

Josep Muntañola Thornberg, ed.

Lecturas dialógicas de arquitectura

Khôra 11

Coordinador: Johnny Burgos Flores, Dr. Arq.

Primera edición: juny 2003
Diseño de la cubierta: Edicions UPC

© Josep Muntañola, 2003

© Edicions UPC, 2003
Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL
Jordi Girona 31, 08034 Barcelona
Tel.: 934 016 883 Fax: 934 015 885
Edicions Virtuals: www.edicionsupc.es
e-mail: edicions-upc@upc.es

Producció: CPET (Centre de Publicacions del Campus Nord)
La Cup. Gran Capità s/n, 08034 Barcelona

Depósito legal: B-26.012-2003
ISBN: 84-8301-708-3

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos, así como la exportación e importación de ejemplares para su distribución y venta fuera del ámbito de la Unión Europea.

Indice

Prefacio	4
Capítulo 1	
O Chiado e a estratègia da memoria	5
Por Margarida Louro do Nascimento e Oliveira	
Capítulo 2	
La casa Eames: Conexiones y multiplicidad	31
Por Nadya Kianí Nenadich	
Capítulo 3	
Retòrica d'un edifici: L'IMA	45
Por Eulàlia Castellà Martínez	
Capítulo 4	
Análisis de la poética y la retórica: Biblioteca Nacional de Francia	55
Por Raúl Formentín Ruiz	
Capítulo 5	
Análisis retórico, poético y dialógico: Casa Diego Rivera y Frida Khalo	67
Por Iliana Miranda Zacarías	
Capítulo 6	
Columbus Convention Centre	75
Por Gustavo Possos M.	
Capítulo 7	
Stories	85
Por Víctor Pérez	

Prefacio

Los trabajos que aquí se reproducen, elaborados por de estudiantes del Programa de Doctorado que coordino desde hace 20 años, abarcan varios cursos y temáticas diversas: poética, retórica, crítica y teoría de la arquitectura, entre otros.

Agradezco el permiso para poder publicarlos dentro del ámbito universitario, y el interés que estas "Lecturas dialógicas de arquitecturas" ponen de manifiesto, con relación a las ideas rectoras del programa.

Me refiero a las hipótesis dialógicas esenciales de que el conocimiento es mediante siempre el resultado de una interacción social la cual nuestra mente, nuestro territorio y nuestra historia social se ponen simultáneamente en movimiento.

Barcelona, 11 de septiembre del 2002

Josep Muntañola Th.

Capítulo 1

O CHIADO E A ESTRATÉGIA DA MEMÓRIA

Sobre a obra de intervenção urbana de Álvaro Siza Vieira após o incêndio de 1988



INTRODUÇÃO

O trabalho de investigação aqui desenvolvido enquadra-se no sentido de uma análise crítica sobre a obra de intervenção urbana do arquitecto Álvaro Siza Vieira para a zona sinistrada do Chiado em Lisboa, após o incêndio que assolou esta parte da cidade em Agosto de 1988.¹

Esta introdução ao tema abordado refere-se sobretudo à explanação de quatro aspectos principais de enquadramento, nomeadamente: o âmbito da abordagem crítica realizada, o objecto de estudo seleccionado, os objectivos estabelecidos e a metodologia utilizada no processo de análise crítica da obra em questão.

O âmbito deste trabalho desenvolve-se a partir dos conteúdos teóricos apresentados na disciplina de *Projecte I Context Cultural*, do curso de Doutoramento em Arquitectura, durante o ano lectivo 2000/2001, leccionada pelo Professor Catedrático Josep Muntañola Thornberg. Deste modo e perante a complexidade que caracteriza a situação contemporânea de fazer *arquitectura* e *cidade*, apresenta-se uma estratégia de concepção e apreensão espacial que se estrutura numa visão dialógica entre a obra de arquitectura e o contexto sociocultural que a produziu.

Relativamente ao objecto de estudo, a eleição da obra do arquitecto Álvaro Siza Vieira para a zona sinistrada do Chiado como suporte nesta análise crítica, estabelece-se sobretudo pela complexidade subjacente ao contexto desta intervenção. Caracterizada por fortes excepções desde o impulso assente na destruição accidental pelo incêndio; desde o desejo imediato de apagar os malogros dessa destruição, até ao confronto com o plano de memórias evidente nas polémicas e debates perante a postura de mudança ou permanência na cidade. Tudo converge no sentido de considerar esta proposta como suporte na dialogia que se estabelece entre as diversas perspectivas éticas, lógicas e estéticas e o contexto que as produziu e caracteriza.

Neste sentido, os objectivos assumem-se partindo destas três medidas topogenéticas² apresentadas como forma de entendimento e leitura do objecto de estudo seleccionado. Assumida como uma estratégia de conhecimento da problemática contemporânea que define e caracteriza a problemática de criar, intervir e reflectir sobre a cidade, particularmente sobre a cidade histórica.

É assim definida pelos objectivos delineados que a metodologia adoptada se estrutura em três níveis de aproximação. O primeiro, sobre o plano da destruição, onde se abordam as dimensões valorativas (lógica, ética e estética) perante a catástrofe como aspecto subjacente à intervenção. O segundo foca o plano da memória estabelecendo de certo modo as vertentes que se denunciaram como determinantes à intervenção do plano de pormenor para a área sinistrada do Chiado. Finalmente o plano da intervenção, como definição da estratégia delineada, dos diversos aspectos de caracterização, assim como da acção

crítica de apropriação actual. Metodologia que se reflecte na própria estrutura do trabalho, desenvolvido e apresentado em três partes fundamentais:

A primeira parte (*Capítulo I – O Plano da Destruição*), analisa e apresenta o contexto sobre o qual se definem as três medidas topogenéticas apresentadas: a dimensão lógica na sua relação com a história e os valores que esta determina nos diversos planos de acção; a dimensão ética na sua relação com o Bem e o Mal ponderando a polémica e o equilíbrio entre a continuidade e a ruptura e finalmente a dimensão estética preconizada pelas opções poéticas do arquitecto e da retórica aplicada.

A segunda parte (*Capítulo II - O Plano da Memória*), enquadra as condicionantes da intervenção sobre dois aspectos complementares: num primeiro ponto o sentido mítico da intervenção, como resposta à herança nostálgica das vivências que outrora caracterizaram a zona, e num segundo ponto o sentido físico do contexto da intervenção, mais ligada à herança material dos edifícios destruídos e da sua articulação com a envolvente da cidade pombalina.

Finalmente a terceira parte (*Capítulo III – O Plano da Intervenção*), expõe de forma crítica e partindo das exposições realizadas nos capítulos anteriores, as diversas opções do projecto assim como a forma como essa obra já realizada se foi integrando (eticamente, socialmente e politicamente) na cidade actual.

Em síntese, são estas as bases de desenvolvimento de todo o trabalho de investigação. Tendo como ponto de partida a visão topogenética da actividade arquitectónica aplicada ao aspecto específico da intervenção urbana de Álvaro Siza para Lisboa/Chiado, define-se uma prospecção crítica e reflexiva sobre a condição da cidade contemporânea e o estatuto e a operatividade do pensamento e da teoria da arquitectura, como estratégia no *fazer e entender* a realidade urbana de hoje.

O PLANO DA DESTRUIÇÃO

juízo valorativo



1. Incêndio do Chiado - 1988 (A. Sacchetti)

«*Madrugada de 25 de Agosto. Fumo e fogo no Chiado. (...)*

O vento espalhava faúlhas através da Baixa, que se dispersaram pela cidade, atravessaram o Tejo e chegaram até Cacilhas, Almada e Laranjeiro. (...)

Parte do Chiado está reduzida ao esqueleto de prédios esventrados, cinzas e escombros sobre escombros. Do vendaval do fogo resta uma visão aterradora de angústia e pesadelo. É tanto maior a desolação quanto o espectro da tragédia ressalta na atmosfera de um dia luminoso de Verão de céu muito azul.» António Valdemar.³

As catástrofes desde cedo assumiram um papel determinante na história de Lisboa, onde incêndios e terremotos se insurgiram contra a cidade, arrastando consigo ruas e edifícios.⁴ Por diversas vezes se proclamaram a morte dos lugares enquanto espaços de memórias vividas e experimentadas, que perante a dissolução pareciam desaparecer. Mas também em todos esses momentos se delinearam atitudes, posições perante as calamidades, esboçando estratégias valorativas sobre as quais a cidade cresceu e se transformou.

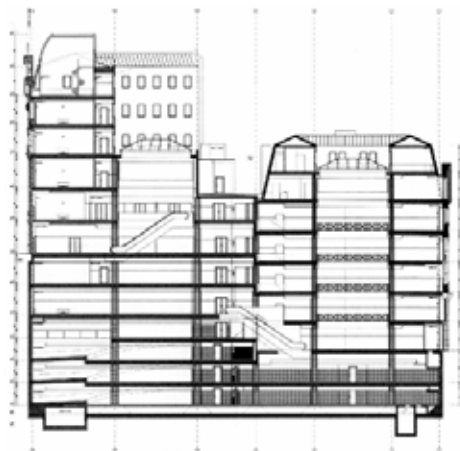
É portanto dentro deste contexto impulsionador, que se estabelece aqui uma perspectiva de *valor* sobre a catástrofe do incêndio de 1988, enquadrando os diversos universos valorativos, e a forma como estes se projectam perante a destruição e o destruído, definindo as bases do plano da intervenção.

Subjacente a esta apreensão crítica, o *valor* insurge-se como posição do pensamento do sujeito perante a realidade, onde pelo conhecimento estabilizado e pelas ordens vivenciais se constrói como resultado da formulação de um juízo. Assente nas sensações, na percepção, nas imagens e no movimento, em associações aferidas pela leitura da realidade, o valor assume-se como produto da acção de uma intervenção crítica, de um ver criativo em olhar sobre... Balizado por universos variados: lógico, ético e estético, o valor define-se por referenciais, *a priori* cognitivos,⁵ orientadores da interpretação, ressaltados pela cultura e determinados no conhecimento, não como saber erudito, mas sim experimentado.



2 Lisboa/Chiado (A. Siza - A Estratégia da Memória, Lisboa, 1994)

A dimensão ética



3. Edifício Grandel (Jornal dos Arquitectos, n.º 134, 1994)

O *valor de útil*⁶ denuncia-se na relação: cidade, utilidade, felicidade.

Esta categoria de *valor* assume-se não por aquilo que é, mas por aquilo que serve à vida, que proporciona felicidade, onde a valoração rapidamente é posta pela questão da conveniência. O *útil* na sua dialéctica com a *ontologia* (*verdadeiro* e *falso*), e na sua dialéctica com a *ética* (*bem* e *mal*), determina-se sobre o peso do urbano e do seu utente colectivo, mediatizado para o fim último da felicidade. Neste sentido, o limiar do medo e do risco, evoca-se pela ideia da conservação, onde o tempo e a durabilidade da cidade (referência à cidade como persistência), se assumem não como constante de continuidade, mas sim como um estado de equilíbrio (*nemésis*).⁷

A felicidade (como virtualidade espiritual) dá ao conceito a noção de finalidade em si, e desta forma, na cidade destruída, o triunfo do *útil* estabelece-se como equivalente ao triunfo do *belo*.⁸

«O fim da cidade é, pois, (...) o viver bem e essas coisas são meios para este fim. A cidade é a comunidade de famílias e aldeias numa vida perfeita e suficiente, e esta é, a nosso ver, a vida feliz e boa.» Aristóteles (*Política*)

No universo *ético*,⁹ as gradações estabelecem-se entre o *bem* e o *mal*, inter-relacionando-se com a valoração do *histórico* e do *útil*.

Perante a destruição, o *valor ético* na sua relação com o *valor histórico*, eleva-se sobretudo pelo peso da consciência colectiva, como molde determinante perante a intervenção.

Aliado às memórias, às nostalgias do tempo e da perda, o acto criativo contextualiza-se na escolha pela avaliação do utente. Utente não como indivíduo, mas sobretudo como colectivo, manifestado pelas determinações que à partida servem e se destinam ao grupo.

O *bem* e o *mal* determinantes no sentido estratégico da intervenção, prendem-se com o *valor de útil*, directamente estabelecido com a noção de preservação - manter o *bem total* - a harmonia estabilizada, pelo bem estar com fim na felicidade.

A dimensão lógica

No incêndio do Chiado, o *valor histórico* assume-se pelo peso do colectivo perante a destruição e a consequente afectação cultural que esta provoca no contexto geral da cidade. Assim, perante a dissolução espacial, o valor do tempo rapidamente se revela pela nostalgia e pela reposição.

No limite, o revivalismo e a falsa interpretação revelam-se perante o medo, na cristalização do processo de evolução. É pois neste sentido, que a questão do olhar novo é determinante no juízo de escolhas e de valorações, que enquadram este universo. É contra o processo estático, que o sujeito crítico se insurge, pela posição perante o léxico do passado e face ao desenvolvimento de ideias abrangentes, onde o puro plágio por si só não se justifica. A transposição amputada de elementos no tempo não serve para a auto-definição, assim como não serve a recusa gratuita desse processo.

Neste contexto, o percurso estabelece-se sobre o referente, onde a história e o valor histórico são determinantes, balizados pela consciencialização do sujeito, pela contemporaneidade e por uma maturidade que se enraizará obviamente no passado.

O sentido *ontológico* (oscilando entre o *verdadeiro* e o *falso*), estabelece-se perante o universo ético (oscilando entre o *bem* e o *mal*),¹⁰ e nas suas relações com o sentido *histórico* e de *útil*, assumindo no genuíno (como *verdadeiro*) e na preservação perante a nostalgia e a memória, o acerto do *bem total*. Desta forma, determina-se em inter-relação com as valorações do universo *estético*, sobressaindo na questão da essência e da aparência.

Protagonizando no limite as intervenções simuladas, no empastelamento, pela transposição mal interpretada de regras e de traçados, num processo de transmutação em diversos níveis de aproximação.



4Ed. 8/9 (proposta) (Jornal dos Arquitectos, 5. Ed. 8/9 (ruínas) (A. Siza - A Estratégia da Memória, Lisboa, 1994)

1.4 A dimensão estética

O universo *estético* no contexto da intervenção perante a cidade, aparece associado às valorações do *útil*, *histórico*, *ético* e *ontológico*, onde *útil* e *bem* se assumem no sentido de *belo*.

Associada à experiência e à realidade vivida das memórias de um tempo na cidade, os *valores estéticos*, assumem-se pela subjectividade na determinação das diversas categorias de valoração, pela atitude privilegiada do próprio indivíduo e da sua sensibilidade. É nessa apetência estruturada na *experiência do belo*, pela abertura ao real (experiência aberta e intuição sensível), e organização estética do espaço e do tempo assente nas sensibilidades afectivas envolvidas, que se formaliza a receptividade total às qualidades emotivas, definidas no processo de qualificação e determinação de valores.

Nesta avaliação de subjectividades ponderam-se os diversos graus de eleição, onde o medo das alienações e dos preconceitos se insurgem como determinantes. Neste contexto, a questão da liberdade individual é confrontada com a força do colectivo, tendo subjacente, a imaginação, a memória e a experiência. Nesta procura o equilíbrio estabelece-se num consenso de grupo, e imediatamente um *valor artístico* e *estético* surge. Deste modo, enquadrado neste contexto do universo *estético*,¹¹ apresentam-se algumas das categorias valorativas, como posição crítica e criativa perante a destruição da cidade e a formalização de diversas intervenções.¹²



6. Lisboa/Chiado (A. Siza - A Estratégia da Memória, Lisboa, 1994)

O *sublime*¹³ revela-se pelo sentido de luta, subjacente ao próprio acto de intervenção (como acção criativa) contra a catástrofe do desastre como presumível fim. É assim contra a morte da cidade, pelo acto de renascer que o *sublime* surge. Evidenciando o movimento, o devir inerente à própria natureza da cidade, estabelece-se como base ao plano de criação.

