

Call for papers #09

Ciudad y arquitectura. Relación entre volumen y vacío

Propuesta de Nieto & Sobejano. Abstracts seleccionados

Máquinas: Le Corbusier vs Archigram

Rosana Castañón Gutiérrez

Le Corbusier decía que sus referencias para la arquitectura como máquina eran los silos, los coches, los aeroplanos... En realidad, lo que le gustaba era la imagen austera, geométrica y brutalista de esos objetos. Su esfuerzo fue loable porque se necesitaba una arquitectura democrática, limpia, ordenada, y lo consiguió. Banham examina las referencias de Le Corbusier: de sus silos ha olvidado las tuberías, los elevadores, todo lo que hacía de ellos un mecanismo, y sólo ha dejado los volúmenes puros que recuerdan su etapa del cubismo sintético o purismo; los coches de los que habla son piezas únicas, hechas totalmente a mano para clientes millonarios. Lo que le atrae es la estrategia de yuxtaposición que él también usa en sus proyectos.

Otra máquina era no sólo posible, sino necesaria. Había de permitir la producción en serie para abaratar sus costes, pero también debía permitir la libertad y el gozo de estar realmente vivos.

Los Archigram recuerdan los cómics y la ciencia ficción, y se inspiran en la industria automovilística, en la exploración espacial y submarina. Proponen: habitáculos portátiles, móviles, desechables; mecanismos enchufables y reemplazables; tecnología miniaturizada... No importa la forma ni el material, sino el servicio que puedan dar al usuario. Contra el hombre estandarizado de la arquitectura moderna, el nuevo humano busca la felicidad, a través de la libertad y el poder de manipular su medio ambiente. Archigram pertenece a la sociedad afluente, joven y revolucionaria que pretendía cambiar el mundo en la década de los sesenta.

Poética, Memoria e Invención

Josep Muntañola Thornberg

El estado de la cuestión

Con un tema tan interesante como el que ha planteado la revista PALIMPSESTO, no puedo mantenerme al margen: aquí va una breve reflexión.

A partir de los últimos descubrimientos sobre el funcionamiento de nuestro cerebro, las predicciones filosóficas de H. Bergson (1939), P. Ricoeur (2003) y M. Bajtin (1982), por ejemplo, han sido ampliamente demostradas científicamente. La memoria no es algo muerto, como un archivo o una reproducción mimética de algo, sino algo vivo, cambiante, innovador. Desde el origen biogenético de la memoria (Kandel 2007), hasta los últimos descubrimientos sobre el alzhéimer (Cicourel 2013), se demuestra que no se puede recordar sin innovar, y que no se puede inventar sin recordar.

Es decir, la memoria evoluciona con la vida y es compatible con la imaginación, en caso contrario, se muere, eliminando con ello también la imaginación. Esta memoria viva y feliz exige un constante equilibrio dinámico entre recordar y olvidar, sin este equilibrio el que quiere recordar todo u olvidar todo, se queda sin memoria viva (Ricoeur 2003).

¿Dónde reside entonces la invención? El mejor ejemplo sigue siendo para mí el de A. Einstein y su definición de conocimiento creativo. Dice Einstein: "Yo no era el mejor físico de mi tiempo, ni tampoco el mejor matemático, pero sí fui el mejor en imaginar que orden matemático explicaba mejor el orden empírico de la física, y en este punto radica mi capacidad de invención e innovación" (Muntañola 2002).

La memoria viva funciona de la misma manera cuando recuerda como cuando inventa poéticamente, tanto en ciencia, como en arte, como en política (como por ejemplo, con los proyectos de arquitectura), y todo ello gracias a la imaginación (Muntañola 2007).

Por ello dije que recordar es proyectar hacia atrás, y proyectar es recordar hacia delante (2002b), y por esto dije a Enric Miralles que sus proyectos son constructores de memorias vivas (1994).

La memoria viva del arquitecto

A partir de estas premisas, la contraposición entre memoria e invención como dos aspectos irreconciliables para la modernidad en arquitectura queda obsoleta. El arquitecto puede innovar sin olvidar, y debe recordar innovando.

