la circulación y sometía al corazón a un esfuerzo adicional.

Una bestia lamentable.

Esta fábula muestra lo que ocurre inevitablemente cuando interactúan dos o más variables cuyas curvas discrepan entre sí. Eso es lo que produce la interacción entre el cambio y la tolerancia. Por ejemplo, en una población, el crecimiento gradual del número de automóviles o de habitantes no tiene ningún efecto perceptible sobre el sistema de transporte, hasta que de pronto se pasa el umbral de tolerancia, y entonces hay embotellamientos de tránsito. El cambio de una de las variables deja al descubierto un valor crítico de las otras. (...)

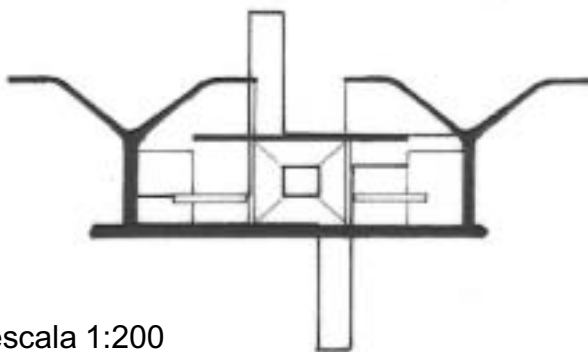
En el caso de nuestro caballo imaginario, la longitud, la superficie y el volumen (o la masa) se tornan discrepantes porque sus curvas de incremento no mantienen entre sí una relación unilineal. La superficie aumenta según el cuadrado de la longitud, el volumen aumenta según el cubo de la longitud y la superficie lo hace con un exponente igual a los dos tercios del volumen. (....)

«El proyecto de rascacielos de hormigón de Luis Kahn para Filadelfia se ha desarrollado a partir de un nuevo módulo estructural estable diferente de los entramados tradicionales. Es un sistema de tetraedros superpuestos en cuyo nudo superior se colocarían los servicios generales. La forma de la torre es la forma de las piezas que lo fundan. (...)

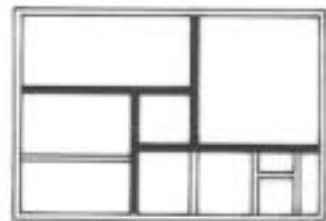
Es interesante pensar que la torre podría definirse como un ovillo estructural cuya densidad y enmarañamiento va creando el volumen. Por otro lado el edificio está generado por las piezas de su sistema constructivo y estructural, y éste le determina la forma.

Detalle y conjunto tienen el mismo rango».

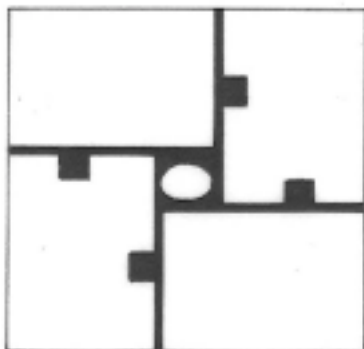
Dibujos de obras de Le Corbusier



escala 1:200



escala 1:200



escala 1:1500



escala 1:1000



escala 1:30000



escala 1:65

Sobre la escala

Diego Jaroslavsky

El estruendo ideológico de las polémicas que rodean al advenimiento de la teoría en nuestro tiempo no puede ocultar del todo que esos debates, por muy prometedores e influyentes que puedan ser, son el síntoma externo de la incapacidad de la teoría para circunscribir y definir su campo de conocimiento. Más aún, el tono aparentemente conceptual con que las mismas pretenden distanciarse de la práctica común, no hace más que agudizar críticamente la relación entre la forma de su exposición y el contenido del que es objeto. A medida que su avance se ha hecho más prolífico, su rigor inherente se ha ido diluyendo decididamente en proporciones similares. Y si la prudencia es la principal virtud de la disciplina teórica, pocas veces se ha visto una renuencia tal a considerarla como parte constitutiva de su práctica. Esto no ha hecho más que agregar un conflicto más a la definición del campo epistemológico de la arquitectura, el cual siempre ha sido un problema perenne, y a veces, una fuente reconocida de desconciertos para el discurso arquitectónico. Parece que la arquitectura, o bien tiene que renunciar a su constitutiva pretensión de rigor para llegar a un acuerdo con su figuralidad, o bien tiene que liberarse a sí misma de su figuralidad. Y si bien esta segunda posibilidad se considera imposible, una historiografía teleológica puede al menos aprender a controlar la figuración, manteniéndola en sus límites, y restringiendo el daño epistemológico que pueda causar. El concepto de escala ha sufrido esta deformación. Y bien sea por la acepción naturalizada que la palabra informa, bien sea por el limitado rigor con que la misma ha sido revisada, resulta sorprendente la dificultad en la exposición de su forma. Así, es costumbre, asumir que la escala nunca ha superado la comparación de tamaños. De hecho, la vinculación del tamaño a la escala es constitutiva de su definición, pero la figura de la forma no se destaca nunca sobre el tapiz que estos conceptos han construido en términos históricos. Lo que el concepto decimonónico de escala ignora es la alternativa representada para la forma en los conceptos de tamaño y figura. La escala es el ámbito generado por el cruce de la forma y la figura, sobre el cual el tamaño cumple el control con el que este cruce se ejerce. Esto quiere decir, simplemente, que la escala es una relación a construir y no una cualidad presente de manera trascendental. Comprender esta afirmación, es entender la verdadera dimensión que la escala tiene en la configuración de la forma. A no ser por esto, los estudios sobre la escala están destinados a perder de vista la dificultad inherente a tal género de problema. En palabras de Moore y Allen "La escala es el tamaño 'relativo', el tamaño de algo relativo a otra cosa". Mientras, que en nombre de una comprensión y una organización didáctica, esta definición potencia confusamente su idea como cualidad, "presente ahí y desde siempre", el concepto de escala esbozado aquí pretende constituirse como el fondo sobre el que se resaltan las figuras, y al que transforma de un golpe, en un encuentro de fragmentos apasionantes. Pues, la arquitectura está hecha imperativamente de partes y sólo en la articulación de esas partes, en la yuxtaposición de elementos aislados y heterogéneos, puede manifestarse con una fuerza más viva el alcance de su obrar. Si el Clasicismo pudo abrazar la idea de un producto acabado como una totalidad orgánica, a partir del Romanticismo esto ya no es posible. Esta circunstancia nos conduce a las antinomias de lo descrito, cuyo tratamiento dialéctico no puede soslayarse si se pretende conjurar la imagen del término analizado. Así, pues, toda noción de escala queda fijada en complejos, que en última instancia constituyen, (o al menos eso tratan) un complejo inalterable. Cuanto más claramente estos complejos puedan ser definidos, tanto más rigurosas serán las conclusiones realizadas. Pues son estos complejos, como fragmentos de viejas historias, los que configuran el dominio sobre el cual la escala cobra vida. La relación entre ese trabajo de orfebre y el todo al cual trata de arribar es el que permite dibujar la escala con otra paleta de colores. Lo que distingue su campo de acción no es, por tanto, la comparación de tamaños, ni siquiera la posibilidad de saber con precisión la verdadera medida de un objeto, aunque las incluya, sino el conflictivo pasaje de un tamaño a otro generado en un mismo objeto, sin perder ninguna de las cualidades de la que es sostén. Su carácter no es el de lo breve, el de lo instantáneo, sino el de un drama móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo. La secuencia es su medida, a la que atrapa y sobre la cual se hace visible. Cuanto más pretenda la crítica dar cuenta de este conflicto, tanto más precisamente verá emerger sus resultados. A la luz de esta problemática, la dificultad inherente a su dilucidación, prueba, simplemente, que la noción de escala es una forma congénita de la forma.

La mirada artificial: fotos de Blossfeldt

Roberto Lombardi

introducción a técnicas indisciplinadas para reconstruir arquitectura.

El trabajo de Karl Blossfeldt sorprende inicialmente por el extrañamiento de la medida de los objetos fotografiados. La distancia a la que los vemos los enrarece: por volver visible lo que era difuso adquieren cualidades que asumimos como propias de otros objetos. Cargando a las imágenes de componentes imprevistos, convierte a la fotografía en un ejercicio de descubrimiento, un artificio de atención, sustentado en el enfoque. La cantidad de partes comprendidas en cada enfoque y sus medidas, tienden a percibirse con cierta autonomía del tamaño real, aunque involucran algo que podríamos llamar densidad de un campo determinado, que funciona como patrón de escala: una escala inherente a la constitución de la parte y no a un patrón métrico externo (“*denso: que contiene mucho en poco espacio*”).

La densidad es lo que permite fijar la atención sobre un evidente recorte de un conjunto, que se presenta como imagen intensiva, cargada de datos. Una particularidad de las imágenes es que las formas analizadas permiten imaginar frecuentemente acercamientos y alejamientos, no dependiendo tanto de la escala de observación definida, sino de la densidad de la forma. Lo que podríamos llamar detalle, cuando aparece dotado de esta capacidad, es un momento intensamente cualitativo de la forma. De hecho, el trabajo de Blossfeldt le da valor de forma completa (definitivamente liberada del conjunto) a la parte, haciéndonos ver extrañadamente aquello que siempre comprendimos con la naturalidad de la simple jerarquía de lo mayor predominando sobre lo menor. Liberada de esa jerarquía, la selección del enfoque aparece indefectiblemente referida al objeto de su atención, así como siempre también parece depender de la propia mirada la capacidad de discriminar las imágenes hasta distinguir aquella que captura las cualidades buscadas, sugeridas al mismo tiempo por la configuración del objeto y la curiosidad del fotógrafo. No creemos equivocarnos al llamar a esta relación *afectiva* (como *verse afectado* por algo).

Pero además de hacer visible lo invisible mediante el agrandamiento y re-cualificarlo, el enfoque define un nuevo instrumento de atención: su encuadre. Los objetos (botánicos) fotografiados se registran por un lado recurriendo a la selección de partes que los identifican (flores, frutos, hojas) en un trabajo particularmente figurativo; pero por otro lado la colección incluye una enorme cantidad de imágenes que podríamos llamar abstractas (o no figurativas) donde se diluyen las partes relevantes de la taxonomía botánica y se priorizan las relaciones entre partes organizadas a partir de divergencias, alternancias, reiteraciones, simetrías. Un trabajo sobre la disposición -debiéramos decir la sintaxis?- a contrapelo de la semántica de la imagen. En esas tácticas se combinan los órdenes simétricos más canónicos (espejularidad, repetición) con relaciones que podríamos llamar topológicas, apoyadas en las proximidades, contigüidades, inflexiones, más que en la rítmica métrica. Asimismo, las piezas (esas partes que conservan su sentido fuera de contexto, por mantenerse completas, cerradas y consistentes) mutan en otra clase de partes -zonas- que se definen por la extensión de sus cualidades en un campo visible, aunque sus bordes sean difusos.

De la misma manera que el campo figurativo se presenta particularmente expandido, también la fabricación del encuadre presenta un interesante despliegue técnico. Aunque muchas de las imágenes actúan como apariciones, mediante la simple naturalidad de enfocar un detalle curioso en un conjunto completo, pueden reconocerse numerosas formas de disección (desde separarlas del conjunto para fotografiarlas aisladas hasta cortarles tramos para re-construir o reforzar las relaciones relevantes entre las partes de la imagen). Esa acción analítica se apoya además en la elección de los fondos, nunca naturalistas, siempre señalando la deriva de la planta respecto de su ambiente de origen, introduciendo un nuevo rango de intervención sobre la cualidad de la imagen empastando o contrastando a las figuras de acuerdo a las condiciones elegidas para cada foto. Una vez desembarazado del tabú de conservar el aura natural de la muestra encontrada, las disecciones llegan a volverse sistemáticas y en algunos casos se elaboran mediante procedimientos definitivamente drásticos: recortar y pegar piezas sobre un cartón, *proyectando* las nuevas relaciones de disposición.