«A ideia fundamental do sublime é a luta; é a ideia da força livre e inteligente lutando contra os obstáculos que impedem o seu desenvolvimento.” Existe sublime no carvalho batido pela tempestade: é que “o espírito personifica a força que o anima, e representa-a como uma pessoa que combate os obstáculos que se opõem ao seu desenvolvimento” - “o sublime, que nos lembra a força manifestando-se através da luta, lembra-nos a condição humana”.» L. Robin/Jouffroy.¹⁴



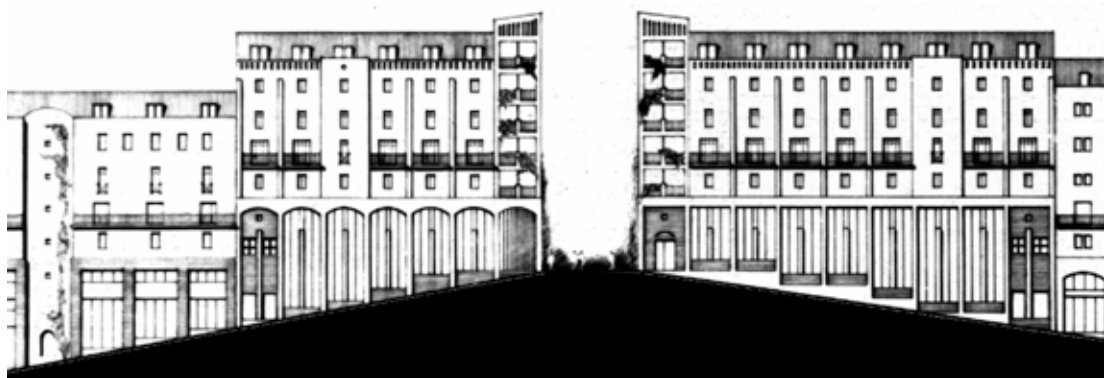
7. Interior do Grandella (A. Sacchetti)

O *trágico*, define-se pela anulação, por instantes, por curtos intervalos de tempo, no esmagamento dos valores. A ruptura da destruição, assume-se pela estagnação, sem acção, sem esperança. Aqui surge no processo de criação, como fim gerador de um princípio. No fundo o trágico como arranque na reordenação de valores.



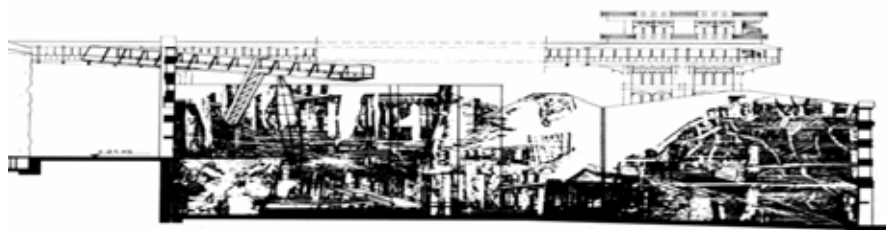
8. Grandes Armazéns do Chiado (vista do interior) (F. O.)

O *dramático*, na cidade destruída, evidencia-se na relação com a vida, no confronto, no conflito, aliado à acção, pela elaboração sobre a esperança. Assim, o *dramático* no enquadramento da intervenção, protagoniza-se na discussão, na polémica de valoração das condicionantes, nas eleições de ruptura e integração, englobando sempre um processo de progressão. Neste jogo constante de oposições e de conflito de valores, a dialéctica *belo* e *útil* torna-se primordial.



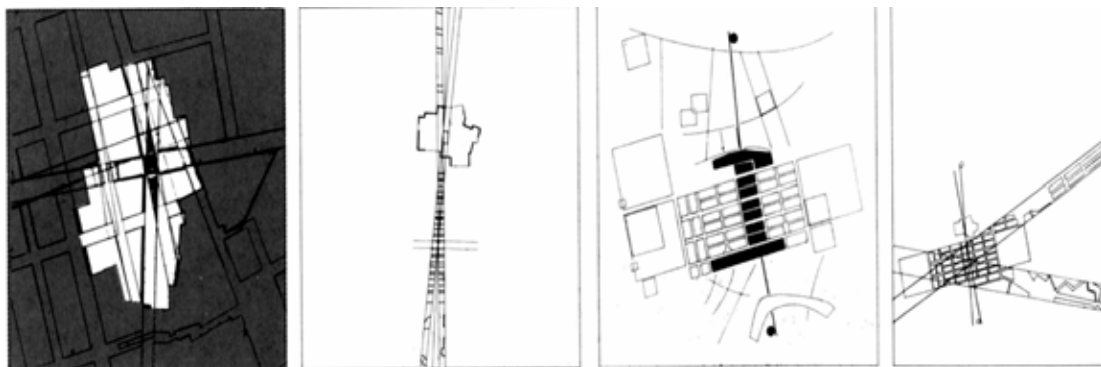
9K. Wendisch/L. Mauersberger/L. Loos/S. Schott/N. Letzel/F. (Utopica Independent Projects, Berlin, 1990)
 . Salzmann/D. Schneider/J. Bollmann - Alemanha

O *patético*, como categoria estética de valoração, manifesta-se pelo desânimo, pela rendição à luta que o *sublime* e o *dramático* pressupõem. O plano da intervenção perante a cidade destruída (assente nos contextos *histórico*, *ético* e *ontológico*) assume-se pela enumeração desvinculada de crítica criativa, pelas colagens como vertente de dissolução.



10. Biliou/Antypa - Atenas (Utopica Independent Projects, Berlin, 1990)

O *cômico*, como ruptura em relação à angústia existencial, estabelece-se como um modo de olhar lúdico essa mesma existência. Deste modo, assume-se pela vitalidade, como origem de vida (em relação com o sublime), tocado pelas subcategorias do *satírico* e do *irónico*.



11. M. Orme /S. Wagner - Londres /Berlim (Utopica Independent Projects, Berlin, 1990)

A *poética*, assente na simbólica, revela-se como resultado de uma tensão do sujeito em relação à realidade envolvente, corresponde a uma capacidade de fascínio na base de um impulso criador de perplexidade perante o mundo. Assumindo a vontade de criação pela recriação do próprio ser, como atitude reflexiva. Desta forma, a intervenção perante a cidade destruída toma a dimensão utópica, da elaboração como *não-lugar*, no sentido da exploração dos limites e como base à definição de outras ordens de valoração.



12. Siza Vieira - Pátio do bloco A

(Casabella, n.º 628, Milano, 1995)

A *graça*, define-se na satisfação do equilíbrio estético, mais ligada ao tempo que ao espaço. A intervenção no Chiado, estabelece-se numa relação de costura entre o novo e o velho. Pelo sentido delicado que inclui, manifesta-se pela fragilidade da dissecação, rapidamente desmoronada, perante o perigo do peso inerte, destituído de valor estético, revelando-se na *desgraça*.

O *bonito*,¹⁵ como estado de aceitação, igualmente assente na sensação de bem-estar, de agradável, evidencia a ausência de violência e de choque. Na intervenção, preconiza as reposições, as reconstruções, numa imagem pela aparência. No precipício do esvaziamento, pode cair no banal pelo empobrecimento e pela vulgarização.

Nesta abordagem sobre os *valores* da catástrofe, subjacentes às diversas posturas de intervenção, sobressaem dois aspectos fundamentais ao enquadramento da destruição como dinâmica de transformação na cidade.



13. Edifício Grandella (A. Siza - A Estratégia da Memória, Lisboa, 1994)

Por um lado, a destruição como culminar de um processo de decadência, enquadrando o Chiado como fragmento urbano integrado na evolução e no movimento geral da cidade. Por outro, o acontecimento do desastre, como um facto autónomo, marco nesse processo de dinâmica.

Tido como incidente imediato de ruptura no tempo, impulso agressivo e forte, alberga em si todas as contingências da nostalgia ressalvando a memória histórica e evidenciando à partida a atitude de intervenção nessa própria consideração: a destruição. Centrando grande parte do conteúdo das

discussões actuais, a recuperação expõe-se nas atitudes dualistas da intervenção por ruptura ou por reposição.

Pela consideração da catástrofe não como ponto fulcral ou marco na atitude de intervenção, mas apenas como culminar de uma decadência gradual, é assim valorada a questão desse desânimo, dessa ruptura latente com a vida e com a manifestação do urbano. Este ponto define a directriz da filosofia de acção, perante a cidade como fragmento desanimado, onde o desastre é entendido como meio num processo evolutivo de reanimação e restituição. O incêndio, como facto autónomo e determinado é anulado, reconstruindo-se o passado como realidade privilegiada. A estagnação, a ruptura com a envolvente e com o utente elegem-se como os fortes impulsionadores no desejo da reanimação. Neste sentido, o incêndio de 1988 e a intervenção que se define, materializa a anulação da destruição, retomando a cidade (de crise e decadência) no seu estado anterior. Em contraste, a referência ao terramoto de 1755 e à posição de intervenção perante a destruição da cidade, onde a catástrofe se assume como marco evidente na transformação. A cidade nova reflecte a cidade antiga, pelo contraste, pela implantação, pelos traçados, eternizando na sua materialidade, a própria destruição.

«Para o arquitecto, o incêndio não existe.»¹⁶

A eleição da forma como o fenómeno do incêndio culminou a decadência gradual do lugar, deu ênfase a determinados parâmetros de influência. Anular o incêndio, retomar o ponto onde a cidade apelava a uma forte remodelação, permitiu criar cintos de segurança a determinados aspectos da intervenção, dando respostas a um problema, que além de focar atenções sobre um fragmento urbano em decadência, ressalta o facto de tocar a identidade cultural da cidade, evidenciando neste sentido as valorações de histórico, útil e ético, como determinantes à categorização estética.

O contexto de discussão perante os factos estabelece-se portanto como uma visão ligada a esse domínio comum, onde a cidade destruída traz consigo o esforço conjunto da recuperação, de memórias partilhadas e de experiências globais, que elegem como fundamental o peso do colectivo.

«Do outro lado, estava o senso comum, a generalidade dos cidadãos, que, bem ou mal informados, preferiam, com tanta certeza como falta de imaginação, uma simples revivescência de imagens familiares (fachadas falsas ou verdadeiras, que importava isso, desde que fossem semelhantes às do século XVIII?), exprimindo aparentemente conforto e segurança, em vez de todas as "aventuras" arquitectónicas que os defensores de vanguardas apregoavam, chamando estes à reconstrução do Chiado enormidades como "um desafio aos arquitectos", ou pior ainda, "uma oportunidade para mudar Lisboa", para transformar a sua - diziam - decadente Baixa...» José Manuel Fernandes.¹⁷

O PLANO DA MEMÓRIA

2.1 Sobre o sentido mítico (herança nostálgica)



14. Rua do Carmo (A. Sacchetti)



15. Rua do Carmo (A. Sacchetti) (pormenor de uma fachada)



16. Grandes Armazéns do Chiado (A. Sacchetti)

O incêndio e a abordagem da destruição trazem consigo, memórias passadas, dando ênfase à cidade desaparecida, que de certo modo participa criticamente no momento presente. É recuperando esse sentido crítico que se desenrola um plano de sucessivas mudanças e permanências, que ao longo dos tempos motivaram e incentivaram impulsivamente a evolução da cidade. Este ponto, reúne assim os dois aspectos fundamentais que enquadram o sentido do plano da memória na cidade (referida tanto na manifestação material como nas suas histórias e mitos), perante a destruição do incêndio do Chiado e subjacentes ao plano da intervenção adoptado. Por um lado, o sentido mítico do lugar ligado ao seu enraizamento nostálgico, que de certo modo marcou profundamente a zona e as directrizes da intervenção. Por outro, o próprio sentido do tecido urbano afectado, onde o plano pombalino como resposta à dissolução provocada pelo terramoto de 1755, surge no contexto actual como base auto-referencial.

Sobre o sentido mítico, como herança nostálgica:

«O Chiado continua a ser o coração de Lisboa. História e quotidiano batem ao mesmo ritmo, ainda que se tenham descentralizado interesses e solicitações de que dir-se-ia possuir o exclusivo. Permanece um espírito romântico e anacrónico, onde Lisboa se procura e se encontra. Do mesmo modo que o Terreiro do Paço continua a ser a cabeça política e administrativa de Lisboa (e do País), apesar da ida de ministérios e secretarias de Estado para outros bairros, do estatuto das regiões autónomas e do reconhecimento do poder autárquico.

A ocupação humana e as origens culturais do Chiado situam-se na Idade Média, mas a hegemonia, a atracção e o fascínio que exerce vêm da Revolução Liberal e do Romantismo. (...)

A política, a literatura, a arte, a música, o teatro, a moda, a gastronomia elegeram este território. (...)

Além de Camões, ficaram a ter honras de estátua Eça de Queirós, António Ribeiro Chiado e, agora Fernando Pessoa. (...)

A Brasileira tornou-se o ponto de encontro de várias gerações de artistas plásticos. (...)

Depara-se-nos, a meio do Chiado, um prédio de construção pós-pombalina, com tímpanos e cornijas nas janelas, no estilo classicista da Igreja dos Mártires; no rés-do-chão sobressai, quer na frontaria, quer no interior da Gardénia, a Arte Nova de Raul Lino; e, ao lado, para o acesso à Companhia de Seguros Império, evidencia-se o racionalismo funcional de Conceição Silva. De todos os edifícios é o mais eclético, pois nele se conjugam, na marcação do tempo, várias tendências arquitectónicas, estabelecendo a unidade na diversidade. Nestes e noutros anacronismos reside a essência do Chiado, uma alma que tem os defeitos das suas virtudes e as virtudes dos seus defeitos.

Os grandes armazéns, à maneira de Paris e outras capitais europeias, representam uma época, com o Grandella e o Chiado seguidos pelo Ramiro Leão e o Eduardo Martins. (...)

O incêndio de 25 de Agosto atingiu 18 prédios. O inventário das perdas é assinalável. (...)

Os saudosistas, mais uma vez, passam a certidão de óbito. Júlio de Castilho, quando em 1866, fechou o Marrare, sentenciou a morte do Chiado. Outros fizeram lamentações semelhantes em relação ao desaparecimento do Baltresqui, às mutações por que passaram a Havaneza e a Brasileira. (...)
Apesar das sucessivas morte anunciadas o Chiado não se extinguiu. (...)

O Chiado é a expressão de um modo de ser e de estar. Sobrevive o peso da memória, no incessante fluir de grupos que se renovam, nas mesmas esquinas desse pequeno-grande mundo em contínua metamorfose. E ontem como hoje sente-se uma carga afectiva e uma força nostálgica. É por isso que não morreu, nem morrerá. Para cada geração, o seu Chiado...» António Valdemar.¹⁸

A destruição do Chiado, pelo incêndio de 1988, afectou os valores históricos e culturais da cidade. Embora a zona se encontrasse antes do incêndio em grande decadência, imperava ainda entre os lisboetas o sentimento romântico que atribuía aquela zona um sério lugar de destaque dentro da estrutura funcional e social da cidade. Embora longe os tempos em que o Chiado, se definia como o coração da cidade, a impetuosa violência do incêndio, reconheceu unanimemente a perda de consideráveis valores históricos, onde o sentido mítico prevaleceu como forte impulso na atitude de intervenção. A dissolução de parte da cidade, arrasta consigo a destruição de inúmeros edifícios, amputando percursos estruturantes na definição urbana, cuja ausência material deu ênfase às suas histórias e mitos.