Si analizamos los recorridos simbólicos de Enric Miralles en sus proyectos, vemos como su imaginación coordina formas que no habían estado antes coordinadas de la misma manera. Se trata de poner en marcha procesos constructivos capaces de dar respuesta a problemas específicos de un lugar espacio-temporal muy preciso, sin por ello olvidar las culturas de este lugar, sea este Grecia, Escocia o Cataluña.

No hay pues contraposición entre la singularidad de la obra de Miralles y su valor universal, todo lo contrario, lo uno no va sin lo otro.

Se equivocaría quien pensara que encontrar significados nuevos exige que todo sea diferente y que nada nos recuerde nada. Incluso en el caso de películas muy innovadoras de forma y contenido, como MATRIX, se tuvieron que hacer concesiones a la memoria de los espectadores sobre películas anteriores, situaciones sociales conocidas etc. Sin ninguna referencia, la película, ya de por sí difícil de entender, hubiese sido imposible de ver. Tenemos también en la obra y en los textos de Steven Holl otro ejemplo privilegiado, a la vez, muy respetuoso con el pasado filosófico y cultural de la sociedad occidental-de ahí su interés por Melville y Merleau-Ponty-y también buscando nuevas sensaciones con nuevas formas, texturas y materiales diversos.

Como en el caso de Miralles, sus edificios ya son "memorias" materializadas apenas construidas. (Muntañola 1994) Son memorias vivas. (Muntañola 2007; Ricoeur 2003). La memoria viva del arquitecto ni copia, ni repite, sin más, sino que crece y se desarrolla con energía, para poder así responder a las transformaciones culturales y sociales de la humanidad de hoy.

Este tema es tan amplio y tan complejo, que aconsejo al que quiera profundizar que consulte primero las últimas tesis doctorales sobre la memoria, leídas en la Universidad Politécnica de Cataluña en su grupo de investigación GIRAS-TEC:

Rivera Rivero, María Gabriela. *Los valores de la memoria en el proyecto arquitectónico*.
Krahe Edelweiss, Roberta. *A dialogia na arquitetura dos museus brasileiros depois do movimento moderno*.
De Oliveira Lepori, Ana Paula. *El taller de proyectos como laboratorio: Memoria y Lugar*.
Zapulla, Carmelo. *Per una Scienza Architettonica del Pattern*.
Pérez Rial Fontes, Diego. *Redesenho. Novas Estratégias em Contextos urbanos consolidados*.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtin, M. (1982) *The Dialogic Imagination: Four Essays*. USA: University of Texas Press, Slavic Series.
Bergson, H. (1939) *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Les Presses universitaires de France.
Cicourel, A. V. (2013) "Origin and Demise of Socio-cultural Presentations of Self from Birth to Death", en *Sociology*, vol. 47, núm. 1, pp. 51-73.
Kandel, E. (2007) *In Search of Memory: The Emergence of a New Science of Mind*. New York - London: W.W. Norton.
Muntañola, J. (1994) "Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)" en *3ZU: revista d'arquitectura*, núm. 3.
Muntañola, J. (2002) *Arquitectura, Modernidad y Conocimiento*. Barcelona: Ediciones UPC.
Muntañola, J. (2002b) "Arquitectura de la Memoria. Una lectura de Paul Ricoeur", en *Forma y Memoria, DPA*, núm. 18. Barcelona: Edicions UPC.
Muntañola, J. (2007) *Las formas del tiempo*. Badajoz: Abecedario.
Ricoeur, P. (2003) *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Seuil, Points Essais.

Archetipo e Architettura. Rivelazione e trasfigurazione come memoria e invenzione

Giuseppina Scavuzzo

L'architettura è la costruzione di un rifugio, si mette al riparo il corpo, il cuore e il pensiero... la botte di Diogene¹ scrive Le Corbusier in *Domus* del '37. Emerge il valore archetipico della dimora come rifugio, risuona l'assonanza tra architettura e archetipo e la comune radice archè, origine. Ma anche il significato che l'architettura assume nell'avventura esistenziale umana, in rapporto al corpo e alle sue esigenze ma anche a cuore e pensiero, esplicitato dal riferimento a Diogene, il filosofo che con la lanterna cerca l'Uomo.