Es particularmente sorprendente que la obra de Blossfeldt, frecuentemente presentada como un develamiento de las propiedades de la naturaleza fomentada por el desarrollo de las lentes de aproximación en fotografía, aparezca frente a un análisis apenas inicial como un trabajo artificial (artificioso-artefáctico-artístico) sostenido en la desfiguración, la descontextualización y la reorganización del material con técnicas que parecen especialmente inherentes a la fotografía (encuadre, enfoque, contraste) pero que indudablemente podríamos llamar constructivas.

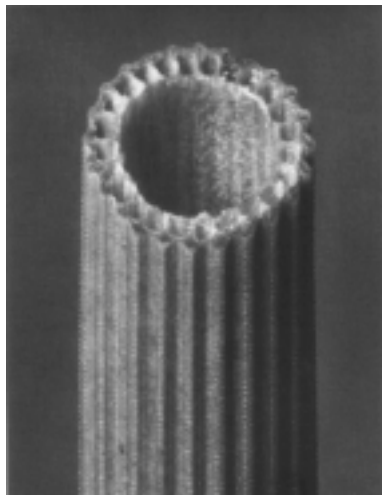
Fotos de Karl Blossfeldt:

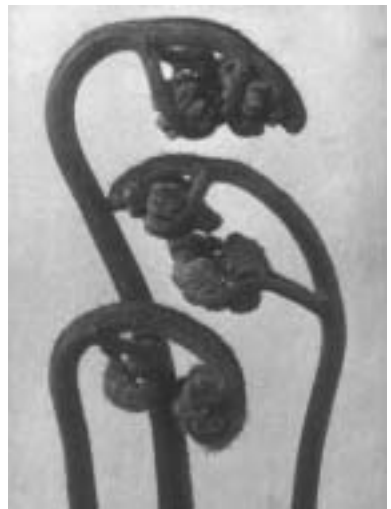
Urformen der Kunst. Karl Blossfeldt. (1928). Harenberg Kommunikation. 1982.

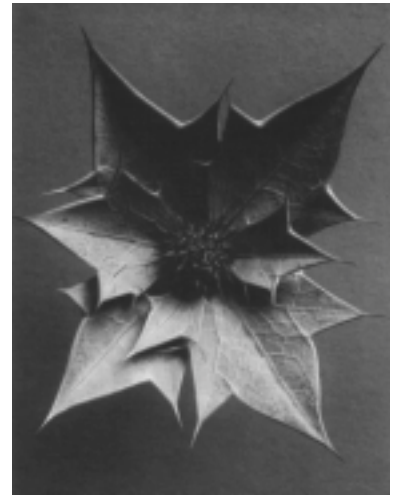
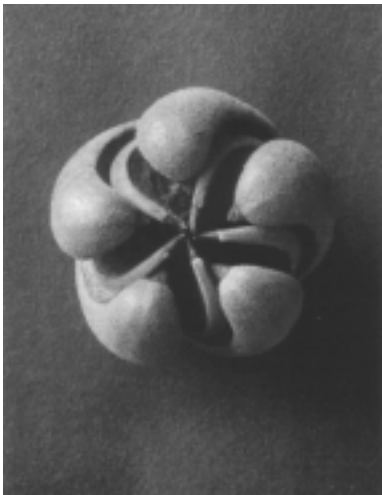
Wundergarten der Natur. Karl Blossfeldt. Verlag fur Kunstwissenschaft. Berlin. 1932.

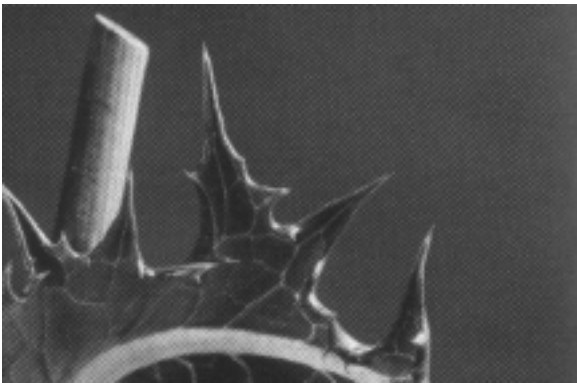
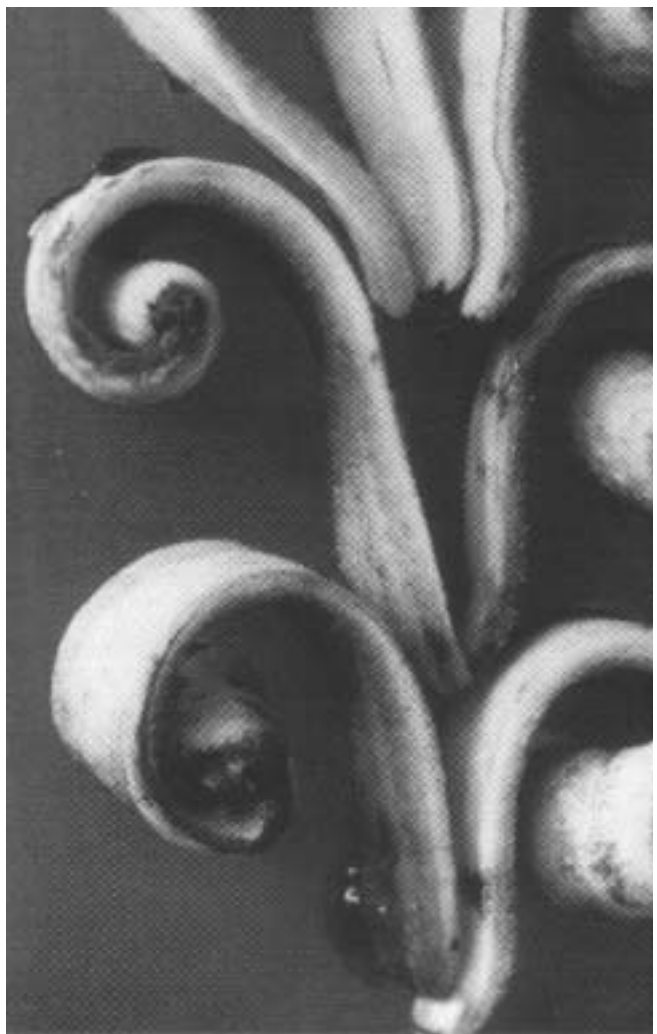
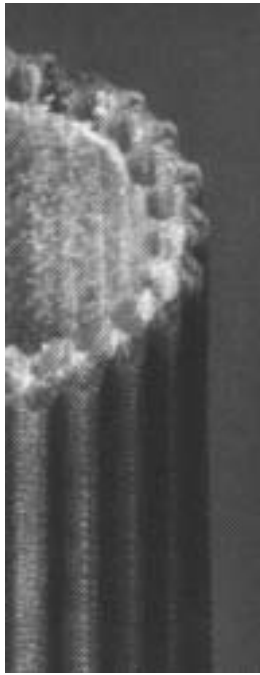
Karl Blossfeldt. The Alphabet of Plants. Gert Mattenklott. Schirmer Art Books. 1997.

Karl Blossfeldt. Fotografías. Angelika Muthesius, Rolf Sachsse. Taschen. 1994.









Disposición

Roberto Lombardi

Si efectivamente la forma en arquitectura implica alguna instancia de combinación -como presentamos en Delimitación y Medida- las relaciones entre partes no residen únicamente en su contacto, sino también en los criterios que las organizan aún cuando están separadas.

Las eventuales figuras de disposición entre diferentes partes se refieren a sus configuraciones y posiciones dentro de un campo que actúa como patrón de referencia. Algunos instrumentos que podemos utilizar para desarrollar este análisis son el *ritmo* y el *equilibrio*.

Podemos pensar que estos temas permiten desarrollar un estudio de los grados de vinculación entre partes, pero ahora como una continuidad definida a través de (es decir, *a pesar y con*) la distancia entre ellas.

En particular, el concepto de *ritmo* se refiere a la forma que adopta una determinada repetición, y se enfoca sobre el estudio de las series motivadas por la reiteración de elementos o acciones, según las distancias o períodos definidas entre ellos.

El objeto del análisis es básicamente esa serie, que puede estar constituida homogénea o heterogéneamente. Las formas que adopten estas series producirá diferentes figuras rítmicas (muy regulares, alternadas, con variaciones localizadas, crecientes, muy discontinuas, etc.), que a su vez podrán relacionar las distintas series, detectando semejanzas, contrastes, variaciones.

El caso del *equilibrio* puede definirse sin la necesidad de constituir una serie rítmica. Para considerar el estudio de relaciones de equilibrio será necesario que las partes involucradas puedan constituir un conjunto, y en ese contexto puedan considerarse coordinaciones y contrastes definidos por sus características formales. La comparación de partes, en este caso, tiende a referirse a un parámetro de posición, que permite definir un efecto resultado de la interacción de las partes. Es fundamental para que esa relación adquiera precisión, reconocer la delimitación del campo y la manifestación del parámetro de referencia. Consideraremos como parámetros a los puntos (precisos o aproximados), ejes (con extensiones y alcances más o menos definidos), y zonas (más o menos difusas). Respecto de la definición del campo de acción del equilibrio, este puede presentarse restringido -a un perímetro, a un ambiente, etc.- o expandido -extendiéndose más allá de su contexto inmediato y haciendo muy dificultosa la delimitación de su área de influencia-.

El concepto de equilibrio nos interesa en la medida que pueda incluir todos aquellos estados de tensión posibles de analizar: no solamente enunciar los momentos de equivalencia o estaticidad, sino medir gráficamente la relación entre las distintas partes y su comportamiento ante un patrón de comparación pertinente. Nuestro objeto será desarrollar razonamientos capaces de observar y cualificar analíticamente variaciones de intensidad, énfasis, contrastes, homogeneidad, semejanzas, etc. y ordenar esas anotaciones en relación a los campos y parámetros definidos para las obras. En particular, podremos atender a estados generales y dominantes de equilibrio, o a situaciones parciales pero recurrentes, o al simple registro de las variaciones, tratando de interpretar tendencias (ya sean muy intensas y coherentes o difusas y divergentes).

Heterotopía:

Un estudio sobre la sensibilidad ordenadora de la obra de Alvar Aalto Demetri Porphyrios

Publicado en *Architectural Monographs* 4, "Alvar Aalto". Academy Editios, Londres, 1978

Traducción original: Eduardo Leston. Apunte del taller Leston/Liernur. La Escuelita. Buenos Aires. 1980

Reedición de Pablo Lorenzo Eiroa. Traducción revisada y corregida: Roberto Lombardi. 1993

Foucault cita a Borges, quien a su vez cita una cierta Enciclopedia china, en donde está escrito que: «*los animales se dividen en: a.) los pertenecientes al Emperador, b.) embalsamados, c.) mansos, d.) chanchos mamones, e.) sirenas, f.) fabulosos, g.) perros perdidos, h.) incluidos en la presente clasificación, i.) frenéticos, j.) innumerables, k.) delineados con fino pincel de pelo de camello, l.) etc, m.) habiendo roto la jarra de agua recientemente, n.) Aquellos que desde lejos parecen moscas.*»

Ante el asombro por esta taxonomía, lo que nos provoca risa es el quiebre con todos aquellos criterios con los que estamos acostumbrados a clasificar la salvaje profusión de cosas existentes. Estamos familiarizados con los efectos desconcertantes producidos por la proximidad de los extremos, o simplemente por la vecindad de cosas que parecen no tener relación entre sí.