Enquadrando esse contexto material da destruição, destacam-se os prédios pertencentes à herança pombalina, já com algumas transformações e adulterações, que se reflectiram no acrescento de pisos e na descaracterização dos pisos térreos com aberturas de grandes vãos para a instalação de diversos estabelecimentos comerciais. Neste contexto, o edifício Grandella (imagem 13), constituía uma das excepções do todo, caracterizado pela sua estrutura em ferro tipo *art nouveau*, datado de 1906. Outro edifício de excepção ao contexto pombalino, eram os Grandes Armazéns do Chiado (imagem 8), antigo convento do Espírito Santo da Pedreira, mais tarde (após 1834) Palácio dos Barcelinhos, tendo a exploração comercial sido iniciada com a instalação dos Hotéis Europa, Universal e Gibraltar e dos Embaixadores. Depois do incêndio de 29 de Setembro de 1880, a Companhia dos Grandes Armazéns do Chiado tomou conta da parte central do palácio, onde, em 1894, montou secções de venda, tendo em 1907, pela pressão da concorrência (Grandella) sido objecto de transformações. Ardeu também a mais antiga loja de Lisboa e de todo o país, a Casa Batalha, fundada em 1635 durante a dinastia dos Filipes, vocacionada para o comércio de missangas, lantejoulas e vidrilhos. Assim como outros edifícios significativos na construção do imaginário do lugar: o armazém Eduardo Martins, fundado em 1889, primeiramente apenas na Rua Nova do Almada tendo-se mais tarde estendido para a Rua Garrett; a Ferrari que representava, outra das relíquias perdidas, uma das mais antigas pastelarias de Lisboa; o Jerónimo Martins, ultimamente convertido em supermercado e que constituía uma das mercearias mais conceituadas de Lisboa; a casa José Alexandre; a casa Custódio Cardoso Pereira; a Valentim de Carvalho; a Perfumaria da Moda; assim como o lugar da antiga taberna de Gaspar Dias, frequentada pelo poeta Chiado (na esquina da Rua do Carmo com a rua Garrett), que à data do incêndio era ocupado pelos escritórios da EDP.

2.2 Sobre o sentido físico (herança material)



17. Lisboa/Chiado (extracto da planta de 1780)



18. Lisboa/Chiado (planta anterior ao incêndio de 1988)



19. Lisboa/Chiado (Gabinete de Chiado) (plano pormenor, 1989)

Sobre o sentido material, como auto-regeneração da cidade:

«O violento tremor de terra que em 1755 destruiu entre metade a dois terços da cidade de Lisboa, provocou e influenciou a transformação desta cidade de um modo tão importante e singular no panorama português, como raro na arquitectura e urbanismo da Europa. (...)

Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Conde de Oeiras e mais tarde Marquês de Pombal, nasce também ele, de certa forma, do terramoto, pretexto e oportunidade imediatamente aproveitada para tomar conta dos destinos do país como ministro onnipotente de D. José, rei consumido e assustado pelos efeitos do sismo. (...)

Em pouco menos de um ano, os arquitectos chamados a intervir definiram as alternativas e parâmetros de reconstrução, por um processo de aproximações sucessivas seguido de perto por Pombal.

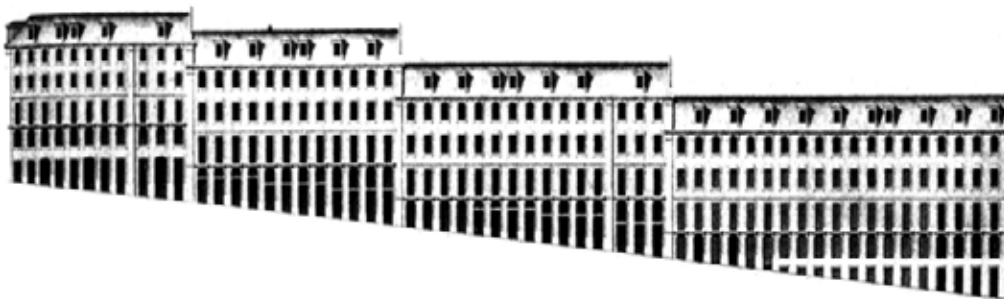
O primeiro mediador, actuando como verdadeira charneira entre Pombal e o plano é Manuel da Maia, estratega principal de toda a acção que viria a seguir-se. Encarregado por Pombal de estudar a situação e propor soluções, desenvolveu ao longo de três relatórios escritos - tendo entregue a tarefa do desenho a outros arquitectos que a partir de 1756 orientam e dirigem na Casa do Risco - todo o pensamento que preside à reconstrução, bem como as alternativas de uma estratégia geral e os princípios de inspiração para o traçado da zona central, uma vez tomada a decisão de ali concentrar a intervenção. (...)

O espírito da Casa do Risco das Obras Públicas, gabinete fundado expressamente para o projecto de reconstrução foi fortemente influenciado pela formação e experiência dos seus componentes-peritos em engenharia militar. O sentido rigoroso, prático e funcional da disciplina militar está subjacente a muitas das soluções propostas. Exemplo de tal, é a racionalidade introduzida no processo construtivo e tecnológico. Com o argumento de vantagens económicas e de rapidez de execução, assiste-se à produção em oficinas distantes de toda uma série de componentes modulares (elementos estruturais em madeira, cantarias, carpintarias) que são depois rapidamente montados em obra. (...)

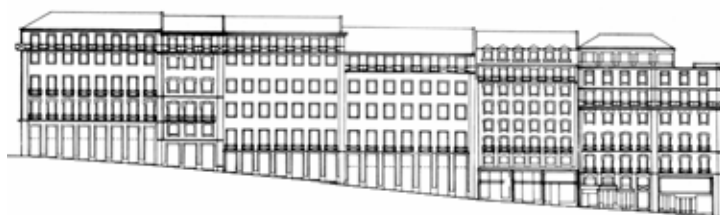
Os elementos standarizados da estrutura em madeira eram erigidos com grande rapidez, para em seguida serem recobertos a tijolo. Rapidez, ligeireza da estrutura, mas no caso da gaiola, acima de tudo o argumento omnipresente da resistência ao sismo conseguido por um sistema estrutural pouco afectado por impulsos horizontais. (...)

A solução que foi finalmente aprovada, o traçado nº 5 (Eugénio dos Santos), representa uma complexa malha de ruas perpendiculares e paralelas ao rio, definindo quarteirões longos e estreitos. O traçado articula-se a partir de duas praças, a primeira (Praça do Comércio) verdadeira e monumental porta da cidade, abrindo-se para o rio Tejo. A segunda (Rossio), situada mais para o interior, um novo "forum" urbano, lugar privilegiado de encontro. Entre as duas praças, cria-se um contínuo urbano no qual, mesmo edifícios singulares (igrejas) foram sujeitos à regra geral, sendo discretamente inseridos nos quarteirões. (...)

Efectivamente, em termos formais, os três elementos fundamentais das "regras de Pombal", isto é, o traçado, a fachada tipo e o corte transversal que definia a altura e profundidade da ocupação do quarteirão, são suficientes como regra geral a adaptar caso a caso. Destes elementos surge a importância da definição prévia de uma tipologia de fachadas uma vez que aqui se dá a transição para o domínio privado. Ou seja, por outras palavras, o limite entre público e privado é controlado formalmente a partir deste último.» Gonçalo Byrne.¹⁹



20Alçado do lado poente da Rua do Carmo (plano pombalino - 1758) (Catálogo - Exposição Lisboa e o Marquês de Pombal, Lisboa, C.M.L., 1982)

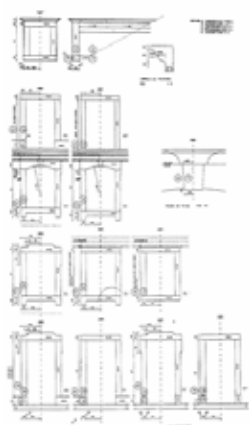


21 Troço do alçado do lado poente da Rua do Carmo (Gabinete do Chiado)
 . (levantamento da zona sinistrada - incêndio 1988)



22 Troço do alçado do lado poente da Rua do Carmo (Gabinete do Chiado)
 . (proposta - 1989)

Deste modo, a malha urbana do Chiado reflecte, até à data do incêndio de 1988, a ocupação seguindo a filosofia do plano pombalino adaptado à topografia, forte marco na caracterização deste lugar, ponto de transição entre a zona baixa da cidade e a colina do Bairro Alto. É apoiado nesse sentido omnipresente do plano pombalino que se assumem as directrizes da intervenção actual. Os três elementos fundamentais das regras de Pombal: o traçado, a fachada e o corte de rua, são as directrizes de continuação e adaptação no projecto de Siza Vieira. Onde a ideia da *auto-referência*,²⁰ em que a cidade evolui e se reconstrói a partir de si mesma, assume o espaço urbano como regenerador de si próprio.



2 Pormenorização
 3. fachada



da (A. Siza - A Estratégia da Memória,
 Lisboa, 1994)



O PLANO DA INTERVENÇÃO

3.1 A estratégia da memória



24 Siza (A. Siza - A Estratégia da
Vieir Memória, Lisboa, 1994)
a



Siza (A. Siza - A Estratégia da
Vieir Memória,
a 1994)



Siza (A. Siza - A Estratégia da
Vieir Memória, Lisboa, a
1994)

«O Chiado
O que é

Ruínas. Fachadas descarnadas e buracos que libertam muros de suporte antiquíssimos, bocas de misteriosas galerias. Um esqueleto bellissimo e incompleto, um objecto frio e abstracto, a revelar Lisboa. Uma espécie de espelho que não reflecte. E gente apressada, ou gente a ver pedras, gruas, operários.

O que pode ser

Plataforma de distribuição. Um patamar onde é imprescindível passar e parar, uma aparição de onde se vê a paisagem. Chiado essencial, enorme, sobre a Rua do Crucifixo.

O que não mais pode ser

Comovente, fascinante máquina onde o passado é presente, onde tudo tem o encanto de um beco, pó doirado ao entardecer, "grafittis" desgastados, brilhos e fracturas, o encanto do "kitsch" e do fora de moda, do lixo, os ambientes asfixiantes, de droga e de uma entrevista sobre o Tejo. Lápides com nomes esquecidos, colagens de estilo vacilante, saguão abandonado com bichos e plantas esquisitos, decadência. Saudade do que mal conheci. O Alçada Baptista vai contar tudo isso e muito mais.

O que será

Igual ao que era? Há um toque de falsidade inevitável. Um ar de maqueta exposta ao tempo, propositado, apto a diluir-se.

Na Rua Garrett, à esquerda e ao chegar ao Hotel do Chiado, nota-se um portal magnífico em calcário, metal, madeira, vidros e espelhos. Este portal abre sobre uma alta Galeria, e há luz ao fundo. Apetece entrar, ainda que estejam ausentes néon, painéis publicitários, altifalantes e marchas populares. Há luz natural, interrompendo a fachada de sisudo desenho pombalino, gente cruzando a Galeria, em contra-luz; penumbra e reflexos. Ao fundo reaparece a fachada do Hotel, híbrida e de novo alterada, sem grande convicção, como anos atrás. Abre os braços e ergue a cabeça que foi Igreja. Adivinham-se os mornos ambientes por detrás das cortinas. As janelas repetidas lutam de igual para igual com o muro revestido a calcário, há porteiros fardados, moradores, homens de negócio, casais, estrangeiros, vendedores de livros pornográficos, bares, restaurantes, tapeçarias e doirados, música por detrás do silêncio. Nos andares superiores, as janelas nada revelam, a não ser um ou outro hóspede que afasta a cortina e espreita, olhar inquieto. E esse olhar enche o espaço. Na Rua Nova do Almada passam multidões, uma

torrente une a escada de S. Francisco à Escada Novíssima, desce Rua do Crucifixo, subdivide-se junto ao portal do Metropolitano - mármore negro e rosa sobre as janelas libertadas, porta que não parece nova, rapidamente baça e habitual.

A Rua do Crucifixo é menos cinzenta, há antiquários, barbeiros, bares, floristas e papelarias. Bazares e, ao fundo, uma entrada do Hotel, automóveis saindo de um parque de estacionamento, e o Grandella onde se passa tudo, de cima a baixo, de um lado ao outro, até à fachada luminosa da Rua do Carmo - grandes vitrais entre esculturas refeitas pelos vizinhos das Belas Artes.

É tudo igual? Há gente desiludida, as montras são monótonas, diz-se, falta um toque de modernismo. Os que melhor notam os caixilhos duplos e outras coisas, e mais ainda os que lá vivem. Quem melhor vive não nota nada. Nem é preciso. E este portal? Um buraco violento sem frente nem moldura, um buraco de repente, espécie de funil incompleto envolvendo uma escada preciosa, antes do grande desgaste, construtor de boleados incomparáveis e das estranhas manchas dos rebocos. No ar a ponte do ascensor, cidade alta adivinhada. E a luz no fim da Galeria, cheia de verde e lilás, como um quadro de Malhoa; e vultos e cadeiras de bambú e bebidas de cor esquisita, o peso dos muros de suporte. Ao pôr-do-sol a gente que mora por cima abre janelas, ou atravessa o pátio do Carmo, sobe as rampas, pára nos patamares. A cidade vai subindo devagar, e agora espreita, e logo rasga as cortinas - Tejo, Paço, pobres quarteirões rigorosos, Castelo, Rossio. Explodem as ogivas do Convento. Alguém recorda divertido, a outra previsão.

Porto, 25 de Maio de 1989, Álvaro Siza.»²¹

3.2 As directrizes de intervenção

Poucos dias após o incêndio, o presidente da Câmara Municipal de Lisboa, afasta por completo a ideia de realizar qualquer concurso internacional²² para a área sinistrada do Chiado, convidando o arquitecto Álvaro Siza Vieira (a 7 de Setembro de 1988) para a realização do projecto de reconstrução. Mais tarde, o próprio arquitecto comprovava não aderir ao processo do concurso que reflectiria apenas a ideia de oposição entre *modernos* e *pós-modernos*, preconizando como alternativa a aposta no diálogo. Para si a questão principal prendia-se com a redefinição do espaço urbano, como resultado de um equilíbrio entre público e privado, onde o sucesso do projecto não assentava numa mera revisão dos termos: conservação e inovação das fachadas. Era necessário repensar as relações com a zona envolvente, restabelecer ligações, reintegrar novos usos, assim como melhorar a construção dando resposta à acessibilidade e à preocupação urbana nomeadamente nos interiores dos quarteirões.