Nel libro *Ten canonical buildings* Eisenman, seguendo il metodo di del suo maestro, Colin Rowe, "andare oltre ciò che vedono gli occhi, a ciò che vede la mente", propone analisi compositiva di opere che segnano una discontinuità nella storia dell'architettura proponendo nuovi canoni.

Le architetture che si analizzano in questo articolo sono legate, al contrario, dalla continuità dell'idea archetipica del rifugio. Sono Ten archetypical buildings, in cui dall'essenzialità di programma emerge la permanenza di archetipi dell'abitare (la torre, la capanna, il recinto) filtrati attraverso la lettura di Maestri dell'Architettura Moderna e Contemporanea (es.: il Cottage di Schindler rielaborazione modernista dell'archetipica A-frame americana come il Chamberlain Cottage di Breuer del balloon-frame, la Glass House di Johnson analizzata secondo i caratteri che Semper attribuisce alla capanna primitiva: basamento, focolare, tetto, rivestimento). Una prima analisi è condotta con il metodo di Eisenman, per diagrammi e scomposizioni. Segue una operazione di interpretazione attraverso modelli che trasfigurano le opere studiate, sull'esempio degli studi condotti alla Cooper Union di Hejduk seguendo l'idea di Rowe, di un confronto sovra-storico tra architetture, attraverso l'evocazione delle memorie racchiuse nell'opera, la visualizzazione, attraverso metafore, allegorie, o congegni ludici, del principio di identità riconosciuto come tema compositivo.

Infine dai prototipi dei Maestri del Moderno, in cui è riconoscibile l'archetipo, si giunge allo stereotipo di rifugio, individuabile nel Contemporaneo (es la Rudin House di Herzog e De Meuron, che gioca a rifare la casa di 5 linee disegnata da ogni bambino).

¹ Le Corbusier, Il vero sola ragione dell'architettura, in «Domus» n. 118, 1937, p. 1

² P. Eisenman, Ten Canonical Buildings 1950-2000, Rizzoli, New York, 2008

(viene de la página siguiente ->)

Quant a la superfície exterior del món, Déu la va polir i arrodonir amb molta exactitud, i això per més d'una raó. En efecte, per començar, el món no tenia cap necessitat dels ulls, perquè no hi havia res a veure fora d'ell mateix, ni de les orelles, perquè tampoc no hi quedava res d'audible. I a l'exterior no quedava tampoc cap atmosfera per a ser respirada.

Aquest món tampoc no tenia cap necessitat d'un òrgan per absorbir els aliments ni de cap altre per expulsar les deixes no assimilades. Car res no podia sortir d'aquest món ni res no podia entrar-hi -puix que no hi havia res fora d'ell (...). Mans per agafar o per apartar cap cosa, no en necessitava, i l'artista va pensar que no calia adaptar-li aquests membres superflus ni peus tampoc, ni res que hagués de servir per caminar.» Plató, *Timeu*, 33 b-d.

No he de cansar-los amb gaires referències més, però vull subratllar que aquesta concepció antropomòrfica del món, per bé que mutilada, és la mateixa que permet, al Renaixement, un idealisme arquitectònic que és alhora religiós, humanista i, en certa manera, «materialista». M'explicaré.

La clau d'aquesta connexió, evidentment, des de Pitàgores i Plató, es troba en les matemàtiques i en la geometria. Els passos intermedis entre els grecs i Aiberti passen, com sabem, per Vitruvi, per la filosofia neoplatònica de Plotí, pel neopitagorisme de Macrobi i per tot un seguit d'autors.

A més, la veneració que encara en plena Edat Mitjana els homes de lletres sentien per les restes arqueològiques de Roma constitueix l'element complementari de la renaixença, a partir de Brunelleschi, dels esquemes arquitectònics clàssics.

Ja Hildebert de Le Mans, l'any 1106, havia escrit en un famós poema elegíac: *Par tibi, Roma, nihil cum sis prope tata ruina ...* En català: Res com tu, Roma, encara que només siguis una ruina.