El desorden derivado de la clasificación china (o mejor dicho, el orden peculiar que a nuestros ojos semeja solo desorden) consiste precisamente en que el denominador común en el cual tales encuentros pudieron haber sido posibles, se ha destruido a sí mismo. Resumiendo, lo que hace que esta taxonomía sea imposible a nuestra mentalidad, es la remoción de toda constante que nos hubiera permitido operar sobre las cosas poniéndolas en orden, dividiéndolas en clases, o agrupándolas de acuerdo a nombres que designen sus similitudes y diferencias.

En base a qué patrón de identidades, similitudes o analogías deberíamos entonces clasificar tantas cosas diferentes o similares? Cuál es aquel espacio de evaluación que permite que ciertas cosas se asocien entre si y otras no? Qué racionalidad peculiar nos permite aseverar que estas cosas son similares y aquellas no? El presente estudio es un intento de analizar exactamente esa experiencia: Estoy interesado en mostrar la sensibilidad ordenadora que gobierna la obra de Alvar Aalto, y propongo describirla en las siguientes áreas de producción arquitectónica, nominalmente: 1.) la Sintaxis planimétrica y seccional (organización de la planta y el corte); 2.) La *taxinomia* funcional (la clasificación del programa); 3.) La *taxinomia* de la representación sensorial (la organización de los temas iconográficos).

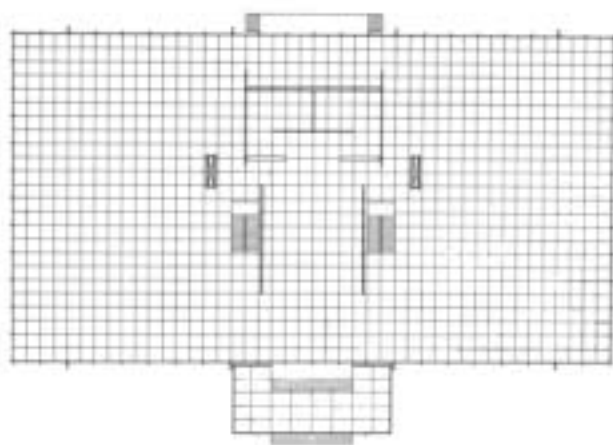


fig. 1
64

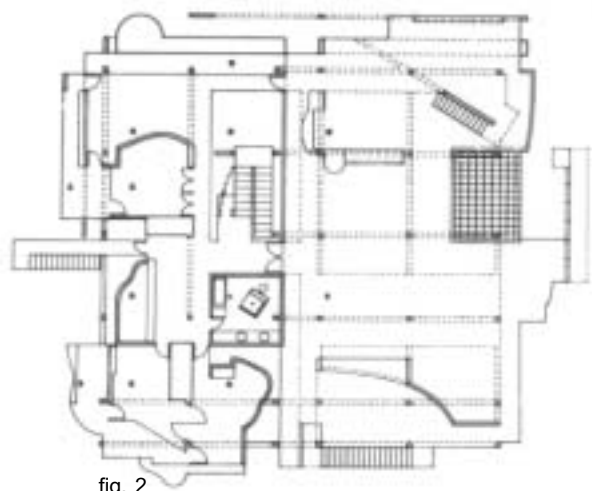


fig. 2

La sintaxis planimétrica.

Es cierto que mucho antes del *ethos* modernista de los años 20, y por varios siglos, en los cuales todavía estamos inmersos, las nociones de orden y geometría han estado estrechamente aliadas. El orden había sido concebido como el redescubierto retrato de la geometría y viceversa, hasta que las dos nociones se fundieron en la densidad de su idéntica sombra.

Es dentro de esta problemática que los moralistas del Movimiento Moderno concibieron el orden como la austeridad geométrica, producto de una severa y homogénea sintaxis.(1) En su Crown Hall del IIT [fig. 1], Mies van der Rohe avanza un paso más, negando por completo la sintaxis planimétrica hasta el punto de extinción, reduciendo el edificio a la categoría de membrana perimetral. Empujando a la estructura hacia el límite de la periferia, se crea un aula universal, donde la inmaculada homogeneidad de su apariencia, textura e incluso aroma, se hallan garantizados por la universalidad de su trama imaginaria. Pareciera que, en virtud de esta trama espacial, estuviéramos a salvo de todo tipo de accidentes o intrusiones indiscretas, y estableciéramos a la vez una expansión idealizada en nombre de la uniformidad. Si no fuera por la súbita intervención del «muro cortina»; el poder mágico de la trama mencionada podría extenderse ilimitadamente, abarcando la totalidad del planeta y removiendo de él toda irregularidad.

Antes que Mies, pero con una misma pasión por lo homogéneo, Le Corbusier había aplicado sistemáticamente el par trama/gesto [fig. 3], donde dentro del espacio homogéneo de la trama, la tarea era particularizar. En efecto, el par trama/gesto es similar a la noción del héroe en el drama clásico, donde la temporalidad del héroe es la única temporalidad, donde todos los personajes están subordinados a él, donde todos los incidentes están recortados a su medida, donde incluso sus oponentes están contruidos como sus dobles. En un esfuerzo por particularizar la universalidad de la trama, Le Corbusier introduce la singularidad del gesto que, de todos modos, puede asumir relevancia solamente cuando se halla subordinado a la trama base, y que por esa razón permanece para siempre su prisionero y tentación.

La única forma en que el gesto corbusierano puede individualizarse es recorriendo el número finito de variaciones, alusiones, dependencias, contradicciones, giros, rotaciones, transgresiones o semblanzas que ya están latentes en la trama. Este discurso que el Siglo XX abre alrededor de el par trama/gesto, está siendo reabierto sistemáticamente en nuestros días por la producción de los «Five Architects». En la Residencia Snyderman [fig. 2], Michael Graves intenta la fragmentación del cubo, por medio de una aparentemente confusa distorsión, que no está autorizada a caer en el caos, ya que la decisión de fragmentar apunta a molestar al reino de la semejanza, pero sin destruir jamás la unidad del total.

La necesidad de homogeneización, necesidad cuyo carácter es a la vez constructivo y ético, ha definido la sensibilidad ordenadora por excelencia del Modernismo: *homotopía*. Este es el reino de la semejanza, la región donde el paisaje es similar, el sitio donde las diferencias son dejadas de lado, y se establecen unidades expansivas. Las Homotopías facilita la consolación, favorecen la continuidad, familiaridad y recurrencia, transformándose en las regiones despreocupadas donde la mente puede divagar libremente, siempre descubriendo las pequeñas claves ocultas que aluden a la semejanza del universo.

fig. 1.

Crown Hall. Illinois Institute of Technology, Mies van der Rohe, 1956.
Planta principal. Al negar la sintaxis planimétrica al punto de su extinción, Mies reduce el edificio al status de su piel periférica.

fig. 2.

Casa Snyderman. Fort Wayne, Indiana. Michael Graves, 1970.
Planta del segundo piso. Graves intenta la fragmentación del cubo a través de una distorsión aparentemente confusa, que sin embargo nunca se permite volverse inconsistente, ya que la decisión de fragmentar aspira a disturbar el reino de la similitud, pero sin traicionar jamás la unidad del conjunto.

fig. 3.

Casa en Stuttgart. Boceto por Le Corbusier, de su Obra Completa 1910-1929.
Le Corbusier aplicó sistemáticamente el par trama/gesto como un instrumento sintáctico en todas las situaciones en que, dentro del espacio homogéneo de la grilla, la tarea fuera particularizar.



fig. 3

En el extremo opuesto en lo que hace a concepciones ordenadoras, existe una sensibilidad que distribuye la multiplicidad de los hechos existentes en categorías, que desde la perspectiva del Modernismo Ortodoxo sería imposible nombrar, pensar, o mencionar. Hago referencia a aquel peculiar sentido del orden, en el cual fragmentos de un determinado número de coherencias posibles brillan por separado, sin una ley común que los unifique. Aquel orden, en el que el Racionalismo Occidental desconfió calificándolo en términos peyorativos como desorden, será llamado por nosotros *heterotopía*. Esta palabra debería ser interpretada en su sentido más literal, es decir, el estado de las cosas asignadas, ubicadas, posicionadas de manera tan diferente unas de otras, que es imposible definir un *locus* común a todas ellas.

Si la mentalidad homotópica se impuso como tarea establecer las fronteras de una ininterrumpida continuidad, la heterotopía buscará destruir la continuidad sintáctica, y quebrar los modos predecibles de la trama homogénea. En el Centro Cultural de Wolfsburg [fig. 4], un cierto número de coherencias geométricas parece haber sido reunido de manera casual; la configuración radial de los auditorios de lectura, la disposición introvertida de la Biblioteca y la trama ortogonal desigual de las oficinas, espacios de uso común y servicios. Aquí las discontinuidades son bienvenidas. El requisito homotópico de un orden continuo ha sido descartado, haciendo ahora en cambio su aparición grandes saltos. La sintaxis no ha sido graduada, ni tampoco fundida. En cambio, espacios vacíos y súbitos quiebres, circunscriben los límites de cada área, haciendo estallar el edificio en fragmentos sintácticos, que luego son yuxtapuestos; sin dar claves que puedan recomponer el rompecabezas perdido, dejando nada más que trazos difíciles de descifrar.

Por lo tanto si la homotopía fue aquella sensibilidad ordenadora desarrollada como consecuencia de su propia devoción por ligar, y a través de la ligazón garantizar continuidades, la heterotopía crecerá desde su predilección por circunscribir en todo momento la autonomía de cada gesto estructurador; mientras, al asumir el siempre cambiante criterio de un afásico, se negará a relacionarlos por completo. Apartados dentro de su propia soberanía, los dos teatros del Finlandia Hall [fig. 5], la repetición lineal de oficinas y locales anexos, y las expansiones vacías del espacio del foyer, permanecen inamovibles, aunque vibrando en sus respectivos contornos, fragmentos y piezas. Las respectivas tramas ordenadoras de los dos teatros están personalmente individualizadas, mientras que los espacios del foyer se hallan punteados por columnas, aparentemente por casualidad, dando la apariencia de una región forestada que podemos atravesar informalmente.

fig. 4

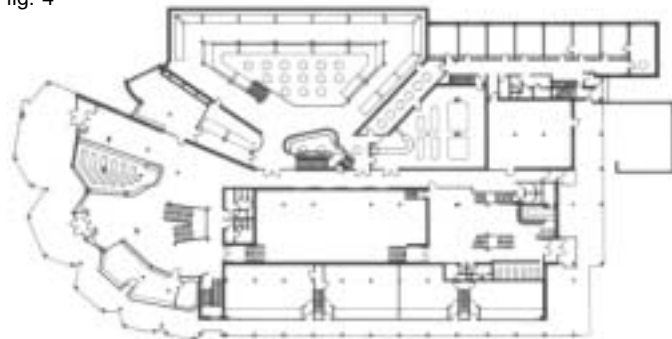


fig. 4.
Centro Cultural, Wolfsburg, Alemania.
Alvar Aalto, 1958.
Plantas baja y de primer piso.
Fragmentos sintácticamente autónomos se yuxtaponen uno junto al otro sin reciprocidades relacionales, sino cohesionándose a través de la simple adyacencia espacial.