Deste modo, é partindo de um conjunto de princípios orientadores, definidos pela C.M.L., que se desenvolve a proposta de intervenção para a zona, e que estabelecia vários aspectos fundamentais. Nomeadamente, responder às necessidades dos utentes, moradores, trabalhadores, empresários e proprietários, promovendo simultaneamente a revitalização da área atingida pelo incêndio, que não deveria ser considerada isoladamente, mas ampliada à escala de toda a Baixa, no sentido da sua reutilização urbana. Outro sentido determinante, como base de desenvolvimento do plano foi, de certo modo, o acordo de princípio que desde cedo se estabeleceu entre o então Instituto Português do Património Cultural, a Associação dos Arquitectos Portugueses e a Câmara Municipal de Lisboa, no consenso de manutenção ao nível das fachadas dos edifícios (estimativa de manter 16 das 18 fachadas afectadas pelo incêndio), respeitando assim a volumetria pré-existente. Definiu-se ainda como objectivo a promoção e melhoramento da vocação do Chiado, como zona privilegiada de inter-ligação entre a Baixa e o Bairro Alto. Ao nível do condicionamento dos usos das áreas a reconstruir, estabelecem-se os seguintes aspectos: comércio (evitar a decadência anterior), habitação (com índices de ocupação entre 30 a 40% em tipologias baixas), e equipamentos (introdução de hotelaria e cultura). A proposta deveria ainda reduzir as solicitações de trânsito, diminuindo o congestionamento, e facilitando o acesso às actividades locais, assim como promover o estacionamento público para a população residente e actividades da zona. Finalmente integrar o estudo para a rede e estação de metro planeados.

É portanto seguindo estes objectivos, que a partir de Abril de 1989 se desenvolve, pelo Gabinete de Coordenação e Assessoria Técnica da Área Sinistrada do Chiado (criado após a entrega do projecto ao

arquitecto Siza Vieira), o plano de intervenção, cuja primeira fase foi concluída e apresentada em Abril de 1990.

Deste modo, a intervenção define como premissas fundamentais, o facto do Chiado, se insurgir, num contexto de memória colectiva muito forte, quase mítica. É na continuidade deste sentido que a proposta se estabelece, pela ideia de reconstruir a parte destruída como fazendo parte de um todo: a Baixa e a *operação pombalina*. Assim, a ideia assenta no princípio de retomar determinadas fachadas originais, principalmente as zonas do r/c, completamente adulteradas pelas diversas ocupações posteriores. Paralelamente mantêm-se as cérceas actuais, em média com mais um ou dois pisos que os desenhos originais, alterações realizadas durante o século XIX. No fundo a estruturar toda a proposta está o método pombalino, prolongado em mais de dois séculos, e estabelecido igualmente no desejo da *standardização* dos elementos que definirão a fachada, e que acabou por não se realizar em consequência da política de intervenção com promotores isolados, processos e tempos de construção diferentes. Seguindo esta filosofia, o próprio sistema construtivo é reinterpretado, e a gaiola de madeira é substituída por uma estrutura de betão, mantendo-se a leitura da fachada como uma pele, solta dos elementos estruturais, que em caso de acidente se liberta destes mantendo intacta a estrutura.²³ Outro aspecto que se prende com a resolução construtiva e adaptação da imagem antiga às novas condicionantes actuais, reflecte-se na solução das janelas, onde substituindo a implementação de vidro duplo, solução que traria consigo a modificação estética dos caixilhos utilizados, se opta pela construção de uma estrutura de janelas duplas, uma à face, dando ao alçado a sua leitura original, e outra interior. É assim segundo estes aspectos particulares que se prolonga a intervenção pombalina, retomando os alçados tradicionais, readaptando-os a novas implantações interiores (regidas apenas pela marcação dos vãos e acessos verticais), tal como se definiu no plano de intervenção delineado 250 anos antes.²⁴

O plano assume ainda a revitalização do interior dos quarteirões, considerado como o problema fundamental da intervenção na área sinistrada do Chiado: pelo tratamento das suas fronteiras e pela reinterpretação do espaço público. Neste sentido, a profundidade de algumas empenas é reduzida de forma a permitir que no interior do quarteirão se criem espaços públicos de atravessamento. Alguns trajectos projectados correspondem a percursos outrora existentes ou planeados. É o caso das novas escadas do Espírito Santo da Pedreira que ligam a Rua Nova do Almada e a Rua do Crucifixo, que à data do incêndio se encontravam integradas dentro do edifício dos Grandes Armazéns do Chiado. Assim como a ligação proposta entre a Rua Garrett e o Largo do Carmo através de um sistema de rampas, também esta denunciada numa gravura do século XVI. Estas inovações na definição de novas áreas de espaço público, destacam-se pelos próprios materiais utilizados, assumindo na aplicação do mármore o contraste com o calcário das fachadas existentes e recuperadas. Ainda neste sentido de reinterpretação do espaço público, um ponto sobre a hierarquia do plano pombalino, pela referência à Rua do Crucifixo, e ao sentido de subversão, destacando-a pelas ligações que preconiza (novas escadas e passadeira de ligação à estação de metro), *como a última rua da Baixa e a primeira do plano de intervenção*.

Finalmente, a ocupação funcional estabelece-se no sentido de reabilitar a habitação no local. Para cada edifício é estabelecida uma determinada proporção de comércio, habitação e escritórios, onde apenas os edifícios do Grandella e dos Grandes Armazéns do Chiado, prolongando o carácter de contraste no todo (dimensão, tipologia, datas de construção, etc.) são ocupados sem a função de habitação.

3.3 A apropriação crítica actual

Enquadrado num plano de síntese sobre a apropriação actual, a *estratégia da memória* evidencia-se por cinco aspectos primordiais:

1. O peso do colectivo:



27. Rua do Carmo-Edifício (F. O.)

«A restauração de uma área danificada pelo fogo ou por outra forma de violência é uma empresa arriscada. É-o, sem dúvida, porque mais do que uma tarefa arquitectónica, é algo que afecta a parte sensível e profunda da alma humana. Os homens permanecem ligados a edifícios, ruas e paisagens sendo capazes de conservar a recordação dos seus lugares queridos durante décadas e até mesmo depois de terem desaparecido.

As recordações acompanham estes lugares, objectos... e isso, de certo modo, vai fazendo as pessoas. E de tal modo é assim que, mesmo sem a apreciar em pormenor, desconfiamos de qualquer novidade que apareça nos nossos antigos e queridos espaços.» Bernard Colenbrander.²⁵

2. A destruição como impulso de transformação:



28. Interior do pátio do bloco A (F. O.)

«Mas há cidades que, à maneira de mitológicas aves fénix, renascem da sua ruína, emergem dos seus ígneos rescaldos e voltam a levantar-se das cinzas, erectas, desafiantes, como se algo transcendental ou divino das suas essências as tornasse imorredoiras e, quem sabe, inexequíveis de todo aos assédios da adversidade. A senhorial e antiga metrópole lusitana aparece como um dos mais paradigmáticos espécimes urbanos de tenaz resistência ao destino que me foi dado a conhecer. Nem os efeitos de um sismo de magnitude demolidora que com violência a sacudiu há mais de dois séculos, nem o devastador incêndio do, apesar de tudo, próximo 1988, conseguiram debilitar, nem sequer um adarme, essa vontade poderosa de se reintegrar na vida, ainda que isso suponha o necessário exercício de cicatrizar as feridas abertas ou cobrir com nova pele as calcinadas pegadas de um desastre.» Emilio Santiago.²⁶

3. A persistência das formas e dos mitos:

«Na realidade podemos identificar esta tendência de auto-referência, como a adopção de um critério que torne possível reconstruir parte da cidade “pelos seus próprios meios.”

Este é um aspecto “convencional” do projecto, uma vez que a legitimação das formas foi descrita no texto anterior. Isto desempenha o papel de “fonte”, apesar de não ser tão monolingual como é suposto (a construção da Baixa não terminou com Pombal; intervenções posteriores têm introduzido no classicismo original uma série de linguagens históricas e recentes, o que tem resultado numa acumulação de fontes).» Pierluigi Nicolin.²⁷

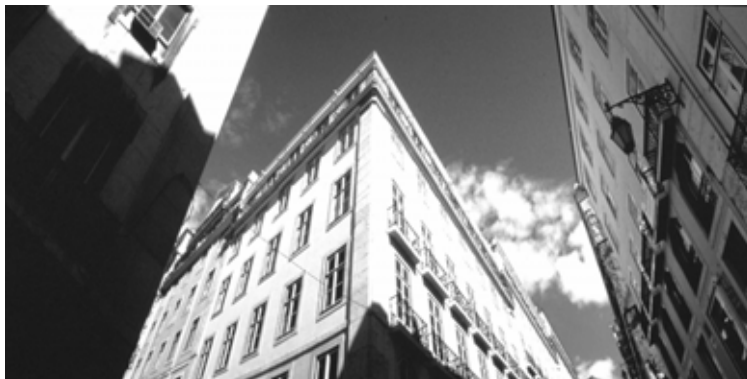


29. Rua do Carmo (F. O.)

4. A redefinição urbana como marco de *diferença*:

«A complexidade das cidades reside no carácter fragmentário da sua composição. Fragmentos espaciais que a história tentou, em certas ocasiões, integrar em unidades superiores, mas que, muitas vezes, resistiram a perder a sua identidade.

Parece que a cidade, mesmo quando surgiu “ex novo” sobre um plano regular do tipo que oferecia a quadrícula hipodâmica, buscando identidades absolutas, conseguia criar espaços para a diferença e, em último caso, para estabelecer a heterogeneidade como categoria urbana.» Angel Isac.²⁸



30. Esquina entre as ruas: Carmo, Garrett e Nova do Almada (F. O.)

5. A memória como registo de *experiência*:

«Lugar em Siza é já complexidade total. Lugar existencial e cultural, lugar de temporalidades de “duração”. Por isso “lugar” em Siza Vieira é espaço/tempo. Simbiose que a existência vivida proporciona. O factor temporal, a memória histórica e simbólica vão estar presentes na maneira como este plano do Chiado foi concebido. Memória plural, de temporalidades diversas, que a malha do centro histórico de

Lisboa revela um “palimpsesto” complexo de vários signos, de várias épocas em continuidade e conflito.» Jacinto Rodrigues.²⁹



31. Interior do pátio do bloco B (F. O.)

CONCLUSÃ

"Es la misma vida y la misma muerte las que median entre el lugar que el cuerpo sueña y el lugar que la historia construye. El lugar es siempre lugar de transición, de iniciación, de entrada y de salida."

Josep Muntañola Thornberg³⁰

É retomando esta transcrição já anteriormente referenciada no comentário crítico ao texto: *Topogénesis - Fundamentos de una Nueva Arquitectura*, se inicia esta conclusão ao trabalho sobre a intervenção urbana de Álvaro Siza no Chiado.

Enquadrado por esta interligação entre o *corpo*, o *lugar* e a *história* como tríade indissociável no entendimento da produção arquitectónica e urbana, e partindo da investigação efectuada e apresentada nos vários capítulos que compõem o trabalho, estabelece-se uma síntese, desta visão dialógica entre o **projecto/obra** e o **contexto/lugar** em que esta se insere.

Neste sentido sobressaem dois aspectos fundamentais, um que se refere à abordagem sobre o lugar da *memória* no contexto das redefinições contemporâneas e outro ao seu contexto específico na intervenção perante a cidade destruída e os diversos balizamentos éticos, lógicos e estéticos que aí se determinam.

A memória na contemporaneidade, afirma-se como um conceito reposicionado, perante as contingências que matizam a situação actual, enfatizado pela relação com a experiência e a redefinição perante os novos sistemas de caracterização. Assim, como apropriação (impressão, retenção/esquecimento, reprodução), a memória estabelece-se perante um novo plano envolvente, determinado pelas novas realidades dos *media*, da velocidade e da tecnologia. É neste contexto de redefinições, que o lugar da memória se assume pelo reposicionamento do sujeito, numa nova forma de ver e de sentir, assente na fenomenologia e à sua relação com a hermenêutica e o estruturalismo, projectada às novas condições em que se determina a cidade contemporânea.

O sentido *auto-referencial* da intervenção no Chiado, que justifica de certo modo o seu sentido dialógico de relação entre projecto e contexto, assume-se no carácter auto-regenerador do espaço urbano, pelos diversos aspectos, da malha, do elemento da fachada, do corte de rua, do sentido da *standardização* do sistema construtivo, etc., onde tudo converge numa política de intervenção, na reconstrução/reanimação da cidade. Neste processo denuncia-se um posicionamento crítico perante a catástrofe, evidenciando-a

apenas como marco de mudança, no culminar de um processo de decadência, assente exactamente no princípio de que o incêndio pontuou um aspecto da degradação que há muito se sentia na cidade, anulando-o como evidência no processo de reconstrução. Deste modo, perante a destruição está o desejo de anular a memória da catástrofe pela proposta da intervenção. Na obra de Siza as premissas assentam no sentido de continuidade de evolução da cidade, assumida como um processo de regeneração perante a decadência, e o desgaste que a caracterizavam antes da destruição.

Em síntese, a complexidade delineada nesta problemática de intervenção contemporânea, denuncia-se pela pluralidade das diversas acções. As situações de expectativa, as revisões de conceitos, as estratégias delineadas, deixam em aberto esta problemática inesgotável, e inerente à própria condição de se propor fazer arquitectura e cidade. É pois neste sentido que a pesquisa dialógica se assume como um contributo nessa reflexão, como um ponto de partida na clarificação de novas ideias, na discussão de novos conceitos e no estabelecimento de novas hipóteses, onde se definem diversos pontos de vista sobre o contexto contemporâneo e como caracterização da própria condição actual.

A degradação/sobreposição faz parte da cidade. Mas isso não se inscreve na acção do arquitecto, é uma acção do tempo. O arquitecto cria a base, uma pequena parte, um contributo, na construção da cidade.

Álvaro Siza³¹

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GERAL

(Pensamento contemporâneo e cultura arquitectónica e urbana)

AAVV (direcção de Mikel Dufrenne), *A Estética e as Ciências da Arte*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1982, vol. 1 e vol. 2, (trad. de "L'Esthétique et les Sciences de l'Art", in *Tendances Principales de la Recherche dans les Sciences Sociales et Humaines*, Paris, Unesco, 1976).

AAVV, Congrès Internacional: El Futur de l'Arquitecte (Ment, Territori, Societat), Ediciones UPC, Barcelona, 2000.

AAVV (edição de Kate Nesbitt), *Theorizing a New Agenda for Architecture - An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996.

ARISTÓTELES, *Parva Naturalia*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1951.

BAYER, Raymond, *Traité d'Esthétique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1956.

e *Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, (trad. da edição em alemão, Suhrkamp Verlag, 1980).

DELEUZE, Gilles, *A Lógica do Sentido*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1994, (trad. de *Logique du Sens*, Paris, Editions de Minuit, 1969).

DERRIDA, Jacques, *La Desconstrucción en las Fronteras de la Filosofía - La Retirada de la Metáfora*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993, (trad. de "Le Retrait de la Métaphore" e "Envoi", in *Psyché*, Paris, Editions Galilée, 1987, pp. 63-94 e pp. 109-143).

EISENMAN, Peter, "The End of the Classical: the End of the Beginning, the End of the End" (1984), in AAVV (edited by Kate Nesbitt), *Theorizing a New Agenda for Architecture - An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, 1996.

FRAMPTON, Kenneth, *História Crítica de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A., 1991, (trad. de *Modern History: A Critical History*, London, Thames and Hudson, 1981).

GELERTNER, Mark, *Sources of Architectural Form - A Critical History of Western Design Theory*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1995.

GOMBRICH, Ernst H., *Para uma História Cultural*, Lisboa, Gradiva, 1994, (trad. de *In Search of Cultural History*, s.l., Oxford University Press, 1969).

HEIDEGGER, Martin, "Bâtir, Habiter, Penser", in *Essais et Conférences*, Paris, Editions Gallimard, 1996, (trad. de *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954).

KANT, Emmanuel, *Observations sur le Sentiment du Beau et du Sublime*, 2ª edição, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.