Que Roma va ser una referència de primer ordre per a la represa de l'arquitectura «clàssica» al Renaixement, això és una pura evidència. El que jo m'he esforçat a mostrar-los és que el Renaixement no es va limitar a fer una còpia de les plantes i els alçats de les edificacions romanes, sinó que va vincular aquesta manera de fer arquitectura a un marc diguem-ne, *conceptual* molt més ampli, que és, al nostre entendre, el que dóna fermesa a l'arquitectura renaixentista en la mesura que la inclou en tota una estètica; i aquest marc intel·lectual és igualment el que assegura que l'arquitectura renaixentista pugui inaugurar -de fet, reprendre- una tradició clàssica que no s'ha interromput encara.

Aquest entorn conceptual, com ja hem dit, és l'*humanisme*. El sòcol humanista d'aquesta arquitectura, molt més que no el conjunt de formes rehabilitades, és el que assenyalava la possibilitat de la tradició clàssica. A partir de l'exemple bàsic d'aquest idealisme que hem analitzat es fa possible tota una tradició que és tan formal com conceptual, tan material i tècnica com absolutament ideal.

...

Hem anat enrere a veure, una mica per sobre, les arrels d'aquest idealisme al·ludit. Ara bé: ¿com es poden seguir les traces d'aquesta mena d'arquitectura als segles posteriors?

(...) El primer exemple de persistència d'aquesta tradició idealista-humanista en l'arquitectura que voldria comentar és el de Winckelmann, l'amant de les arts i conservador de museus que va escriure el llibre potser més important per a la configuració de l'estètica idealista alemanya, les anomenades *Reflexions sobre la imitació de les obres gregues en pintura i escultura*, de 1755.

És curiós que un llibre tan petit assolís l'anomenada que va assolir, i més encara si tenim present que, a la primera edició, se'n va estampar una xifra potser rècord en la història dels llibres impresos: cinquanta exemplars. (...)

Winckelmann va formular, encara amb més claredat, allò mateix que ja hem vist formulat al Renaixement italià, és a dir, que fer art no és qüestió de pura tècnica, sinó de coordinació amb esquemes ideals i, com diu ell, amb imatges que forja solament l'enteniment: «Els coneixedors i els imitadors de les obres dels grecs troben en llurs obres mestres, no solament la més bella naturalesa, sinó quelcom més que la naturalesa, és a dir certes bel·leses ideals d'aquesta naturalesa que, com ensenya un vell exegeta de Plató, són produïdes per unes imatges que forja l'enteniment tot sol.»

¿Recorden aquelles paraules que he llegit de Daniele Barbato, de mitjan segle XVI? Les repetiré: «L'artista treballa primer intel·lectualment i concep les coses dins el cap, i després simbolitza la cosa exterior a partir de la imatge interior, especialment en l'arquitectura.»

No hi ha dubte: ens trobem amb tota una tradició idealista de l'arquitectura que, entre el Renaixement i avui, potser només va trencar-se en dos moments: el barroc i el mo-der-nisme del segle XX. Curiosament, aquests dos detractors de l'idealisme arquitectònic van ser tots dos amants d'una aproximació *directa* a la naturalesa. (...)

No és a la naturalesa, diu també Winckelmann, on s'ha d'anar a aprendre com es fa l'art, precisament perquè l'art és una obra espiritual que va a càrrec de les possibilitats d'expressió cultural de la humanitat.

En la història de l'estètica no s'ha establert mai més una distinció tan clara entre *natura* i *cultura* com al llarg de la tradició idealista que estem comentant. (...)

Per a Winckelmann, empeltat del mateix espent «estructural» que hem vist en els arquitectes de l'humanisme arquitectònic del XV i del XVI, l'estudi de la naturalesa només ha de servir per trobar-hi el paràmetre d'una bel·lesa universal i abstracta; aquesta va ser la lliçó dels grecs, diu, i aquesta ha de ser la base d'una estètica neoclàssica.

No ens ha d'estranyar, doncs, que aquest gran tractat de Winckelmann desemboqués en la ponderació d'un art savi i en la lloança d'aquelles persones que reuneixen les virtuts sensibles de l'artista i la capacitat intel·lectual del savi.

Aquest text és un extracte de l'article *Reivindicació idealista de l'arquitectura*, publicat a *El sentit i la forma. Assaigs d'estètica*.