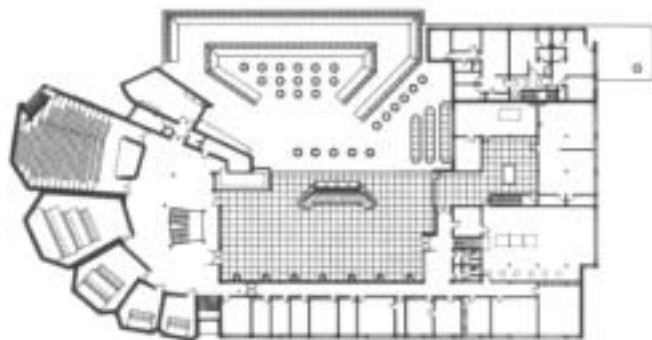


fig. 5.
Finlandiatalo, Helsinki.
Alvar Aalto, 1962.
Plantas de niveles de acceso y del teatro.
La sensibilidad ordenadora heterotópica se revela tanto en la sintaxis planimétrica fragmentaria como en la discontinuidad espacial y estructural vertical.

fig. 6.
Sala de Opera, Essen, Alemania.
Alvar Aalto, 1959.
Plantas de niveles de acceso y de la sala.
Alrededor de un despliegue de localizaciones altamente singularizadas, se ajusta una piel que aspira a delimitar las fronteras del edificio, relacionando directamente a través de ello los fragmentos individuales, sobre la base de la simple proximidad espacial.

Estas áreas de foyer son análogas a las brechas circulatorias en el Centro Wolfsburg, o el Concurso para la Opera de Essen [fig.6], transformándose en fuelles huecos que neutralizan la tensión entre geometrías disímiles y tramas rotadas. Alrededor de esta organización de localizaciones altamente personalizadas, se ajusta una envolvente que aspira a delimitar las fronteras del edificio, y por este medio relacionar las coherencias individuales por omisión, sobre la base de la simple proximidad espacial. Por lo tanto, si en el Centro Wolfsburg, las áreas se frotran de espaldas, a tal punto que se cohesionan por su vecindad indiscreta, en el Finlandia Hall y la Opera de Essen, fragmentos perdidos son cercados para salvarse de la dispersión. Es suficiente por el momento indicar las principales categorías que determinan la sensibilidad heterotópica: *discriminatio* y *convenientia*.(*) *Discriminatio* refiere a la actividad de la mente, que no consiste ya en dibujar las cosas juntas, sino por lo contrario, en discriminar, es decir, imponer la investigación primaria y fundamental de la diferencia. *Convenientia* refiere a la adyacencia de cosas disímiles de modo que asuman similitudes por defecto mediante su yuxtaposición espacial. La heterotopía por lo tanto, a pesar de su naturaleza discriminatoria, adquiere cohesión a través de adyacencias, donde los bordes se tocan, donde se entremezclan los márgenes, donde las extremidades de una parte denotan los comienzos de otra; allí en la rótula entre dos cosas, aparece una unidad inestable.

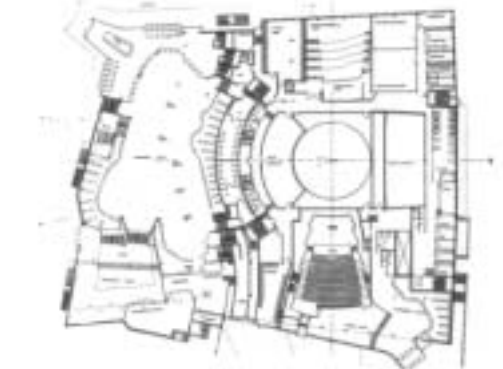
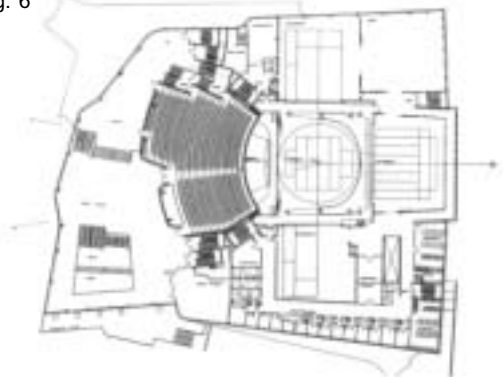
La sensibilidad heterotópica de Aalto que hemos intentado describir no es ni un expresionismo individual (es decir una *maniera* fijada secretamente), ni un irracionalismo Dionisiaco, ni mucho menos una fuga humanística liberadora, forzando la transformación del Modernismo. Estaríamos cometiendo la misma falacia histórica que Sigfried Giedion (sin mencionar el conjunto de historiadores menores) que en los '50s contribuyeron a la mistificación de la obra de Aalto, donde convalidáramos que: «...alrededor de 1930 los nuevos medios de expresión (acero y hormigón armado) habían sido conquistados (dejando a Aalto listo) para intentar nuevos desarrollos, y atreverse al salto de lo racional/funcional a lo irracional/orgánico» (2). Mistificar a Aalto etiquetándolo de «irracional-orgánico» es volverlo impotente como pensador y maestro, asignándole el rol reparador de genio humanístico, contribuyendo al mismo tiempo a no entender su obra y su relación con el Modernismo. Por el contrario, revela la inadecuación de aquella mentalidad totalizadora histórico-artística, persiguiendo siempre al *zeitgeist* contemporáneo, sin aceptar jamás las contradicciones que las supervivencias introducen en la historia.

(*): Los conceptos de *heterotopía*, *discriminatio* y *convenientia* son utilizados por Michel Foucault en *Les motes et les choses*, Gallimard, Paris, 1966 (edición en español: *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Mexico, 1968.)

fig. 5



fig. 6



En cambio sería sensato argumentar que la sensibilidad heterotópica en la organización de la planta, es un gesto ordenador racional y consciente, y que parece haber tenido una apariencia persistente a través del pensamiento arquitectónico de fines del siglo XIX y principios del XX en toda Escandinavia, Finlandia incluida. La composición por agregación de la heterotopía, con sus categorías principales de *discriminatio* y *convenientia* fue el ethos sintáctico favorito del Romanticismo Nacional -tanto en sus versiones Finesa o Richardsoniana, como en la *Volk - Kultur - Primitiv* de Alemania, o en los ejemplos británicos de Morris, Voysey y Baillie-Scott.(3) Los documentos de esta tradición son numerosos: tanto la restauración del castillo de Copenhague de Federico IV [fig. 7], alrededor de 1700, como el edificio para departamentos de Vuorikatu 9 [fig. 8], Helsinki, de J. S. Siren revelan la profunda herencia de la sensibilidad heterotópica. Estos, ante todo, son los espacios en los que las cosas se yuxtaponen: herbarios, colecciones, especies de criaturas que se presentan una al lado de la otra, despojadas de toda interpretación geométrica, portadoras solamente de sus respectivas nombres individuales. De hecho, desde la mitad del siglo XIX, el danés J.D.Herholdt buscaba la circunstancialidad de la planta aditiva (5). Y cerca de 1890, en Djursholm [fig.9], suburbio de Estocolmo (6), encontramos numerosos ejemplos de una conscientemente madura sensibilidad heterotópica. Las conexiones con el prototipo de vivienda del suburbio norteamericano, son casi incuestionables, especialmente porque fue Johan Henrik Palme, quien luego de una visita oficial a los Estados Unidos como consejero de la ciudad de Estocolmo, introdujo en Escandinavia la planta por agregación de las casas en Riverside de Olmstead y de las de Richardson (7). De 1892 en adelante Ferdinand Boberg atrajo la completa atención de los suecos hacia Richardson, mientras una serie de artículos sobre edificios Richardsonianos aparecían en *Teknisk Tidskrift*, el antecesor de *Arkitektur* (8). En todo caso la Villa del arquitecto danés J. F. Willumsen de 1906 [fig. 10] y el ingenioso Atelier Tarvaspaa del finés Aksel Gallen-Kallela de 1911 [fig. 11] son solamente dos de los numerosos indicios de que la sensibilidad ordenadora heterotópica era profunda en el ethos vernacular de Escandinavia, Austria, Holanda, Alemania e Inglaterra. (9)

fig. 7



fig. 8



fig. 9

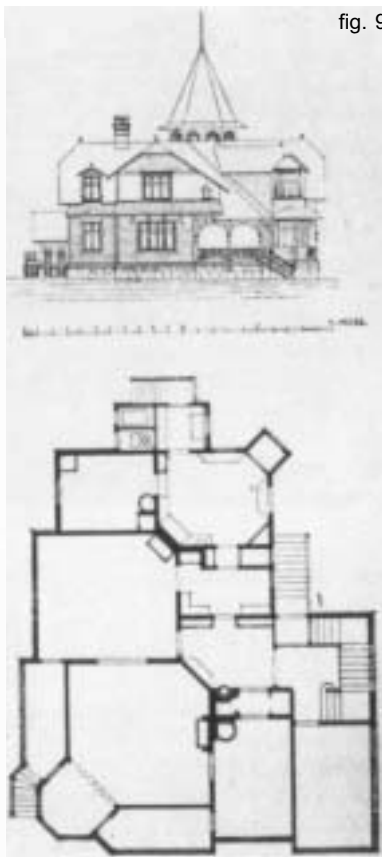


fig. 10



La heterotopía es por consiguiente aquella sensibilidad ordenadora dotada del curioso privilegio de discriminar coherencias independientes, sustentando al mismo tiempo una cohesión entre las partes, solamente por omisión y a través de la adyacencia espacial. Queda una última clarificación. Porque mientras los fragmentos de la heterotopía se relacionan simultáneamente, ese acto de relación es totalmente indiferente a cualquier ordenación axial. La tradición completa de ordenación axial, desde el complejo Vaticano [fig. 12] a los virtuosismos del *hotel Parisino* [fig. 13], aún compartiendo la misma obsesión por *discriminatio*, nada tiene que ver con la heterotopía. Dondequiera que el Centro Wolfsburg se relaciona por adyacencia espacial (*convenientia*), el *hotel Parisino* se relaciona por reciprocidades axiales y el «recorrido iluminado o recordado». La heterotopía no compone con alusiones, inflexiones, reciprocidades, comienzos y terminaciones, o continuidades espaciales y diacrónicas implicadas. La heterotopía nunca conmemora la transición inherente en la articulación, nunca establece lazos, nunca duplica apariencias, nunca recuerda la mirada distante de la composición, nunca planifica el itinerario del visitante por rutas jerarquizadas o pasos guiados. En su silencio afásico conmemora la resplandeciente singularidad de las partes, y las vincula a la manera del enciclopedista chino que Borges trae ante nuestra atención: a la manera de una simbiosis muda y heteróclita.

fig. 7. Castillo de Copenhagen, después de la restauración de Frederick IV, cerca de 1700. Planta del segundo piso.

fig. 8. Edificio de departamentos Vuorikatu 9, Heksiniki. J.S. Siren, 1930. El herbario por excelencia, la colección, donde la coherencia geométrica y la independencia espacial se yuxtaponen una junto a la otra, cohesionadas simplemente por la *convenientia*.

fig. 9. Villa Djursholm, Estocolmo, cerca de 1890. La planificación circunstancial de la villa Djursholm comparte un equivalente orden heterotópico con los prototipos suburbanos norteamericanos y la tradición Richardsoniana.

fig. 10. Villa del arquitecto, Strandagernej 28, Maleren. J.F. Willumsen, 1906.

fig. 11. Atelier de un artista, Tarvaspää, afueras de Helsinki. Akel Gallen-Kallela, 1911.

fig. 12. Belvedere en el Vaticano. Planta de Julien Guadet, *Elements et Théorie de l'Architecture*.

fig. 13. Hotel de Beauvais, Paris. Planta de Julien Guadet, *Elements et Théorie de l'Architecture*. Los virtuosismos del ordenamiento axial desde el complejo Vaticano al hotel Parisino relaciona las piezas fragmentadas a través de la reciprocidad axial del «paseo recordado» y no por la adyacencia espacial (*convenientia*) de la heterotopía.