KRUFT, Hanno-Walter, *A History of Architectural Theory - From Vitruvius to the Present*, London-New York, Zwemmer-Princeton Architectural Press, 1994.

LALANDE, André, *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, Porto, Rés-Editora, s.d., vol. 1 e vol. 2, (trad. *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, s.d.).

MUMFORD, Lewis, *The City in History*, 5ª edição, London, Penguin Books, 1991, (1ª edição 1961).

NIETZSCHE, Friedrich, *A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores Lda., s.d..

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci - Towards a Phenomenology of Architecture*, New York, Rizzoli, 1980, (trad. de *Genius Loci - Paesaggio, Ambiente, Architettura*, Milano, Gruppo Editorial Electa, 1979).

NOUVEL, Jean, "Architecture: pré ou post modernité?", *Inharmoniques*, n.º 4, Paris, Setembro 1988, pp. 203-212.

PLATÃO, *Diálogos III - Apologia de Sócrates, Crítón, Fédon*, Lisboa, Publicações Europa-América, s.d.

PONTY, Merleau, *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 1992, (trad. de *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Editions Gallimard, s.d.).

THORNBERG, Josep Muntanola, *Arquitectura: Texto y Contexto*, Ediciones Virtuales UPC, Barcelona, 1999.

THORNBERG, Josep Muntanola, *Comprender la Arquitectura*, Editorial Teide-Barcelona, Barcelona, 1985.

THORNBERG, Josep Muntanola, *Poética y Arquitectura (una lectura de la arquitectura posmoderna)*,

Ediciones UPC, Barcelona, 1996.

THORNBERG, Josep Muntañola, *Retórica y Arquitectura*, Blume, Madrid, 1990.

THORNBERG, Josep Muntañola, *Topogénesis Uno Ensayo Sobre el Cuerpo y la Arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979.

THORNBERG, Josep Muntañola, *Topogénesis Uno Ensayo Sobre la Naturaleza Social del Lugar*, Oikos-Tau, Barcelona, 1979.

THORNBERG, Josep Muntañola, *Topogénesis Dos Ensayo Sobre la Significación en Arquitectura*, Oikos-Tau, Barcelona, 1984 (1ª edición 1980).

THORNBERG, Josep Muntañola, *Topogénesis - Fundamentos de una nueva arquitectura*, Ediciones UPC, Barcelona, 2000.

VENTURY, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 8ª edición, Chicago, The Museum of Modern Art Papers on Architecture, 1990, (1ª edición, 1966).

VIRILIO, Paul, *The Aesthetics of Disappearance*, New York, Semiotext(e), 1991, (1ª edición, Paris, Editions Balland, 1980).

- *Apontamentos da disciplina de Projecte I Context Cultural*, Barcelona, ano lectivo 2000/2001

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

(Lisboa/Chiado)

AAVV (edição de Luiz Trigueiros), *Álvaro Siza 1986-1995*, Lisboa, Editorial Blau, 1995, pp. 154-173.

AAVV (edição de Carlos Castanheira, Luís Mendes), *Álvaro Siza - A Reconstrução do Chiado - Lisboa*, Porto, ICEP, 1997.

AAVV (edição de Pedro de Llano e Carlos Castanheira), *Álvaro Siza - Obras e Projectos*, s.l., Sociedade Editorial Electa Espanha S.A., 1995, pp. 80-82.

AAVV, *Álvaro Siza - O Chiado Lisboa - A Estratégia da Memória*, Junta de Andalucía Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sociedade Lisboa 94-Capital Europeia da Cultura e Delegación en Granada del Colegio de Arquitectos, Granada-Lisboa-Sevilha, 1994.

AAVV, *Chiado*, *Jornal dos Arquitectos*, n.º 134, Abril 1994.

AAVV, *Città europea: scienza della divisone*, Lotus, n.º 51, Milano, 1987.

AAVV, "O Chiado - A fénix de Siza", *Jornal dos Arquitectos*, n.º 89/90, Julho/Agosto 1990, pp. 24-30.

AAVV, *Prémio Secil 96*, *Jornal dos Arquitectos*, n.º 165, Dezembro 1996.

AAVV, "Regresso ao Chiado", *A Capital-Chiado*, 11.09.1996, pp. 23-42.

AAVV (direcção de Sebastian Wagner), *Utopica Independent Projects - Lisboa Project*, Berlin, 1990.

AGUIAR, José, "O Medo", *Jornal dos Arquitectos*, n.º 136/137, Junho/Julho 1994, pp. 14-18.

ANGELILLO, Antonio (entrevista a Álvaro Siza Vieira), "Il recupero del Chiado: un piano d'autore", *Casabella*, n.º 628, Milano, Novembro 1995, pp. 18-33.

BORELA, Giacomo (entrevista a Álvaro Siza Vieira), "Progetto di recupero per l'area del Chiado, Lisbona", *Domus*, n.º 714, Milano, Março 1990, pp. 48-55.

BYRNE, Gonçalo, "Lisbona: una città vulnerabile, il Chiado di Álvaro Siza", *Lotus*, n.º 64, Milano, 1990, pp. 32-53.

FERNANDES, José Manuel, "Chiado 1994", in *Arquitettura Portuguesa*, Lisboa, Edições Cotovia Lda., 1993.

NICOLIN, Pierluigi, "Osservazioni sull'intervento di Álvaro Siza al Chiado", *Lotus*, n.º 92, Milano, 1997, pp. 6-25.

ROCCA, Alessandro, "Atti minimi di decostruzione del tessuto piccole finestre sul futuro", *Lotus*, n.º 92, Milano, 1997, pp. 26-91.

RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza/Obra e Método*, Porto, Editora Civilização, 1992.

SACCHETTI, A., *Chiado - O Incêndio*, Lisboa, Bertrand Editora, 1989.

SILVA, Rodrigues da (entrevista a Álvaro Siza Vieira), "A Arquitectura e a Vida", *Jornal de Letras*, n.º 675, Lisboa, 28.08.96, pp. 7-12.

VALDEMAR, António, *Chiado - O Peso da Memória*, Lisboa, Edições Inapa, 1989.

WANG, Wilfried, "Álvaro Siza: passion e fede in architettura", *Domus*, n.º 770, Milano, Abril 1995, pp. 19-22.

Artigos de jornais e revistas sobre o incêndio (por ordem cronológica):

AAVV, “Pânico - Fogo Devasta Baixa Lisboeta”, *A Capital*, 25.08.1988, pp. 2-7, 40.

AAVV, “Depois do Pesadelo”, *A Capital*, 26.08.1988, pp. 1, 8-11.

AAVV, “Só restam paredes do velho Chiado”, *Diário de Notícias*, 26.08.1988, pp. 1, 10-21.

AAVV, “Avaliam-se os prejuízos por entre os escombros”, *Diário de Notícias*, 27.08.1988, pp. 1, 8-17.

SOUSA, Antónia (entrevista ao arquitecto Gonçalo Byrne), “Reconstrução deverá repovoar a Baixa”, *Diário de Notícias*, 27.08.1988, pp. 15-16.

AAVV, “Aumentam riscos no Chiado com descida da temperatura”, *Diário de Notícias*, 28.08.1988, pp. 1, 12-16.

Autor Desconhecido, “Teotónio Pereira defende traça original”, *Diário de Notícias*, 28.08.1988, p. 16.

Autor Desconhecido, “Dois prédios do Chiado em risco de derrocada”, *Diário de Notícias*, 29.08.1988, pp. 12-13.

AAVV, “Vamos reconstruir o Chiado”, *Diário de Notícias*, 30.08.1988, pp. 1, 5-6, 12-13.

Autor Desconhecido, “Acordo de princípio - Câmara e património cultural defendem Chiado à antiga”, *A Capital*, 30.08.1988, pp. 1, 32.

AAVV, “Será mantida traça do Chiado e obras começam em Junho de 89”, *Diário de Notícias*, 31.08.1988, pp. 1, 5, 29-31.

AFONSO, José Conceição, “Contra a irresponsabilidade geral”, *Diário de Notícias*, 01.09.1988, pp. 7-8.

AAVV, “Incêndio em Lisboa - Quem ficou a arder”, *Sábado*, 03.09.1988, pp. II-XV.

RODRIGUES, Adriano Duarte, “O devir museiforme da nossa memória”, *Diário de Notícias*, 03.09.1988, pp. 5-6.

AAVV (Troufa Real, Ribeiro Teles, José Afonso, Vieira de Almeida), “Chiado: e agora? - Quatro arquitectos em mesa-redonda no DN”, *Diário de Notícias-Caderno 2 Domingo*, 04.09.1988, pp. 1, 5-9.

PESSOA, Fernando, “Casa roubada, trancas na porta”, *Diário de Notícias*, 04.09.1988, p. 5.

SARAIVA, José Hermano, “Lisboa: o espartilho e os abutres”, *Diário de Notícias*, 06.09.1988, pp. 6-7.

AVILLEZ, Maria João, “Ainda e sempre”, *Diário de Notícias*, 08.09.1988, p. 7.

SOARES, João, “Uma ideia para Lisboa”, *Diário de Notícias*, 08.09.1988, pp. 8,13.

AAVV, “Incêndio e reparação do Chiado dominam sessão do parlamento”, *Diário de Notícias*, 09.09.1988, pp. 1, 3.

Autor Desconhecido, “Início das obras no Chiado previsto para a próxima semana - Siza Vieira convidado para plano geral”, *Diário de Notícias*, 09.09.1988, p. 14.

SILVA, Agostinho, “Sinais de Lisboa”, *Diário de Notícias*, 09.09.1988, pp. 7-8.

LOPES, Norberto, “História breve de uma rua antiga”, *Diário de Notícias*, 10.09.1988, p. 8.

PEREIRA, Rui da Silva, “Morar na Baixa (1) - Uma tarefa enorme a realizar”, *Diário de Notícias*, 10.09.1988, p. 8.

ROSETA, Helena, “Um Chiado novo ou um Chiado novo-rico?”, *Diário de Notícias*, 10.09.1988, p. 7.

PEREIRA, Rui da Silva, “Morar na Baixa (conclusão) - Raízes profundas”, *Diário de Notícias*, 11.09.1988, p. 6.

JORGE, Lídia, “Uma brandura sem limites”, *Diário de Notícias*, 12.09.1988, p. 5.

BAPTISTA, Mário, “A reconstrução do Chiado à mercê do *terrorismo* arquitectónico”, *Diário de Notícias*, 13.09.1988, p. 8.

BARADEZ, François, “A Fénix e o mundo”, *Diário de Notícias*, 14.09.1988, p. 6.

NÓBREGA, Isabel, “Sob o signo do fogo”, *Diário de Notícias*, 18.09.1988, p. 5.

RÊGO, Raul, “A Lei Mental do Chiado”, *Diário de Notícias*, 21.09.1988, p. 7.

Autor Desconhecido, “Governo classifica Chiado como área de reconversão - Direito de preferência alargado à C.M.L.”, *Diário de Notícias*, 23.09.1988, p. 3.

Videografia:

AAVV, *Vídeo sobre a reconstrução do Chiado* (produzido para a exposição O Chiado a Estratégia da Memória - 1994 e apresentado na exposição retrospectiva da obra de Siza Vieira no Centro Cultural de Belém - 1996), Junta de Andalucía Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sociedade Lisboa 94-Capital Europeia da Cultura e Delegación en Granada del Colegio de Arquitectos, Granada-Lisboa-Sevilha, 1994.

FERNANDES, José Manuel, *Programa sobre a reconstrução do Chiado*, Videofono - RTP, 1994.³²

NOTAS

¹ Referência ao facto de este trabalho proposto como investigação, para a disciplina de Projecte I Context Cultural do curso de doutoramento em Arquitectura, se estruturar como uma visão topogenética da obra de intervenção urbana de Álvaro Siza no Chiado/Lisboa após o incêndio que ocorreu em 1988.

² Referência às três medidas: *estética, ética e lógica* apresentadas na obra: Josep Muntañola Thornberg, *Topogénesis - Fundamentos de una nueva arquitectura*, Ediciones UPC, Barcelona, 2000.

³ António Valdemar, *Chiado - O Peso da Memória*, Lisboa, Edições Inapa, 1989, pp. 105-111.

⁴ Notas sobre as outras calamidades, que afectaram Lisboa e a zona do Chiado: «*Terramotos e incêndios também fazem parte da história de Lisboa. Através dos tempos, a população tem vivido momentos de grande adversidade. Mortos, feridos e perdas avultadas no património cultural assinalam essas horas de tragédia.*

A Baixa e o Chiado foram, sem dúvida, bastante flagelados. Uma das primeiras catástrofes ocorreu na crise de 1383-1385, quando os castelhanos cercaram Lisboa e atearam fogo dentro e fora das muralhas.

Por várias vezes, as chamas devoraram os conventos de S. Francisco, da Trindade e do Carmo, que tiveram de ser reedificados. A igreja do Loreto foi, igualmente, atingida por um incêndio. (...) O Hospital de Todos os Santos, no Rossio, também ficou reduzido às paredes. (...)

Pouco depois, na sequência do terramoto de 1755, um mar de chamas envolveu uma vasta área de Lisboa. Abrangia desde o Largo de S. Paulo através dos Remolares, Corpo Santo, Ribeira das Naus, Terreiro do Paço, Cais de Santarém, Chafariz de El-Rei, S. Pedro de Alfama, S. João da Praça, Sé, Lóios, até ao Castelo, descendo por S. Cristóvão, Poço do Borratém, Rossio, Calçada do Duque, S. Roque, Carmo, Trindade, Santa Catarina e Chagas, estendendo-se ao Largo de S. Paulo. Foi incontestavelmente o maior de todos os incêndios em Lisboa. Devastou o que a convulsão sísmica havia poupado. (...)

Ao longo de 15 dias, em 1826, foram devoradas quase todas as edificações do Aterro. Trinta e dois anos depois, em 1858, de novo no Aterro, as chamas destruíram escritórios, depósitos, barracões, estâncias de madeiras e oficinas, entre as quais a tipografia do Arquivo Pitoresco, a mais importante revista da época.

A Câmara de Lisboa ardeu em Novembro de 1863 e com ela as dependências do Banco de Portugal, do Contrato do Tabaco, as Companhias das Lezírias, de Seguros Fidelidade e a dos Vapores do Tejo. (...)

Entre os incêndios de grandes proporções do fim do século assinalam-se, em 1880, o do Palácio Barcelinhos, antigo Convento do Espírito Santo da Pedreira (que viria a ser o edifício dos Armazéns do Chiado) e, em Novembro de 1889, o do prédio do marquês de Nisa, destruído devido a forte explosão de gás no Bazar Suíço. Depois do incêndio da Madalena, em Abril de 1907, o Chiado voltou a ser duramente atingido no seu património cultural: em Setembro de 1914, com a destruição do Teatro República (actual S. Luís), e em Novembro de 1921, do Teatro Ginásio.

Não se pode esquecer o fogo posto em 1919, no Terreiro do Paço, nos armazéns das encomendas postais.

Mais perto de nós, Lisboa viveu momentos de pesadelo em Agosto de 1959, com o desaparecimento da Igreja de S. Domingos; em 1961 e 1964, com a perda das instalações da Tóbis; em Dezembro de 1964, com a destruição do Teatro Nacional e, em Dezembro de 1967, também com a destruição do Teatro Avenida.

Outra vez, no Chiado, em Julho de 1968, o fogo afectou um armazém de plásticos na Rua do Carmo. Também ardeu, em Fevereiro de 1969, o Instituto Hidrográfico.

*Depois do 25 de Abril registam-se fogos de grandes dimensões no Palácio da Ajuda, em Setembro de 1974, perdendo-se muitas peças da Galeria de Pintura; em Setembro de 1975, na Embaixada e na Chancelaria de Espanha; em Março de 1978, na Faculdade de Ciências, que reduziu a cinzas o Museu de História Natural; em Abril de 1981, na Cinemateca Portuguesa, onde foi possível evitar uma calamidade e, mais recentemente, em Abril de 1986, no Teatro Maria Vitória, no Parque Mayer.» António Valdemar, *Chiado - O Peso da Memória*, Lisboa, Edições Inapa, 1989, pp. 103-105.*

⁵ «*Do ponto de vista gnosiológico chamam-se “a posteriori” os conhecimentos que derivam da experiência ou que dela dependem; “a priori” aqueles que a experiência pressupõe e não são suficientes para explicar mesmo quando apenas têm aplicação na experiência.*» André Lalande, *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, Porto, Rés-Editora, s.d., pp. 99-100 (vol. 1).

⁶ Sobre o conceito de *útil*: «*Aquilo que tem o seu valor, não em si mesmo, mas como meio de um fim julgado bom, sob qualquer ponto de vista.* (...)

Mais especialmente: aquilo que serve para a vida ou a felicidade (muito frequentemente, mas não sempre, por oposição aos fins espirituais, tais como a verdade, a beleza ou a justiça).»

Dois sentidos apresentados em: André Lalande, *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, Porto, Rés-Editora, s.d., pp. 677-678 (vol. 2).

⁷ «*Nemesis” como potência divina que na mitologia e no pensamento da antiguidade grega, conserva e tutela a ordem e o equilíbrio moral e material do universo.* José Ferrater Mora, *Enciclopedia Filosófica*, Roma, EDIPEM, 1979, pp. 1078-1079 (vol. 5).

⁸ Sobre o conceito de *belo*: «*Um dos três conceitos normativos fundamentais aos quais se podem ligar os juízos de apreciação. É neste sentido que ele é definido por Kant: “O que agrada universalmente sem conceito”.*» André Lalande, *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, Porto, Rés-Editora, s.d., p. 144 (vol. 1).

Municipal de Lisboa), onde participou também o I.P.P.C.(Instituto Português do Património Cultural). Consensualmente aceite, a ideia de realizar um concurso, a A.A.P. ficou incumbida de organizar as bases para a sua concretização (documento apresentado em 12 de Setembro de 1988).

²³ Referência ao arquitecto Gonçalo Byrne e à imagem de que o incêndio retirou tudo o que era *dispensável* mantendo intacta a *estrutura*. Apresentado na conferência: *A Reconstrução do Chiado*, realizada no Centro Cultural de Belém em 9 de Outubro de 1996.

²⁴ Referência à inexistência de tipologia pombalina, adaptada na própria filosofia de intervenção do plano de Siza, delimitando apenas a implantação dos usos pelas directrizes definidas na marcação dos vãos e dos acessos verticais.

²⁵ Bernard Colenbrander, "Álvaro Siza e a estratégia da memória", in AAVV, *Álvaro Siza - O Chiado Lisboa - A Estratégia da Memória*, Junta de Andalucía Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sociedade Lisboa 94-Capital Europeia da Cultura e Delegación en Granada del Colegio de Arquitectos, Granada-Lisboa-Sevilha, 1994, p. 95.

²⁶ Emilio de Santiago, "Uma poética de alvorada", in *Ibid.*, p. 241.

²⁷ Pierluigi Nicolini, "Osservazioni sull'intervento di Álvaro Siza al Chiado", *Lotus*, n.º 92, Milano, 1997, p. 8, (tradução do autor).

²⁸ Angel Isac, "Duas décadas de cultura e política de reabilitação", in AAVV, *Álvaro Siza - O Chiado Lisboa - A Estratégia da Memória*, Junta de Andalucía Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sociedade Lisboa 94-Capital Europeia da Cultura e Delegación en Granada del Colegio de Arquitectos, Granada-Lisboa-Sevilha, 1994, p. 40.

²⁹ Jacinto Rodrigues, *Álvaro Siza/Obra e Método*, Porto, Editora Civilização, 1992, p. 37.

³⁰ Josep Muntañola Thornberg, *Topogénesis - Fundamentos de una nueva arquitectura*, Ediciones UPC, Barcelona, 2000, p. 20.

³¹ Excerto da dissertação apresentada na conferência: *A Reconstrução do Chiado*, realizada no Centro Cultural de Belém em 30 de Outubro de 1996.

Fontes-Imagens:

Imagem da capa: fotografia aérea da zona Baixa/Chiado apanhando parte da zona sinistrada.

Referência F.O.: fotografias da autoria do arquitecto Francisco Oliveira.

Margarida Louro do Nascimento e Oliveira

Capítulo 2

La Casa Eames: conexiones y multiplicidad

La Casa Eames se construye entre los años 1945 y 1949 en el área de las Pacific Palisades en Santa Mónica, California. Producto del Case Study House Program se convirtió desde antes de su construcción en la casa emblemática de este proyecto. El Case Study House Program fué un proyecto convocado por John Entenza, entonces editor de la revista *Art & Architecture*, que se desarrollara en el sur de California y construyó la mayoría de sus casas entre los años 1946 y 1966. A través de su revista, John Entenza se dedicaría a promover la arquitectura moderna y sus posibles aportaciones a la sociedad de posguerra¹.

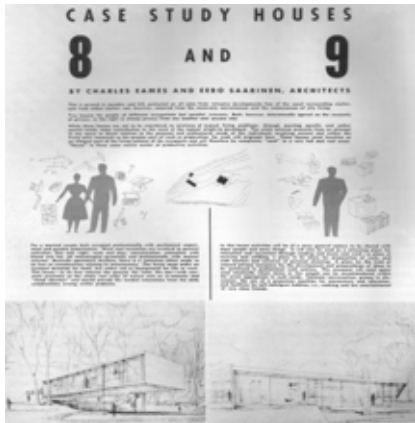
COME MY FRIENDS, / ' TIS NOT TOO LATE TO SEEK A NEW WORLD.'



Este proyecto, que contó con la participación de los más importantes arquitectos del Movimiento Moderno californiano tuvo como objetivo principal la reorganización de la sociedad norteamericana después de la Segunda Guerra Mundial a través del entorno construido. El Case Study House Program buscaba construir las nuevas casas de posguerra para aminorar la crisis de vivienda y materiales de construcción que padecían los Estados Unidos² Una crisis que empeoraría cuando al final del conflicto bélico regresasen a casa los miles de soldados norteamericanos destacados en Europa. Tal como se plantearon la idea inicial, las casa debían contar con los últimos adelantos tecnológicos ya que el gusto norteamericano había cambiado, como si la guerra hubiese modificado los valores estéticos, y además debía producir casas que fuesen económicamente asequibles para el público en general, teniendo en cuenta que gran parte de los veteranos eran muy jóvenes después de la guerra, y por tanto, carecían de los ingresos necesarios para comprar una propiedad.

Los aires de la posguerra llegaron a Estados Unidos caracterizados por un gran optimismo que buscaba reestructurar la sociedad con la ayuda de la tecnología. La arquitectura se colocó como eje central al entenderla como un mecanismo imprescindible para mejorar la vida en general y para rehabilitar un mundo colapsado por la guerra. La mayoría de los avances tecnológicos que se habían desarrollado para la guerra, ahora se utilizaría para mejorar la sociedad. La prefabricación y la producción en masa que tanto sirvieron durante el conflicto bélico, se convertirían en tecnologías ahora utilizadas para la construcción de edificios tanto de oficinas como residenciales. Muchos arquitectos norteamericanos estaban familiarizados con estos métodos de producción pues ellos mismos, como en el caso de los Eames, habían participado en el desarrollo de las tecnologías utilizadas durante la guerra. Los Eames crearon una compañía de producción en masa que fabricó prótesis de brazos y piernas y camillas, y que luego se convirtió en la misma compañía que produjo el famoso mobiliario. Se hace evidente en estos momentos, que la economía norteamericana sufre un cambio dramático al pasar de ser una economía industrial de mercancía a una post-industrial de información.³ Las casas del Case Study House Program recogen todas estas preocupaciones y las muestran en términos formales y representativos, añadiendo posibles soluciones para aminorar la crisis y mejorar la situación que atravesaba la sociedad norteamericana. La casa luego de la guerra se convierte en mucho más que un lugar para habitar. Se convierte en un ideal de protección y bienestar, pero en muchos casos a través del consumo. La casa suburbana de posguerra parece homogenizarse y repetirse indistintamente, y en el lado opuesto de este

espectro están los Eames. Su casa es única, imitable pero no repetible pues para ellos cada habitante debía tomar las decisiones necesarias para poder ocupar mejor su espacio.⁴ La casa no es para ellos una idea fija, sino que está sujeta a cambios sean hechos por sus habitantes o por el tiempo mismo; su arquitectura era un fluir del espacio ocupado por los habitantes. La casa Eames es un claro ejemplo de esta posición activa de la práctica de la arquitectura.



To go after (architecture) : not in order to attack, destroy or derout it, to criticise or disqualify it. Rather in order to think it in fact, to detach itself sufficient apprehend it in a thought which goes beyond the theorem-and becomes a work in its turn.

Jacques Derrida

Análisis retórico de la Casa Eames

La Casa Eames también conocida como la Case Study House # 8, comienza como una colaboración entre Charles Eames y Eero Saarinen (quienes ya habían trabajados juntos en proyectos anteriores) y se sitúa en un terreno comprado por John Entenza para el desarrollo de varios de los prototipos de este proyecto. En este mismo sitio se construyó la casa de Entenza (Case Study # 9) también diseñada por Eames y Saarinen y otras dos Case Study Houses de otros arquitectos.

A diferencia de la relación tradicional arquitecto - cliente que produce la mayoría de las obras, las casas del Case Study House Program tenían algo más de flexibilidad al ser concebidas como prototipos. Aún así, la casa # 8 fue concebida con un cliente y unas necesidades muy específicas en mente, no era realmente el prototipo anónimo de la casa de posguerra, sino que fue creada para un matrimonio de diseñadores sin hijos que requerirían un espacio para vivir y para trabajar, sin que la casa necesitara de gran atención o mantenimiento. Pero, según escriben los arquitectos en la descripción de ambas viviendas, la casa al resolver unas necesidades específicas aunque no típicas, podría contribuir al desarrollo de un modelo prototípico

Para un matrimonio de profesionales ocupados con experimentos mecánicos y presentaciones gráficas, el trabajo y el ocio están envueltos en las actividades en general: día y noche, trabajo y juego, concentración, relajación con amigos y enemigos, todos entremezclados personal y profesionalmente con intereses en común. Básicamente habitantes de apartamentos, se ha hecho un esfuerzo consiente para liberarse de las complicaciones relacionadas al mantenimiento. La casa no debe hacer reclamaciones para sí misma, sino que debe ayudar a facilitar una vida ligada al trabajo. Esta casa en su libre relación con el terreno, los árboles, el mar en constante proximidad del gran orden con que la naturaleza actúa como reorientadora y "shock absorber", y debe proveer la necesitada relajación de las complicaciones que surgen por los problemas del diario vivir⁵

Los Eames, tenían al desarrollar esta casa, una idea muy clara de lo que querían lograr con ella, de las necesidades que debían con ella satisfacer y más importante, de lo que significaba "casa" o "habitar". Para Charles y Ray la palabra casa era sinónimo de centro de actividades productivas.⁶ La Casa Eames podría ser modificada, y su planta libre mayormente abierta, y su construcción modular podrían haber permitido el desarrollo de versiones más prototípicas. Lamentablemente, las casas del Case Study House

Program no fueron reproducidas y se han convertido, en su mayoría, en símbolos emblemáticos de una época ya pasada.



Contexto, emplazamiento, lugar.

Vemos la casa como un signo no sólo de membresía en la comunidad, pero de su interacción con la comunidad. Entonces estoy inclinado a pensar que una mejor metáfora para la casa promedio es como "extensión de la mano". Es la mano la que levantamos para indicar nuestra presencia; es la mano la que protege y agarra lo que es suyo; la casa o la mano crea su propio pequeño mundo; es la afirmación visible de nuestra identidad y nuestras intenciones. Es la mano la que se alarga para establecer y confirmar relaciones. Sin ella, no somos nunca seres sociables.⁷

El emplazamiento de cinco hectáreas donde se construyó la casa está situado en Pacific Palisades, California, en un área cercana a la ciudad de Los Ángeles. La Casa Eames se asienta entre una colina con vistas a la bahía de Santa Mónica y al mar Pacífico y unos grandiosos árboles de eucalipto, ya existentes, que Ray y Charles deciden conservar puesto que proporcionan un hermoso juego de luces, sombras y reflejos con la casa.

Estrategias Compositivas

Esta casa representa un intento por comunicar una idea, más que un patrón arquitectónico específico y es una actitud sobre lo que es vivir, lo que aquí deseamos mostrar.⁸

La casa Barnes tiene una doble forma, actúa como contenedor y contenido. Es el contenedor de un espacio en el cual habitan y trabajan dos personas. Y a la vez es contenido, pues representa las ideas hechas forma de estas dos personas que son además de habitantes, los diseñadores. La casa cumple la doble función de ser vivienda y lugar de trabajo, de estar cerca de la ciudad pero alejada del bullicio, de ser simétrica y asimétrica, compuesta de materiales que impiden a los habitantes ser vistos aún cuando ellos ven, pero transparente y privada a la vez. En fin la casa es partícipe y espectador del proceso de diseño.

Era de gran importancia para los Eames este contacto con la naturaleza. Estar algo lejos del bullicio de la ciudad pero también cerca para beneficiarse de las comodidades de la misma. Contrariamente a la idea de la unión entre el interior y el exterior presentada en muchas casas de la época, la Casa Eames parece enorgullecerse del contraste que sus materiales tan sencillos y honestos presentan ante un paisaje tan rico. La casa se encuentra en continua comunicación con el exterior sin perder el sentido de protección e intimidad tan necesario en la vivienda. Se crea así un verdadero sentido de lugar que va más allá del emplazamiento real; surge un momento en el tiempo casi mágico. De esta manera ambos se realzan y benefician en sus diferencias, sacando el máximo provecho uno del otro.⁹

La Casa Eames es claridad y anhelo -completa pero abierta, seria pero llena de color- industrial pero

acogedora al mismo tiempo. Aunque permanente uno tenía la impresión de que se podía desmontar tan fácilmente como parecía haber sido montada —pero no se veía ni se sentía como algo temporal.

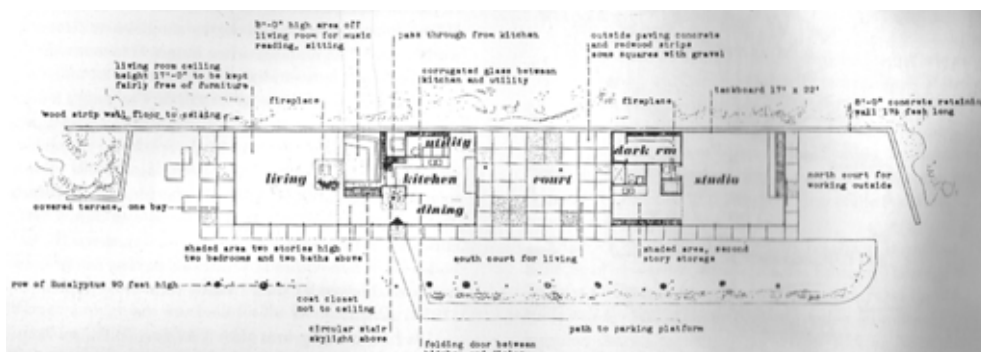


CASA EAMES, VISTA DESDE EL SURESTE, 1953.