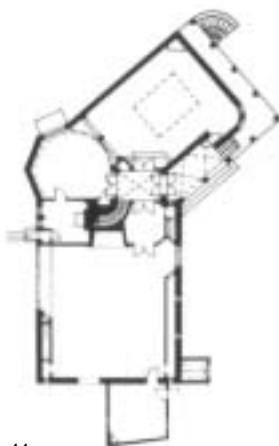


fig. 11



fig. 12

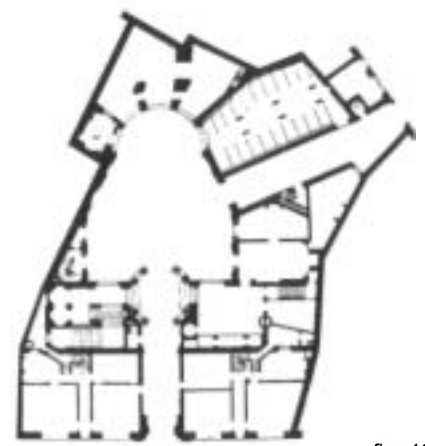


fig. 13

La sintaxis seccional.

Exploremos la mentalidad sintáctica que ordenó el Finlandia Hall: podemos discernir columnas redondas, oblongas, cuadradas, empotradas o compuestas, muros portantes que están meticulosamente alineados y otros circunstancialmente moldeados como por un escultor. Todo intento para una dependencia relacional está aquí en corto circuito, impidiendo madurar a las ambiciones ideológicas. El ethos elementalista de De Stijl o el Constructivismo (y la subsiguiente glorificación del sistema o método sintáctico) nunca tocó la mentalidad de Aalto, ni siquiera en conjunción con el argumento más controvertido que resultaría pilar ético del Modernismo: la distinción entre partes estructurales y no-estructurales. La columna, el muro portante y el cerramiento están constantemente intercambiando identidades sin ningún sistema implícito de leyes que pueda dar cuenta de semejante mutación.

De manera similar, la sintaxis seccional conmemora la sensibilidad de la heterotopía. Entre la Planta Baja y el primer piso del Finlandia Hall la discontinuidad es escandalosa: las columnas redondas que soportan el pequeño teatro están repentinamente transformadas en un muro ondulante; las pilastras oblongas sobre el lado que da al lago están discretamente internalizadas en los mullions de mármol del muro cortina superior; algunas de las columnas exentas sobre el ángulo agudo están transformadas en pilastras empotradas en el muro en el primer piso, mientras otras desaparecen totalmente, sin dejar rastros en la memoria vertical del edificio. Para el ojo Modernista, semejante discontinuidad vertical debió haber sido una grave irritación, seguramente más iconoclasta que la discontinuidad horizontal de la planta. Pues aquí el mensaje apostólico del *domino* (que en cuestión de días se había convertido en el best-seller arquitectónico y constructivo del Modernismo, haciéndole ganar a Le Corbusier el título de *maitre*) está en peligro. Aquí la homogeneidad vertical de la estructura está quebrada en partes [fig. 14], dislocando las coordenadas de la malla estructural, negando a la sección su continuidad espacial, silenciando las expectativas por la uniformidad compositiva de la fachada, hasta que finalmente, sin ninguna sistemática dependencia estructural, constructiva, espacial o compositiva, se instaura un aparentemente primitivo y «grosero» apilamiento.

fig. 14. Centro Cultural, Wolfsburgo, Alemania. Alvar Aalto, 1958. Corte longitudinal. Las dependencias estructurales, constructivas, espaciales o compositivas del *domino* están aquí despedazadas, mientras tiene lugar un apilamiento aparentemente «tosco» (para el ojo modernista)

fig. 15. Instituto de Pensiones Públicas, Helsinki. Alvar Aalto, 1952. Vista del frente y parte de la planta en el nivel del patio. El escalonamiento de la fachada frontal acomoda indiscriminadamente oficinas, escaleras y pasillos, sin dar pistas para una clasificación del programa desde el exterior.

fig. 16. Sede Municipal, Seinäjoki. Alvar Aalto, 1961-2. Planta de primer piso y vista desde la plaza. Las tres grillas superpuestas de divisorios, ritmos estructurales y parantes de ventanas están progresivamente enmascaradas por el tratamiento sensible inconsistente, que convierte por lo tanto a la fachada en la compleja condensación de una mente heterotópica y siempre cambiante. fig. 20. Sanatorio Antituberculoso, Paimio. Vista desde el patio de servicios.

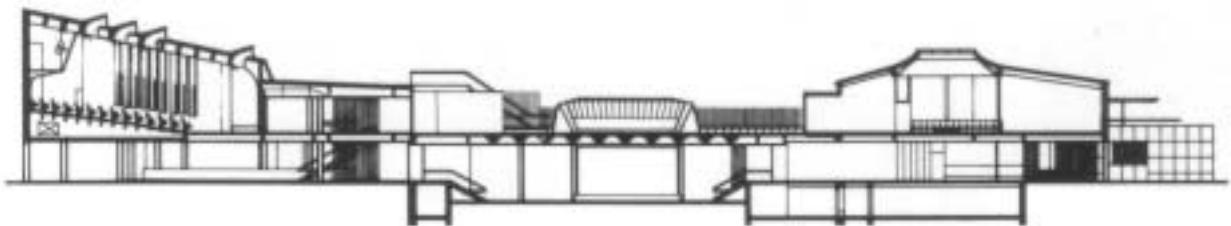


fig. 14
70

La Taxinomia de la función.

Desde que el siglo XIX introdujo por primera vez la categoría del programa del edificio y alzó el argumento de representar la utilidad, la arquitectura nunca dejó de formular la pregunta: cómo puede establecerse un sistema de designación entre las cosas y los usos?. Presuponiendo una cabal clasificación de funciones, semejante modo de pensamiento asumió que las distintas coherencias que el ojo es capaz de articular a medida que observa la planta de un edificio, la organización volumétrica o la iconografía sensorial, debe su existencia a las respectivas funciones que ellas acomodaban. Entonces, por medio de una taxonomía superimpuesta de funciones y apariencias, la representación (la forma) se vuelve analizable. En efecto, para el objeto que uno observa, la función es a la representación lo que la causa es al efecto. El pathos modernista por establecer zonas de funciones en la planta, por articular frenéticamente escaleras con corredores, columnas con partes no-estructurales, o espacios generales con aquellos particularizados tiene sus raíces en esta alianza entre la función (utilidad) y la representación; es decir, en la obsesión de expresar lo «utilizable» con lo «identificable». Aalto parece ser igualmente incommovible ya sea ante los postulados clasificatorios o los representacionales de la vena funcionalista del Modernismo. Lo que para el ojo modernista estaba organizado y concebido sobre la base de su clasificación funcional, ocupará ahora regiones remotas en la organización general de la planta, la composición volumétrica o la sensibilidad de fachada. En el Instituto de Pensiones de Helsinki [fig. 15], el escalonamiento del frente acomoda indiscriminadamente oficinas, escaleras y corredores. Por ende el programa no es perceptible; no provee bases para una posibilidad de clasificación exterior, y por consiguiente no puede convertirse en el denominador común homogeneizador. Tampoco encontraremos la clasificación del programa en la gran expansión de materialidad sensorial, mientras la carcasa del edificio ya no servirá como pantalla animada donde proyectar su vida interna. Así es como las luces estructurales no articulan la fachada; los tabiques del área de oficinas no coinciden con la trama estructural, los mullions no son ya las huellas de las columnas que tienen por detrás.

En la Municipalidad de Seinajoki [fig. 16], una escalera es morfológicamente similar a aquella del ángulo de la Sala de Asambleas, mientras que la otra es interna, y se acomoda dentro de la zona de oficinas. Las divisiones de las oficinas no coinciden con las luces estructurales, las luces no articulan la fachada: ésta en cambio está organizada por tres tramas autónomas aunque superpuestas: las de las divisiones, las luces estructurales y los mullions de las ventanas. Estos tres sistemas están todavía más disfrazados por la negativa a materializarlos consistentemente con el mismo material (madera, cobre o cerámica) de modo que sean por lo menos clasificables por su materialidad sensorial. En cambio, los criterios cambian, las referencias se superponen, y la fachada se vuelve la compleja condensación de una mente heterotópica y cambiante.

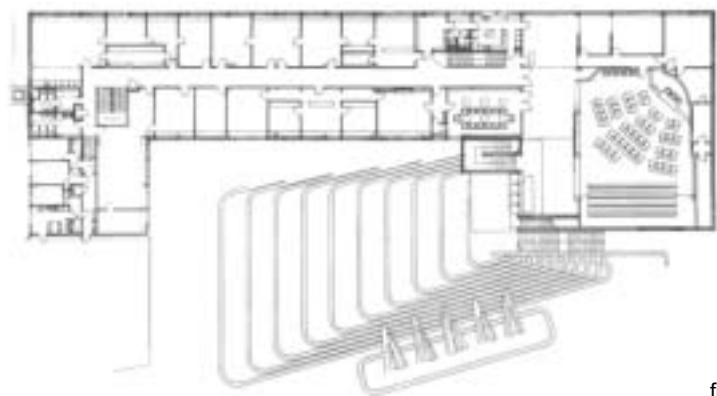
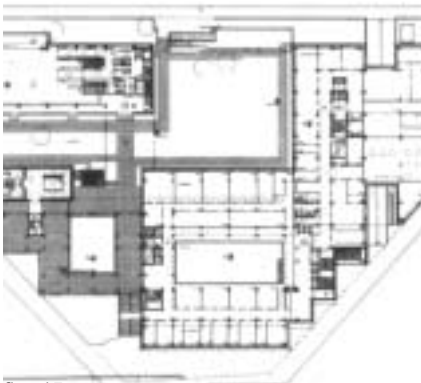
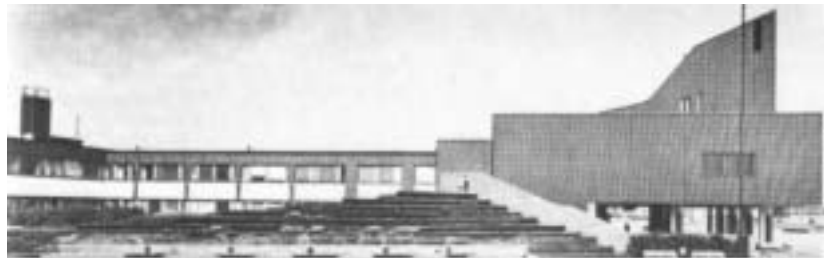


fig. 15

fig. 16
71

El postulado funcional de expresar lo «utilizable» con lo «identificable» implicó también una re-evaluación completa de las concepciones clásicas de la composición volumétrica. Para el Clasicismo, el Renacimiento y la Ecole des Beaux-Arts, la composición volumétrica era un problema de literalidad iconográfica y nunca el resultado de aplicar sistemáticamente el postulado universal del funcionalismo de una causalidad monosemántica. La brecha que separa por un lado al Sanatorio de Paimio de Aalto, y por el otro a la Bauhaus en Dessau de Gropius, las composiciones asimétricamente balanceadas de los constructivistas, o para el caso, el proyecto para el Museo Zoológico de Wilhelm Lauritzen, es de naturaleza similar. Podríamos desorientarnos fácilmente por los textos de Giedion o Hitchcock, o por la «preferida» y exhaustivamente publicada fachada del frente [fig. 17], considerando al edificio como un *tour de force* Moderno/Constructivista (10). Pero no hallamos nada en la composición volumétrica de Paimio que lo vuelva ese tipo de ejercicio. En oposición al Museo Zoológico de Lauritzen [fig. 18], que articula volúmenes de acuerdo a una consistente taxonomía funcional, el Sanatorio de Paimio de Aalto hace difusa la claridad funcional de sus volúmenes, negando adoptar cualquier regla de composición consistente: las escaleras están circunstancialmente o articuladas o internalizadas; el núcleo vertical principal o el parámetro circulatorio (con excepción del ala de los pacientes), parecen intencionadamente circunstanciales y adaptables; mientras las uniones entre las diferentes alas son violentas, difusas o articuladas, siempre sin ningún sistema de leyes predecible. En cambio el *partido* articulador del conjunto alude a la composición iconográfica del *cour d'honneur* al frente, y al crecimiento por agregación conveniente para los espacios auxiliares por detrás [fig. 20]. De hecho el único historiador de la arquitectura que parece haber percibido la realidad de la sensibilidad ordenadora de Aalto ha sido Reyner Banham, quien escribiendo en *The Architectural Review* en 1957, menciona que «*las aparentes afiliaciones de Aalto con sus (los del Estilo Internacional) usos formales y métodos estructurales, fueron coincidentales; superficiales, podríamos decir con certeza literal. El contrafrente del Sanatorio de Paimio pertenece a un mundo diferente que la estructura constructivista del lado que nos es tan familiar.*»(11)

Aunque a una distancia de 28 años, el Instituto de Tecnología de Otaniemi, comparte con el sanatorio de Paimio el mismo anhelo por la composición volumétrica heterotópica. Sería en vano intentar reducir el área completa de lo visible a un sistema de variables y pretender luego vincularlas con una clasificación funcional. En cambio, la composición se presenta sin una continuidad esencial; una visión que es propuesta desde el inicio en forma de fragmentación, discontinuidad, inconsistencia, divergencia o discordancia.



fig. 17



fig. 18

fig. 17. Sanatorio Antituberculoso, Paimio. Alvar Aalto, 1927. Fachada al frente.

fig. 18. Museo Zoológico, Nørre Faelled, Concurso. Vilhelm Lauritzen, 1931. Perspectiva. La utilidad (función) resulta el instrumento acumulativo consistente para la organización volumétrica y planimétrica.

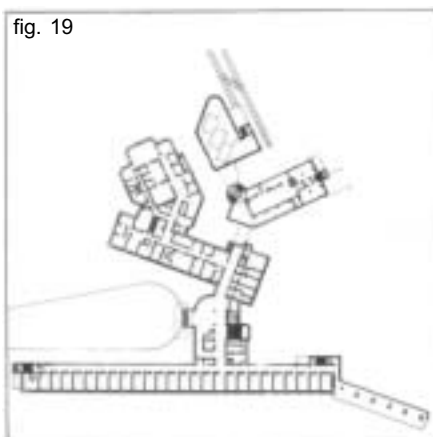


fig. 19



fig. 20

fig. 19. Sanatorio Antituberculoso, Paimio. Planta baja. La utilidad (función) pierde su soberanía, mientras que la iconografía compositiva del *cour d'honneur*, y el crecimiento acumulativo «acomodando» los espacios auxiliares detrás, se vuelven los instrumentos articuladores dominantes.

fig. 20. Sanatorio Antituberculoso, Paimio. Vista desde el patio de servicios.

A pesar de esto, mucho antes que Aalto, el discurso heterotópico parece haberse abierto en Escandinavia, a través de la versión idiosincrática del Romanticismo Nacional, y en el exterior por las sensibilidades similares de Richardson, Frank Furness, Hugo Haring, J. F. Staal o Bijvoet & Duiker.

Discriminatio y *convenientia*, sosteniéndose mutuamente, o en incesante conflicto entre sí, demarcan los límites dentro de los cuales el clasicizante Atelier Edhs de Ragnar Ostberg [fig.22], la medievalizante casa Romer de Hugo Haring [fig.23], la nacional romántica Villa Johanna de Selim A. Lindqvist [fig.24], o el Atelier Hvittrask de Gesellius-Lindgren-Saarinen [fig.25], son capaces de definir la sensibilidad ordenadora de sus composiciones volumétricas (12). Esta sensibilidad heterotópica es simultáneamente más amplia y profunda, trascendiendo clasificaciones estilísticas, contemporaneidad histórica o atribuciones causales: los holandeses Bijvoet & Duiker, o J.F. Staal nunca supieron del danés J.D. Herholdt, aunque su Casa Aalsmeer de 1924 [fig.26], o la Casa Bergen de 1916 [fig.27] exhiben la misma mentalidad ordenadora que J. D. Herholdt manifiesta en su xilografía de la Villa Kittendorffs de 1852. [fig.28] (13)

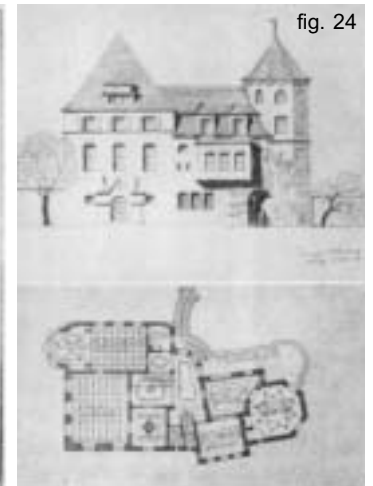
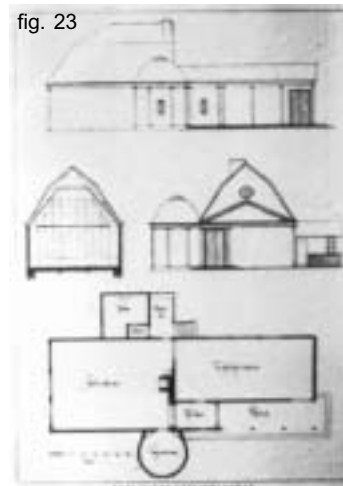


fig. 21. Edificio principal del Instituto de Tecnología, Otaniemi. Alvar Aalto, 1955. Vista de la entrada principal desde el patio. Aunque separados por veintiocho años, el Instituto de Tecnología de Otaniemi y el Sanatorio de Paimio comparten la misma fascinación por una composición volumétrica heterotópica.

fig. 22. Taller de Carl Edhs. Ragnar Östberg, 1919. Cada ambiente está articulado volumétrica e iconográficamente, mientras que el edificio se cohesionan simplemente por la *convenientia*.

fig. 23. Casa de Hans Römer, Neu-Ulm. Hugo Häring, 1916.

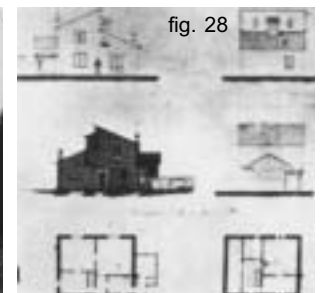
fig. 24. Villa Johanna, Helsinki. Selim A. Lindqvist, 1906.

fig. 25. Taller Hvitträsk, Kirkkonimmi, Gesellius-Lindgren-Saarinen, 1902.

fig. 26. Casa en Stommeerkade 64, Aalsmeer. Bijvoet y Duiker, 1924.

fig. 27. Casa en Bergen. J.F. Staal, 1916.

fig. 28. Villa de A. Kittendorffs. Xilografía. J.D. Herholdt, 1852.



La Taxinomia de la representación sensorial.

Si Aalto insistió en la sintaxis fragmentaria de la planta y el corte, en la inconsistente (para el ethos funcionalista) acomodación del programa, o en la composición volumétrica aglutinante, cultivó además una táctica heterotópica en el tratamiento iconográfico de los aspectos sensoriales de sus edificios. En la Academia Jyvaskyla [fig. 29], las supervivencias del Romanticismo Nacional en la cubierta de cobre y sus buhardillas simuladas conviven en el mismo terreno con los blancos *pilotis* corbusieranos, mientras que las immaculadas fajas horizontales de Poissy coexisten con distintas versiones de muro cortina y muro de ladrillo. Aquí, fragmentos iconográficos de una rica conciencia historicista pueden girar y retorcerse, y mutilar irremediabilmente la homogénea semejanza del Modernismo. Esta indiscreta vecindad de códigos iconográficos conflictivos es en realidad una sensibilidad que data de la atormentada pero ingeniosa mente del «Rendezvous de Bellevue» de Lequeu [fig. 30], y fue sistemáticamente cultivada durante el siglo XIX bajo el rótulo de eclecticismo. A esta sensibilidad se alude tan tarde como en 1905-6 en la publicación en *Arkitekten* de la Villa Oswald de Willy Boch [fig. 31] (14). Aquí, la estructura de madera del cottage coexiste con la tracería goticizante, el equipamiento del invernadero junto a un pórtico *romanesque* coronado por una balaustrada clasicizante, mientras en la parte trasera una torreta de lejanas tierras hace su aporte a la atmósfera exótica de la casa. Este «catálogo vivo» de representación sensorial encuentra su apogeo en la casa de verano de Muuratsalo de Aalto [fig. 32], donde la gran variedad de trabas de mampostería y cerámica se nos descubre sin inhibición, a la manera de la salvaje profusión de un tapiz. Esta es por excelencia la conciencia del archivo donde las cosas son asentadas para salvarse de la extinción; aquí la visibilidad se desarrolla en todo su esplendor, desplegando sus similitudes, sus diferencias, sus lecturas asociativas, o sus materialidades sensoriales cargadas históricamente.

fig. 29

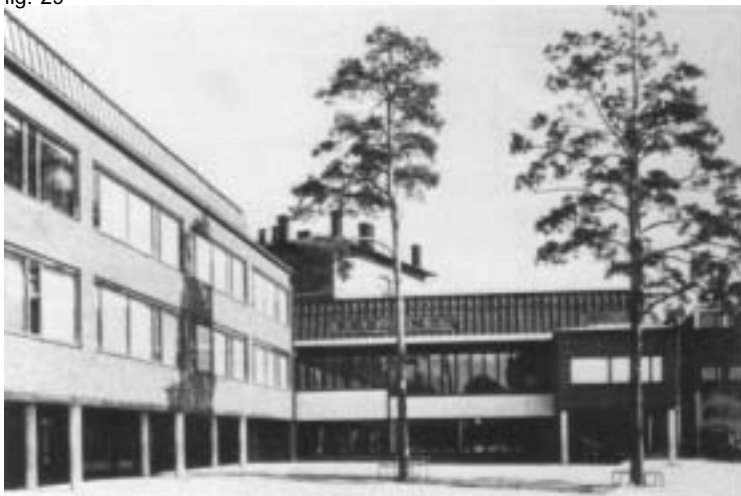


fig. 29. Universidad Pedagógica, Jyväskylä. Alvar Aalto, 1950. Vista de las alas del seminario. El Romanticismo Nacional sobrevive en los techos de cobre con pendiente y las lucarnas simuladas habitan el mismo campo que los blancos *pilotis* corbusieranos, las immaculadas bandas horizontales de Poissy o las versiones de paredes de ladrillos y curtain wall.

fig. 30



fig. 31



fig. 30. «Rendezvous de Bellevue». Jean-Jacques Lequeu, *Architecture Civile*.

fig. 31. Villa Oswald. Willy Boch. Publicado en la revista danesa *Arkitekten*, 1905/6.