Plantas



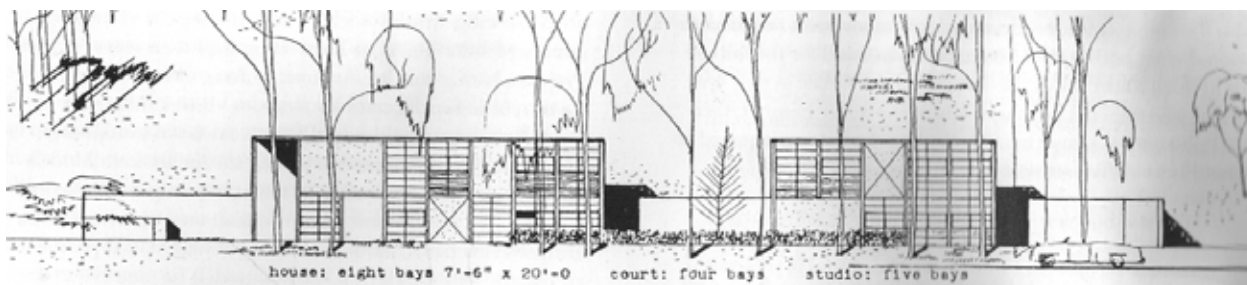
El primer esquema de la House # 8 llamada “Casa Puente”,¹⁰ que se levantaba sobre unas columnas de acero y situada en un área más plana del terreno fue abandonada por Charles dado su gran parecido con la Casa Fansworth de Mies van der Rohe que se exhibió en el MOMA en 1947¹¹. Pero según explica Beatriz Colomina, más que ver el parecido de las casas Chales vio el potencial de desarrollo de la idea miesiana y, partiendo de Mies crea algo totalmente nuevo, original. Como si partiendo de la idea de Ricoeur sobre la memoria, los Eames se olvidaran del edificio para hacer uno nuevo y entonces a través de éste, recordarlo. La segunda versión de la casa que fue diseñada y construida pertenece y rompe con la arquitectura del momento, y en cuanto es el resultado de la exploración de ideas existentes a la vez rompe con ellas, pues carece de un estilo fácilmente categorizable.



La planta de la Casa Eames se desarrolla a partir de las necesidades de sus habitantes y con unas funciones muy específicas en mente. Consta de dos pabellones independientes, construidos en acero y cristal, que hacen posibles la doble función de casa / vida y oficina / trabajo y que se unen por un patio al aire libre que sirve de conexión entre las dos áreas. La casa se compone de módulos, repetidos en mayor o menor número dependiendo del área a cubrir. La parte de vivienda tiene ocho módulos seguidos por un patio de cuatro y un estudio de cinco. En la vivienda se encuentran la sala, el comedor, la cocina y sobre éstos dos dormitorios y dos baños. En la otra área se encuentra el estudio con un cuarto oscuro, un baño, un espacio de almacenaje y un patio abierto para trabajar. Todas estos espacios se sitúan en un eje longitudinal siguiendo el contorno del terreno que crean una casa larga con poco menos de ocho pies de ancho, pero que da la imagen de ser más amplia de lo que en realidad es por la claridad y pureza de sus líneas y espacios, y por el uso de vidrio.

Fachadas

La casa Eames es poesía expresada con vocabulario high tech.



La masa del edificio, de carácter geométrico, se logra a través de la suma de módulos unidos por una estructura de acero de columnas H pintadas de gris oscuro que crean una cuadrícula entre la cual se sitúan los planos. Ventanas varían entre vidrio transparente, traslúcido y alumbrado; los paneles de estucado, madera y asbesto se llenan de color para convertir las fachadas en un juego mondrianesco con reminiscencias del De Stijl. Para Charles, los colores utilizados en la casa representaban un uso estructural y con éstos se podía entender mejor lo que sucedía en el espacio interior¹². Las partes cubiertas por los paneles de colores gozaban de mayor privacidad, como en el caso de los dormitorios, y de superficie de trabajo, en el caso del estudio, mientras que los patios de cristal permitían el paso de la luz al interior.



Contrariamente a la arquitectura tradicional, en la Casa Eames las ventanas no son perforaciones del muro, sino que por el contrario la fachada fue creada con una especie de leve tejido con reminiscencias asiáticas en el cual algunos elementos de la cuadrícula se unen y adquieren color mientras que otros se convierten en ventanas y permiten el paso de la luz y la vista al exterior. También contrario al modelo más reconocido de la arquitectura moderna, las fachadas de la Casa Eames dejan de

ser grandes planos casi limpios de conexiones para convertirse en planos fragmentados e interconectados¹³. La cuadrícula establecida por los módulos sirve de marco de donde surge un sistema asimétrico de las figuras. Las fachadas de esta casa son un verdadero juego de elementos, de horizontales y verticales, de colores que se entrelazan con sorprendente facilidad para formar una delicada y leve totalidad donde ni siquiera la puerta de entrada cobra un papel principal.

Materiales

La casa Eames stands como una metáfora para una construcción industrial prefabricada, off-the-shelf, traducida a los edificios residenciales.¹⁴

Las Casa Eames utiliza como materiales principales el acero y el vidrio. Las 11,5 toneladas de acero de la estructura que cubre aproximadamente 1,500 pies cuadrados fueron montadas en un día y medio¹⁵. Como postura teórica, los Eames querían que su casa fuese construida con materiales y partes prefabricadas ordenada por catálogo, facilitando así la construcción de otras viviendas y abaratando los costos de construcción. Aunque muchos de los componentes estructurales de la casa si eran provenientes de catálogos, una gran parte de los detalles tuvieron que ser hechos a mano. Cuentan John y Marilyn Neuhart en su libro *Eames House*, que Don Albinson, un empleado de la oficina Eames tuvo que ajustar cada uno de los marcos de las ventanas, que habían sido ordenadas por catálogo, para que cupiesen en los espacios designados y de la misma manera con otros



Esto no sólo extendió el tiempo de construcción, sino que aumentó los costos. La casa utiliza también paneles de cemento, madera y asbesto pintado para los paneles exteriores, y madera para la estructura interior. Una importante aportación de la casa Eames, siguiendo el orden Loosiano, es decir, la honestidad con que se tratan los materiales, que muestran claramente su papel estructural sin aparentar ser algo que no son.

Detalles de la casa.



La Casa Eames encaja dentro del pensamiento de la arquitectura moderna, con una clara influencia de los grandes maestros europeos que emigraron a Estados Unidos por causa de la guerra, sobre todo de Mies van der Rohe; pero en ella algo se transforma para lograr una arquitectura moderna planteada dentro de un marco regional crítico de una época muy particular. Esta casa pertenece a una arquitectura verdaderamente norteamericana, especialmente californiana, dentro de una modernidad crítica al servicio de la sociedad y en busca de mejorar la misma. Deja de ser vista como un fenómeno básicamente europeo e importado, y pasa a ser una postura que se reflejaría en todos los ámbitos incluyendo los artísticos, políticos y económicos y donde la arquitectura gozaría de papel protagónico como fuerza generadora y no sólo como consecuencia.

Si evaluamos la casa Eames desde la función tripartita de la retórica arquitectónica descrita en Topogénesis podemos observar que esta casa es un verdadero ejercicio retórico desde el momento de su concepción. Esta relación tríplica se basa en la retórica arquitectónica como:



CASA EAMES. VISTA INTERIOR DEL ESTUDIO.

1. Guía del proceso de invención, ayudando a componer y ordenar
2. Como estructura de persuasión con el fin de demostrar una adaptación a las necesidades del usuario
3. Un modelo de relación entre el proyecto y su contexto histórico – geográfico, y arquitectónico previo tanto del contexto inmediato como del contexto cultural más amplio.¹⁶

Estas estrategias de composición se observan de principio a fin del proceso constructivo y evolutivo de la casa Eames. La retórica sirve para estructurar el proceso de diseño, uno que se mantiene claro y constante a través de la obra. También está presente en la casa como prototipo de un estilo de vida que se quería desarrollar y brindar al público como modelo a seguir y como solución a las necesidades básicas del ser moderno. Esta casa es símbolo tanto de esta idea como de sus habitantes, pues está totalmente ligada e identificada con sus creadores – habitantes, pero esta relación parece ser bidireccional. Parecería que los Eames moldearon a la casa tanto como la casa influyó y transmitió sus ideas sobre lo que debió ser el diseño y la vida misma.

Finalmente la retórica proporciona el vínculo entre la casa Eames y el contexto arquitectónico específico a California, como parte de la América de posguerra en búsqueda de una identidad cultural y dentro de unos cambios políticos y económicos que cambiarían el panorama para siempre. La casa Eames con su gran capacidad de abstracción traspasa cualquier límite regional y geográfico sin dejar de ser un testimonio, un tributo al verdadero espíritu de lo que quiso ser el Movimiento Moderno en Estados Unidos.

“ El límite y la transgresión dependen el uno del otro para cualquier densidad de ser que ellos poseen: un límite no podría existir si fuese absolutamente incruzable y, recíprocamente, la transgresión sería en vano si únicamente cruzara un límite compuesto de ilusiones y sombras. “

Michel Foucault

Análisis poético de la Casa Eames.

Las referencias más inmediatas de los Eames se pueden encontrar en los grandes maestros europeos que emigraron a Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, entre ellos Mies van der Rohe, Walter Gropius, Rudolph Schindler y Richard Neutra. De los dos primeros aprendieron la concepción de la forma moderna pura, la simplicidad constructiva y sus posibilidades técnicas, y la racionalidad más rigurosa. En las casas de Schindler y Neutra en California vieron una nueva concepción del espacio, desligada del marco tradicional del siglo XIX, tanto en sus espacios interiores como en su relación con el contexto y en su aparente simplicidad, señal de una compleja estructura interna. Sin duda está también presente alguna influencia de las casas de Frank Lloyd Wright, de las ideas de geometría y abstracción del De Stijl y de la obra pictórica de Mondrian.



La Casa Eames representa un momento clave en la historia de la arquitectura moderna. En ella se ven reflejados los mejores intentos de este movimiento por ponerse al servicio de la sociedad sin renunciar a una estética particular muy ligada a la función. Pero esta casa deja de pensar exclusivamente en la forma como elemento y la sustituye por un sistema de formas que, en sus diferentes combinaciones, nos proporcionan nuevos modelos arquitectónicos. Quizás es por esto la casa Eames sigue despertando nuestra curiosidad aun cuando muchos de los modelos arquitectónicos del Movimiento Moderno son hoy cuestionados. Aún dentro del marco moderno, esta casa se distancia del lenguaje formal extremadamente sobrio, característico del Estilo Internacional, y crea un nuevo prototipo de la vivienda industrial de posguerra al servicio de las necesidades del usuario.



Esta casa supone una nueva manera de cualificar el espacio al proponer una nueva forma de relacionarse con el edificio, “una condición mental y espiritual” donde “el hogar es un aspecto de la vida y, al mismo tiempo una manera especial de formar, reflejar e interrelacionarse con la totalidad de la vida”¹⁷. Los Eames rompen con la idea tradicional de la casa para habitar y la amplían la casa como extensión de la vida misma, como hecho inseparable de todas las facetas del ser.

Ya en su primera casa en California, un apartamento en la Avenida Strathmore diseñado por Richard Neutra, los Eames comenzaron a mezclar el vivir con el trabajar, al convertir la cocina y el aseo en áreas para desarrollar fotografías y uno de los cuartos en un taller para trabajar con madera. La casa cobra una especie de vida propia, ya no es el espacio del siglo XIX con su división interior poco flexible, ni es la máquina para habitar que propuso Le Corbusier, sino que es una extensión de la vida de sus habitantes donde los espacios interiores se adaptan a las necesidades de los usuarios y donde su estructura modular exterior aparentemente rígida esconde un interior múltiple y flexible lleno de posibilidades. Como se describe en *Topogénesis* “el objeto arquitectónico y su contexto vivo, físico y social, deben intercambiarse con el fin de permitir recrear la poética de los lugares. Las formas y las funciones se articulan poéticamente en la arquitectura porque trabajan hombro con hombro con la vida misma”¹⁸

La estética de los Eames se fundamenta en un pensamiento y una composición de multiplicidad, es decir nada es lo que aparenta. Esta multiplicidad compositiva es el resultado de una filosofía de la iniciativa característica de los Eames. Un ejemplo de esto es la relación exterior-interior del edificio. Mientras que el exterior modular se fragmenta y entrelaza en continuo movimiento, el interior permanece como un espacio abierto y fluido, casi sin divisiones. Mientras que el exterior se pinta de múltiples colores como en un juego de niños, el interior permanece sobrio y con los únicos colores de los materiales utilizados sin recubrimientos.

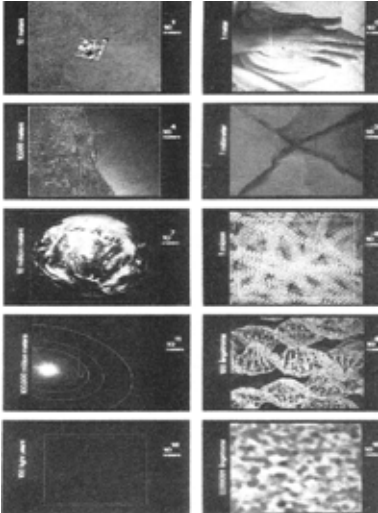
La exploración de los límites entre arquitectura y sociedad, territorio, ciencias sociales y las diferentes formas de representar y comunicar mejor fueron una constante preocupación de los Eames. Se aventuraron a campos hasta entonces desligados de la arquitectura pero sin que nada dejara de ser para ellos “arquitectónico”, al menos en su concepción y desarrollo formal. Resulta imposible separar la arquitectura, y los demás proyectos de los Eames; para ellos todo era arquitectura. La arquitectura o el diseño eran más bien una manera de concebir que una forma en sí misma. A través de su casa los Eames pondrán en práctica todas sus ideas sobre lo que debería ser el diseño arquitectónico y posteriormente (a excepción del *show-room* de Herman Miller¹⁹ y algunos proyectos no construidos) se dedicarían a explorar las posibilidades del diseño en otros medios que según Charles dependían menos de segundas personas y por lo tanto, el proceso y el resultado estaban bajo el control del diseñador.

La obra de los Eames creo puede describir se, como ya se ha mencionado, como una filosofía de la iniciativa, múltiple, compleja y llena de conexiones. En ellas veremos la suma del tiempo descrita por Ricoeur; el pasado y el presente como vías hacia el futuro, con ansias de crear un mundo mejor.

De... una parte, la dinámica interna que preside la estructuración de la obra; de otra, debe proyectarse fuera de ella misma y engendrar un mundo que será verdaderamente la “cosa”. Dinámica interna y proyección externa constituyen lo que yo llamo el trabajo [del texto].²⁰

Aun cuando esta cita se refiere al texto, no sería difícil sustituir la narrativa por la arquitectura, sobre todo en el caso de los Eames. Siguiendo el pensamiento de Ricoeur, descrito por David Wood, podrían encontrar paralelismos entre éste y la obra de los Eames. Por ejemplo cuando propone que el vacío que hallamos entre la vida y la narrativa puede ser llenado a través de la redefinición del significado de ambos términos. También nos dice que la vida más que un fenómeno biológico es un fenómeno simbólico. En la obra de Charles y Ray Eames encontrarnos esta reimplantación de los significados de la vida y la obra, y de la interacción de una con la otra. Encontramos también, sobre todo en su obra fílmica, una curiosidad por entender diversos fenómenos para luego mostrarlos con el fin de ayudar a la gente a ver la belleza en el diario vivir. Un ejemplo de esto son sus películas y exposiciones, todas de temas muy variados, pero con un propósito en común, el entender algún fenómeno poco explorado para luego explicarlo de la manera más clara al mayor número de personas. En estos proyectos, aquí enumerados, vemos la

relación entre las plantas, los animales, el hombre, la sociedad, sus maneras de comunicarse y la interdependencia de todos estos aspectos de la vida humana.