Este gesto iconoclasta, que Mies no pudo nunca permitirse hacer, no revela una nueva curiosidad hacia la novedad o la inventiva. Es más bien, y mucho más seriamente, una mutación en la conceptualización del status de un edificio frente a la ciudad. Porque, contra la iconografía unitaria y homogénea que promulgó la simpatía internacionalista del Modernismo, Aalto escogió el criterio «anacrónico» del edificio como ciudad. Así, en lugar de la imagen empresaria singular que la homotopía cultivó, la heterotopía albergó la simbiosis de una cantidad de fragmentos iconográficos conflictivos. En el Centro Cultural de Wolfsburg no hay una única iconografía subordinante [fig. 33]. Sobre la plaza principal, las estrías horizontales de mármol verde, aludiendo a la arquitectura eclesiástica de Siena, brinda al espacio que enfrenta un apropiado esplendor cívico. Sobre la calle lateral una versión caricaturizada de la caja de Poissy elevada sobre *pilotis* asume las responsabilidades de una arcada a la calle. Desde el parque, una exótica pagoda y los diversos fragmentos edilicios que parecen crecer desde el suelo funden su perfil con el de la ciudad, recordando una de sus imágenes heterotópicas cuando es avistada desde la lejanía [fig. 34].

fig. 32



fig. 32. Casa propia de verano, Muuratsalo. Alvar Aalto, 1953. Detalle de la fachada del patio. La gran variedad de ladrillos y cerámicas se despliega desinhibida en forma de salvaje profusión, como en una colcha hecha de retazos.

fig. 33



fig. 33. Centro Cultural de Wolfsburg. Alvar Aalto, 1958. Vista desde la calle.

fig. 34



fig. 34. Centro Cultural de Wolfsburg. Alvar Aalto, 1958. Vista desde el parque. La sensibilidad heterotópica de ordenamiento se manifiesta nuevamente: esta vez a través de la fragmentaria profusión de iconografías sensitivas.

Esta sensibilidad, seguramente deudora de la composición del block inglés, gozó de popularidad en Escandinavia, especialmente en el área de la vivienda popular, como el edificio para la Asociación Estudiantil en Copenhague de Ulrick Plesner, de 1909-10 [fig.35] (15). Del mismo modo, el espacio de orden homotópico que encontró representación en un mismo nivel de simultaneidad es igualmente fisurado, tanto por Aalto, en su Casa de la Cultura [fig.36], como por Frank Furness en el Hospital Escuela Jefferson [fig.37]. Ya no es más cuestión de dar una imagen unitaria, sino de restaurar en el nivel de la iconografía una historia de tipos reconocibles. En la Casa de Cultura, el ala de oficinas está investida de la iconografía de un bloque de oficinas modernista, el teatro está coronado por la cubierta de cobre en pendiente de los monumentos cívicos tradicionales, el porche oscila entre una galería pública y una entrada privada; mientras semejantemente, en el Hospital Escuela Jefferson, las alas de internación y consultorios externos retratan el status de un bloque residencial común, subrayando la preeminencia iconográfica de la sala de lectura. Así, en vez de ser nada más que cómplices de una muda visibilidad de semejanzas, el teatro, las oficinas y el porche de la Casa de Cultura, bosquejan su propia planta y corte, posicionan sus distintos volúmenes y definen sus iconografías sensoriales individuales, no en un intento por conmemorar una taxinomia funcionalista, sino en cambio para celebrar la heterotopía de una propiedad multivalente.



fig. 36

fig. 35. Edificio de la Asociación de Estudiantes, V. Boulevard 6, Copenhague. Ulrik Plesner, 1909/1910.

fig. 36. Casa de la Cultura, Helsinki. Alvar Aalto, 1955. El ala de oficinas está revestida acorde a la iconografía de un bloque de oficinas modernista, el teatro está coronado con la cubierta con pendiente de cobre de los monumentos cívicos tradicionales, mientras que el porche oscila entre ser una entrada privada o una arcada pública, celebrando de esta manera la heterotopía de un propiedad multivalente.

fig. 37. Hospital del Colegio Médico Jefferson, Filadelfia. Frank Furness, 1875.

fig. 35



fig. 37



La instrumentalidad ideológica de la heterotopía.

La Arquitectura Moderna (al menos como es enseñada por los aforismos de los varios Congresos CIAM, o los textos teóricos de sus historiadores declarados, y tal como fue codificada por el establishment socio-económico de la posguerra) no fue más que una manifestación coherentemente desarrollada de positivismo que, enraizada en la Ilustración, ha permanecido desde entonces siempre servidora fiel y obediente de la mentalidad occidental. Inspirado en sus logros en el campo de las ciencias físicas durante el siglo XVIII el positivismo englobó las ramas recientes de las ciencias sociales y lingüísticas durante el siglo XIX, mientras que al principio del siglo XX consiguió quebrar con éxito el principio clásico de *mimesis*, que reinaba en el campo del arte y la arquitectura. El positivismo fue por consiguiente instrumental para conformar la problemática ideológica del modernismo a través de dos plataformas igualmente influyentes: el cientificismo en los procesos de diseño y el mesianismo socio-económico que éste prometía. Si bien la segunda no nos concierne aquí, la primera tuvo una serie de valorizaciones ideológicas en relación a la sensibilidad ordenadora homotópica, sobre cuya base el Modernismo fue capaz de investir su doctrina con el reconocimiento y la respetabilidad cotidianas.

Con el desplazamiento de las prioridades administrativas y económicas de Occidente hacia la producción controlada y predecible, la categoría cientificista de una metodología consistente y sistemática fue introducida en el pensamiento arquitectónico como el principio de diseño en arquitectura necesario y suficiente, sin que este último haya visto jamás discutido su asignado rol de ciencia. Fue en realidad la convicción de que solamente trascendiendo su ciega herencia como arte la arquitectura podía colocarse en posición de servir a los fines productivos de la sociedad industrial. En todo caso la moralidad de decidir alinear los fines productivos de la industrialización con un «*esprit nouveau*», había sido ya debatida y venció durante las vicisitudes filosóficas y de la historia del arte del legado del *zeitgeist* en el siglo XIX. Es por consiguiente, a través de las desplazadas categorías de la consistencia y la metodología sistemática, que la homotopía emerge (entre la conjunción histórica de los 1920s-1950s), como el *modus vivendi* del Estilo Internacional, que en la práctica probó ser una versión de Miesianismo continuamente enmendada.

En el lado opuesto, la heterotopía (también en la coyuntura histórica entre los 1920s-1950s), jugó un crítico pero silencioso rol frente a las prioridades de la sociedad occidental. En el nivel de la sintaxis planimétrica y seccional, negó las codificaciones constructivas que la producción industrializada necesitaba, operando de salvaguarda contra la absoluta standardización de la industria de la construcción y el reemplazo de la *techné* (técnica puesta en la labor) por la línea de montaje. En el nivel de la taxinomia de la función, se opuso a la interpretación de la arquitectura como ciencia en lugar de arte, evitando de esta manera la esterilidad cuantificable del funcionalismo, tanto como sus consecuencias behavioristas secundarias y terciarias, que tiñeron el pensamiento arquitectónico de los 50s y 60s, como el análisis de datos socio-económicos, las encuestas a usuarios y todo lo demás. En el nivel de la taxinomia de la representación sensorial, la heterotopía batalló contra la imagen empresarial y la universalidad del Estilo Internacional, no para defender nacionalismos o regionalismos, sino para subrayar la no-consumición del objeto arquitectónico. De todos modos, simultáneamente corría el riesgo de ser doblemente mal interpretada: primero, de ser malinterpretada como una institucionalización del collage, el barniz, y por extensión, la conmemoración del efímero mundo del derroche consumista (como en realidad sucedió con el «*affaire complejidad y contradicción*»); y segundo, de ser malinterpretada como la institucionalización del expresionismo irracional individual, y por extensión como la mistificación del genio creador que la sociedad industrial malamente necesitaba para cosificar sus objetivos corporativos (tal como muestra la interpretación dominante de Alvar Aalto aún hoy). Es por esto que se le ha negado siempre a Aalto la posibilidad de convertirse en un maestro teórico, y por el contrario, ha sido descrito siempre como el excepcional, hasta genial, enigma del Modernismo. Pero él nunca fue un enigma ni un Modernista. En los niveles institucionales e ideológicos, la significación de su sensibilidad heterotópica fue, esencialmente, interponerse al positivismo, junto a sus más recientes alianzas implícitas hacia la producción industrializada y el derroche consumista.

Notas:

El presente ensayo forma parte del primer capítulo de mi tesis doctoral, para cuya preparación agradezco, por este intermedio la ayuda recibida de la Graham Foundation for the Promotion of Arts. El estudio fue auspiciado por la Universidad de Princeton, y querría expresar mi mayor agradecimiento al Profesor Anthony Vidler, historiador de la arquitectura, crítico y amigo, por su especial entusiasmo, devoción y paciencia, en guiarme a través de mis estudios doctorales. El trabajo exigió repetidas visitas a Finlandia y Escandinavia, y querría también expresar mi agradecimiento a todos aquellos amigos, por la hospitalidad brindada en aquellas ocasiones. Especial reconocimiento a la sra. Elissa Aalto y al tardío Alvar Aalto, por su generosidad y amabilidad, al permitirme examinar los archivos del estudio, y por las numerosas horas dedicadas a contestar mis interminables preguntas. Agradezco también a la sra. Maira Gullichtchen, sr. Mirkko Merckling, sr. Ilpo Halonen, sr. Lahti, y particularmente a la sra. Raija-Liisa Heinonen, cuidadora del museo Suomen Rakennustaiteen, por su asistencia y amistad durante mi estadía en Finlandia. También mi reconocimiento a los planteles de las bibliotecas del Royal Institute of British Architects y la Universidad de Princeton, por la ayuda y privilegios extendidos a mi nombre. Finalmente resta agradecer a los amigos, arquitectos e historiadores de la arquitectura, quienes habiendo seguido con paciencia mi serie de conferencias en el Moratorium de Aalto en 1976 organizado por la Architectural Association, ayudaron a clarificar mis ideas sobre determinados tópicos, a través de críticas o acuerdos. Ellos son Alan Colquhoun, Kenneth Frampton, Dalibor Veselý, Charles Jencks y Robert Maxwell.

(1) En la edición de 1932 de *El Estilo Internacional*, en el capítulo titulado: «Un segundo principio: Concerniente a la regularidad», Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson escriben: «una malla imaginaria de líneas horizontales y verticales compone las diversas partes y armoniza los varios elementos en una totalidad». En el apéndice de la edición de 1966 (reedición del artículo escrito para *Architectural Record*, agosto 1951) Hitchcock insiste: «la buena arquitectura moderna expresa en su diseño este ordenamiento característico de la estructura y su similitud de partes, por medio de un ordenamiento estético que enfatiza la regularidad subyacente. La mala arquitectura moderna contradice esta regularidad.»

(2) Sigfried Giedion: «Alvar Aalto», en *The Architectural Review*, febrero 1950, pag.77.

(3) En el período alrededor de 1900, se pudo observar en Escandinavia una revitalización de estilos tradicionales y vernáculos. Apuntando a un renacer de la conciencia nacional, el movimiento fue conocido popularmente como Nacionalismo Romántico, y fue más fuerte en Finlandia con Gesellius-Lindgren-Saarinen, Aksel Gallen-Kallela y Lars Sonck como sus máximos exponentes. En Suecia las figuras prominentes fueron Ragnar Ostberg, Carl Westman, L. I. Wahlman, Sigfrid Ericsson y Erik Lallerstedt; mientras en Dinamarca, Martin Nyrop, Martin Borch y más tarde P.J. Jensen Klint. En relación con el ethos Nacional Romántico está la profunda estima que Escandinavia tuvo hacia el Movimiento Arts & Crafts británico y alemán, a juzgar por el artículo de Kay Fisker: «Tre Pionerer Fra Aarhundredskiftet» en *Byggmastaren*, 1947, pp.221-232, centrado en C. F. A. Voysey, H.M. Baillie Scott y Heinrich Tessenow, y capaz de mantener su fuerza hasta promediar el siglo.

(4) El edificio de departamentos de la calle Vuorikatu 9 de J.S. Siren fue extensamente publicado en la revista finlandesa *Arkkitehti*, Vol X, 1930. Aunque estilísticamente un clasicista, como por ejemplo en los proyectos para el Parlamento o la Biblioteca de Helsinki (ver *Arkkitehti*, Vol.XI, 1931. pp.68-69 y 193-199), cuando tuvo que enfrentar la reconversión de estructuras existentes, apeló en paralelo a la sensibilidad ordenadora heterotópica.

(5) Para la contribución de J.D. Herholdt, en relación a la planta fragmentaria y por agregación, ver K.Varming (ed) *Dansk Arkitektur, Gennem 20 Aar. (1892-1912)*. Erslev & Hasselbalch, Copenhagen, p.XXVII: »J.D.Herholdt había comenzado ya a descartar las endurecidas plantas académicas... Ningún esfuerzo debió ser utilizado para resolver el problema en aras de la regularidad tradicional.» También ver Thomas Paulsson, *Scandinavian Architecture*, Leonard Hill Books, Ltd., Londres, 1958, p.199: «Hacia la mitad del s.XIX, era más común romper con las fachadas simétricas, 'clásicas' de origen holandés, francés, italiano o palladiano. La razón era que los arquitectos estaban abandonando ahora la alineación simetría en sus planteos. Ningún criterio sustituyó a la simetría, el ansia por el confort estableció la norma.» Y continúa en la p. 200: «Es evidente que una vez que el principio de agregación libre de los diferentes ambientes, y consiguientemente de los diferentes volúmenes de la Villa fue aceptado, tal cual había ya sucedido en la residencia que Webb diseñó para William Morris en 1859, y aún en la residencia de Schinkel en Potsdam, esta libertad fue entonces imitada con frecuencia. El énfasis en amoblamientos confortables para tales residencias, muy publicados por el danés J.D. Herholdt, en la mitad del siglo, naturalmente contribuyó a la ruptura del viejo concepto de planteos simétricos y formales.»

(6) Para una discusión comprensiva y una extensiva ilustración de las Villas de Djursholm, ver Gregor Paulsson, *Svensk Stad*, Albert Bonniers Forlag, Stockholm, 1950, Vol.III. En el segundo volumen de la obra mencionada, Paulsson demuestra que la heterotopía de la planta, la composición volumétrica y la iconografía, también tienen sus orígenes en el ampliamente practicado eclecticismo escandinavo del s.XIX.

(7) Leonard Eaton: «Richardson y Sullivan en Escandinavia», *Progressive Architecture*, marzo 1966, pp.168-171: «Los historiadores de la arquitectura usualmente hacen referencia al impacto internacional de la arquitectura norteamericana a través de la publicación de la obra de Frank Lloyd Wright (Wasmuth Verlag, 1910). De todas maneras existe amplia evidencia para sugerir

que muchos diseñadores europeos siguieron de cerca la obra de arquitectos norteamericanos, desde 1800 en adelante, especialmente Richardson y Sullivan. En Escandinavia este fue el caso,... En 1888 Johan Henrik Palme (Consejero del Municipio de Estocolmo) visitó USA para observar los suburbio - jardín. Visita Riverside, logro sobresaliente de Frederick Law Olmstead, vuelve a Estocolmo, forma una compañía y compra tierras en Djursholm (al norte de Estocolmo) para su desarrollo urbanístico. Lo mismo es cierto para Saltsjobaden, otro suburbio-jardín, desarrollado por la familia Wallenberg en 1890. Muchas de las viviendas (en shingle style) en Djursholm y Saltsjobaden, exhiben un aire Richardsoniano ...» Más adelante, el estudio extensivamente ilustrado con planos y fotografías, del artículo en *Byggmastaren*, Vol. 16, 1937, pp. 368-390, sobre la Villa Americana, señala la continua seducción que la composición heterotópica ejerció, incluso hasta después del renacimiento clasicista de los comienzos del siglo, y la introducción oficial del Modernismo con la Feria de Estocolmo de 1930.

(8) Leonard Eaton, *op.cit.* pp.168-171. Sabemos que Ferdinand Boberg visitó EEUU en 1893, para la Feria Mundial de Chicago. Sus edificios Richardsonianos, la Central Eléctrica de Estocolmo en 1892, y la Estación de Bomberos en Gavle, de 1894, fueron seguidos al poco tiempo por Carl Moller y Ludvig Peterson en su Instituto Obrero y en la tienda «Hogonas». También ver Marika Hausen: «Gesellius - Lindgren - Saarinen at the Turn of the Century», *Arkitekhti*, nro.9, 1967, p.3: «Cuándo y cómo Gesellius - Lindgren-Saarinen tomaron cuenta de la arquitectura norteamericana, no lo sabemos todavía. Es probable, como ha sugerido Kay Fisker, que la conexión con Suecia, donde la Estación de Bomberos de Boberg era bien conocida, inclusive descrita en las publicaciones de arquitectura encontradas entre los libros de Lindgren.» El richardsoniano Gustav Wickman, responsable del Pabellón Sueco en la Feria de Chicago de 1893, continuó cultivando su sensibilidad heterotópica a través de numerosos artículos en *Arkitektur*, publicación sueca, en donde trató el modo de composición aditiva de pueblos y aldeas españolas. Ver Gustav Wickman: «Den Internationella Arkitektkongressen i Madrid», *Arkitektur*, 1904, pp. 95-105. Ver también H.J.Molin: «Pa Studieresa i Spanien», *Arkitektur*, 1906, pp.42-47.

(9) La Villa (1906) del arquitecto danés Maleren J. F. Willumsen (Knud Millech, *Danske Arkitekturstrømninger, 1850-1950*, Ostifternes Keditforening, Copenhagen, 1951, p.264), o el Atelier Tarvaspaa (1911) del finlandés Aksel Gallen-Kallela comparten el mismo origen tipológico que el cobertizo (1900) de E. S. Prior en Exmouth (*British Architect*, Vol. 54, 1900), las casas tirolesas de Clemens Holzmeister de los 1920s (*Bau und Werkkunst*, 1924-25, pp.119-120), La Villa Hellerup de Koch, la Bendix Villa (1918) del sueco Louis Hygom (*Arkitektur*, 1918, pp.39-41), o la casa Skodsborg (1932) del danés Kai Lytthans (*Arkitekten*, 1932, p.82). Los aspectos aditivos de la planta heterotópica de las casas privadas también pueden ser rastreados en la tradición de la casa agrupada en derredor del hogar, como en los ejemplos de la casa Stocksund del sueco L.I. Wahlman (ed. Sven Ivar Lind, *Verk av L.I. Wahlman*, AB Tidskriften Byggmastaren, Estocolmo, 1950, p.65), la Villa (1906) en Ryvangs Allé del danés Emil Jorgensen (*Arkitekten*, 1906-1907, IX, p. 421), o la casa en Tirolo (1924) del austríaco Welzenbacher (*Bau und Werkkunst*, 1928-29, pp.10-11). Sobre el desarrollo de la planta por aglutinación en Inglaterra y Estados Unidos, ver también Henry-Russell Hitchcock, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Cap. 15 «La evolución de la casa aislada en Inglaterra y Estados Unidos desde 1800 hasta 1900», Penguin, 1975, pp. 353-381.

(10) Henry-Russell Hitchcock, *op. cit.*, p. 513, «El sanatorio para tuberculosos en Paimio... rivalizó con la Bauhaus en tamaño, y quizás en complejidad, y fue tal vez la primer gran demostración de la especial aplicabilidad de la nueva arquitectura en hospitales». También Sigfried Giedion, *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1967, p.632, «Como en el Palacio para la Liga de las Naciones de Le Corbusier, como en la Bauhaus, las diferentes partes [del sanatorio de Paimio] están completamente integradas -como los órganos de un cuerpo- cada una con su particular función y permaneciendo inseparable de las demás.»

(11) Reyner Banham, «The One and the Few», *The Architectural Review*, abril 1957, p.244.

(12) El Atelier Edhs de Ragnar Ostberg fue publicado en *Arkitektur*, 1919, p.145. Para un texto general sobre Hugo Haring, ver Heinrich Lauterbach y Jurgen Joedicke, *Hugo Haring, Schriften, Entwurfe, Bauten*, Karl Kramer Verlag, Stuttgart, 1965. El Atelier Hvittrask de Gesellius-Lindgren-Saarinen en Kirkkonimmi (1902), fue particularmente elogiado por Carl Bergsten en un artículo sobre arquitectura finlandesa que apareció en *Arkitektur*, 1909, pp. 120-121. Para una discusión concisa sobre arquitectura finlandesa cerca del 1900, ver Kai Laitinen, «La Finlande au tournant du siècle»; y Kyosti Alander, «L'Architecture et ses Tendances», en un catálogo de la exhibición *Finlande 1900: Peinture, Architecture, Arts Décoratifs*, Palais des Beaux Arts de Bruxelles, 17 mayo-16 junio, 1974.

(13) Para la casa Aalsmeer de Bijvoet y Duiker, y la casa Bergen de J.F. Staal, ver Gustav Brandes, *Neue Hollanendische Baukunst*, Carl Schunemann Verlag, Bremen, p.59. La casa Aalsmeer de Bijvoet y Duiker fue particularmente discutida e ilustrada en la revista finlandesa *Arkitekhti*, Vol.XI, 1931, pp.52-54, en un artículo sobre arquitectura holandesa. Para la Villa A.Kittendorffs de J.D. Herholdt, ver Knud Millech, ed. Kay Fisker, *op.cit.*, p.57.

(14) La Villa Oswald fue publicada en la revista danesa *Arkitekten*, Vol. VIII, 1905-6, p.49, en un artículo sobre «Rhinsk Arkitektur». De cualquier modo, el eclecticismo estilístico fue cultivado en Escandinavia por los suecos Axel Nystrom y Ferdinand Boberg, tanto como por el danés Jens Vilh. Dahlerp, cuyo Teatro en Tivoli (1874) es una obra altamente lograda.

(15) Ver Knud Millech, ed. Kay Fisker, *op. cit.*, p.253, «El renacimiento holandés de Christian IV está rejuvenecido aquí por la influencia inglesa.» También, ver Tobias Faber, *Danish Architecture*, Det Danske Selskab, Copenhagen, 1964, pp.145-6.