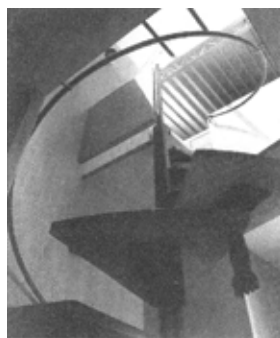


Fibonacci: Growth and Form

1. A Small Hydrorhizoid: Polyorchis Haplus
2. A Communications Primer, The Information Machine: Creative Man and the Data Processor
3. Powers of Ten: A Film Dealing with the Relative Size of Things in the Universe and the Effect of Adding Another Zero

La preocupación por el entendimiento del pasado por su lazo innegable con el futuro que hallamos en Ricoeur una preocupación por la comprensión del pasado y de su innegable lazo con el futuro. Una inquietud parecida encontramos en la obra de Lewis Mumford, quien además nos aconseja que para resolver nuestros problemas hay que comenzar por entender las causas de los mismos.

Mumford también nos habla de la importancia de ver las conexiones existentes entre los diferentes aspectos de la vida para que ésta sea plena y balanceada. Es aquí donde me parece yace la importancia mayor de la obra de los Eames. La vida para ellos era una multiplicidad de fenómenos interconectados que había que explorar con la mayor cautela y el mayor deseo y los hallazgos debían ser compartidos. Su contagiosa pasión por todo aquello que pudiese arrojar un poco de luz acerca de quienes y como somos siempre estuvo explorada desde una misma metodología: la del diseño como vehículo primordial para el entendimiento. Para Charles el diseño es “un plan para arreglar elementos de una manera que cumpla mejor un propósito en particular”.²¹



VISTA DE LA ESCALERA HACIA F3. TRAGALITZ

La obra de los Eames parece compartir dos ideas apuntadas por David Wood y por Mario Valdés sobre Ricoeur cuando dicen respectivamente que este “procura volver a elaborar el reclamo socrático de que una vida sin análisis no es digna de ser vivida” y que “el logro más elevado del texto de autor es, entonces, convertirse en un mediador entre el lector y su mundo, entre el lector los otros miembros de la comunidad, entre el lector y sí mismo”.²²

Apéndice I

Entrevista a Charles Eames realizada por Madame Amic con motivo de la exhibición *What is Design ?*'

Q. What is your definition of "design"?

A. A plan for arranging elements in such a way as to best accomplish a particular purpose.

Q. Is design an expression of an art (an art form)?

A. Design is an expression of the purpose. It may (if it is good enough) later be judged as art.

Q. Is design a craft for industrial purposes?

A. No-but design may be the solution for some industrial problems.

Q. What are the boundaries of design?

A. What are the boundaries of problems

Q. Is design a discipline that concerns itself with one part of the environment?

A. No

Q. Is it a method of general expression?

A. No-it is a method of action.

Q. Is design a creation of an individual?

A. No-because to be realistic one must always admit the influence of those who have gone before.

Q. or a creation of a group?

A. Often.

Q. Is there a design ethic?

A. There are always design constraints and these usually include an ethic.

Q. Does design imply the idea of products that are necessarily useful?

A. Yes-even though the use might be very subtle.

Q. Is it able to cooperate in the creation of works reserved solely for pleasure?

A. Who said pleasure was not useful?

Q. Ought form to derive from the analysis of function?

A. The great risk here is that the analysis may not be complete.

Q. Can the computer substitute for the designer?

A. Probably, in some special cases, but usually the computer is an aid to the designer.

Q. Does design imply industrial manufacture?

A. Some designs do and some don't, depending on the nature of the design and the requirements.

Q. Is design an element of industrial policy?

A. Certainly; as is any other aspect of quality, obvious or subtle, of the product. It seems that anything can be an element in policy.

- Q. Ought design care about lowering costs?
A. A product often becomes more useful if the costs are lowering without harming the quality.
- Q. Does the creation of design admit constraints?
A. Design depends largely on constraints.
- Q. What constraints?
A. The sum of all constraints. Here is one of the few effective keys to the design problem, the ability of the designer to recognize as many of the constraints as possible- his willingness and enthusiasm for working within these constraints-the constraints of price, of size, of strength, balance, of surface, of time, etc.; each problem has its own peculiar list.
- Q. Does design obey laws?
A. Aren't constraints enough
- Q. Are there tendencies and schools in design?
A. Yes, but this is more a human frailty than an ideal.
- Q. Ought the final product bear the name of the designer, of the research office?
A. In some cases, one may seem appropriate. In some cases, the other, and certainly in some cases both.
- Q. What is the relation of design to the world of fashion (current trends)?
A. The objects of fashion have usually been design with the particular constraints of fashion in mind.
- Q. Is design ephemeral?
A. Some needs are ephemeral. Most designs are ephemeral.
- Q. Ought it tend towards the ephemeral or permanence?
A. Those needs that have a more universal quality will tend towards permanence.
- Q. To whom does design address itself: to the greatest number (the masses) to the specialist or the enlightened amateur to a privileged social class?
A. To the need.
- Q. Can public action aid in the development of design?
A. The proper public action can advance most anything
- Q. After having answered all these questions, do you feel you have been able to practice the profession of "design" under satisfactory conditions?
A. Yes.
- Q. Have you been forced to accept compromises?
A. I have never been forced to accept compromises but I have willingly accepted constraints.
- Q. What do you feel is the primary condition for the practice of design and its propagation?
A. Recognition of need.
- Q. What is the future of design?
A. (No answer)

Referencias

- ¹Según Donald L. Miller esta cita del Ulysses de Tennyson era una de las preferidas de Lewis Mumford y expresa el sentimiento general de la época en que desarrollan su obra Charles y Ray Eames.
- ² Donald Albrecht, ***The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention***, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1997,14.
- ³ Ibid, 15.
- ⁴ Beatriz Colomina, “**Reflection on the Eames House**” en *The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1997,132.
- ⁵ Charles Eames and Eero Saarinen, *Case Study House 8 and 9*, Architects Arts & Architecture (diciembre 1945), 43, en ***Eames design: The Work of the Office of Charles and Ray Eames***, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1989, 48.
- ⁶ Brinkerhoff Jackson, ***A Sense of Place, a Sense of Time***, New Haven: Yale University Press, 1994, 145.
- ⁷ John y Marilyn Neuhart, ***Eames House, Berlin***: Ernst & Sohn, 1994, 26.
- ⁸ John y Marilyn Neuhart, ***Eames House, Berlin***: Ernst & Sohn, 1994, 26.
- ⁹ John Entenza, ***Arts & Architecture***, diciembre 1949, en *Eames House*, John y Marilyn Neuhart, Berlin: Ernst & Sohn, 1994, 26.
- ¹⁰ Sir Norman Foster, en ***The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention***, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1997, 179.
- ¹¹ Beatriz Colomina, ***Harry N. Abrams***, Inc., 1997, 143.
- ¹² Edgardo Contini en ***Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses***, Cambridge: MIT Press, 1989, 53
- ¹³ John y Marilyn Neuhart, ***Eames House***, Berlin: Ernst & Sohn, 1994, 39.
- ¹⁴ Beatriz Colomina, ‘**Reflection on the Eames House**’ en ***The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention***, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1997,146.
- ¹⁵ John y Marilyn Neuhart, ***Eames House***, Berlin: Ernst & Sohn, 1994,38.
- ¹⁶ Ibid , 37.
- ¹⁷ Josep Muntañola Thornberg, ***Topogénesis, Fundamentos para una nueva arquitectura***, Barcelona: Ediciones UPC, 2000, 27.
- ¹⁸ Georg Simmel en ***The Harvard Architecture Review***, Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- ¹⁹ Josep Muntañola Thornberg, ***Topogénesis, Fundamentos para una nueva arquitectura***, Barcelona: Ediciones UPC, 2000, 22.
- ²⁰ Ricoeur, “**El Sentido de ser interpretado**” en Interpretando la narrativa en *Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas*, Barcelona: Azul Editorial, 2000, 103.
- ²¹ David Wood, “Interpretando la narrativa” en ***Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas***, Barcelona: Azul Editorial, 2000, 15. 22 L. Miller, *The Lewis Mumford Reader*, New York: Pantheon Books, 1986,6.
- ²² David Wood, ‘Interpretando la narrativa’ y Mario J. Valdés, ‘Introducción’ en ***Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermenéuticas***, Barcelona: Azul Editorial, 2000, 14 y XV. Ver Apendice I

Libros Consultados

Albrecht, Donald, ***The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention***, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1997,14.

Brinkerhoff Jackson, John, ***A Sense of Place, a Sense of Time***, New Haven: Yale University Press, 1994

Khan, Hasan-Uddin, ***El Estilo Internacional: Arquitectura moderna desde 1925 hasta 1965***, Italia: Taschen, 1999.

Leach, Neil ed., ***Rethinking Architecture: A reader in cultural theory***, London: Routledge, 1997.

Miller, Donald L., ed., ***The Lewis Mumford Reader***, New York: Pantheon Books, 1986.

Muntañola, Josep, ***Topogénesis, Fundamentos para una nueva arquitectura***, Barcelona: Ediciones UPC, 2000.

Neuhart, John y Marilyn y Barnes, Ray, ***Eames design: The Work of the Office of Charles and Ray Eames***, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1989.

_____ ***Eames House***, Berlin: Ernst & Sohn, 1994

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, ***Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses***, Cambridge: MIT Press, 1989.

Tietz, Jurgen, ***Historia de la arquitectura moderna del Siglo XX***, Colonia: Könemann, 1998.

Valdés, Mario 1., ***Con Paul Ricoeur: Indagaciones hermeneúicas***, Barcelona: Azul Editorial, 2000

Venturi, Robert, ***Complejidad y Contradicción en la arquitectura***, Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

Nadya Kianí Nenadich

Capítulo 3

Retòrica d'un edifici: L'IMA

INSTITUT DEL MÓN ÀRAB (París, França 1981-1987)

INTRODUCCIÓ

Al diàleg estètic no hi ha diàleg real, és una dimensió de ficció. L'artista crea una arquitectura, l'art i l'arquitectura fan veure a cada persona coses diferents, l' escriu de visibilitat: visió poètica i visió estètica.

L'objecte poètic no està fet per perquè dongui reaccions iguals, cadascú reacciona d'avant l'obra estètica d'una manera diferent, però l' objecte crea reaccions a tothom.

Els instruments de la retòrica són instruments "degenerats" de la lògica, o de la poètica, o de la semiòtica, així es va veient que les fronteres entre la lògica, la poètica i la retòrica no són tan clares com se suponia, la gran quantitat de material acumulat per la retòrica pot ajudar a qui vulgui convèncer d'alguna cosa a algú, però també pot ajudar al lògic ampliant els seus tipus de lògica, i al retòric de la poesia que analitzarà el poètic amb ajuda de les transformacions gramaticals que aconsegueixen els instruments retòrics.

Dialèctica:

*tipologies arquitectòniques més o menys precises acumulades per una història col·lectiva

*categories poètiques que cada edifici o conjunt d'edificis contenen

*estratègies retòriques que són les que aconsegueixen transformar les tipologies per a produir efectes poètics nous i, viceversa, transformar la poètica per produir noves tipologies.

Persuadir és "fer veure" a arquitectura. La retòrica ajuda a descomposar els recursos de composició, a extreure de cada toma la seva composició, els que en cada cas pertany al persuadir: es tracta d'extraure les figures, les estratègies i les categories retòriques que serveixen a cada edifici per a compondre una persuasió, un efecte particular que pot variar a través de la història en quant a efecte poètic, però conté sempre alguna cosa invariable, l' efecte retòric, de verosimilitud, però sempre en búsqueda de la persuasió.

La poètica se centra en unes lleis que unien figures, categories i arguments d'una mateixa realitat poètica condensen l' efecte final, la retòrica es centra en la dispersió, el joc de miralls, que diferencia figures, categories i arguments entre si a través d'un anàlisi dels seus tipus i modes de compondre.

La poètica estudia com l'arquitectura ha realitzat alguna cosa a través d'un model virtual.

La retòrica, el seu objectiu és atraure, suggestionar, útil a l'arquitectura per a convèncer.

Composició de l' objecte, de com l' objecte atrau a la gent (publicitat). Parlem de composició, manera tècnica de fer un objecte perquè entri en societat.

Realitzat per Jean Nouvel, arquitecte Francès que ha realitzat moltes obres durant la darrerietat d'aquesta segle com per exemple el centre Cartier o d'altres projectes de gran envergadura com pugui ser l' Institut del Món Àrab (IMA). Estudia les noves capacitats expressives d'una façana, utilitza la transparència, i la distància existent entre l' aparenci i la realitat.



L'Institut del Món Àrab a París és un projecte de metamorfosi anticipació: els diafragmes, la transparència dels murs, la bellesa dels espais, l'ascensió dins dels ascensors transparents, perfecció dels detalls, finesa, exactitud i precisió.

Edifici eminentment modern. Amb l'IMA ha abordat la resolució d'un problema d'urbanisme particularment complicat, situat a la vora del Sena, al centre de la ciutat, molt a prop de grans edificis amb molt pes històric de la ciutat de París.

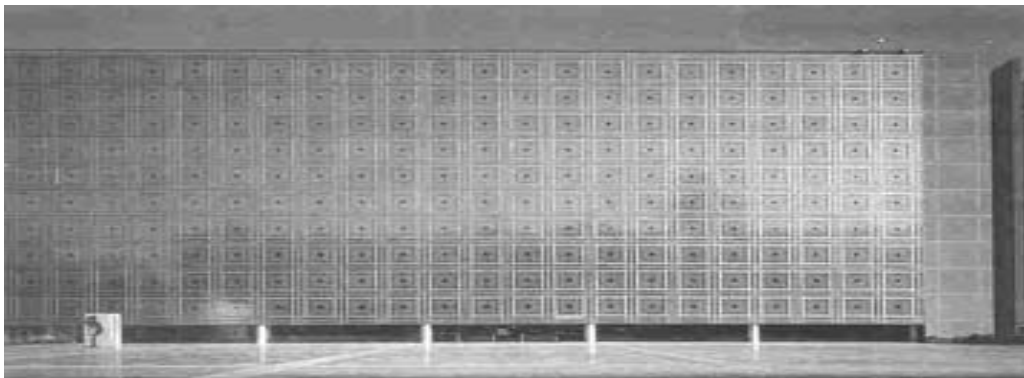
L'IMA és un museu però, és un diàleg entre dos tipus urbans, entre dos temps, dues cultures. De la cultura Àrab Jean Nouvel va retindre la ciència dels números, el plaer de la geometria, una propensió a l'interioritat l'afinament de les llums; de la cultura occidental la fascinació pel futur, la modernitat, la novetat, el gust per la visió de la funció, el sentit de l'organització i la màquina. Rigor constant de les traces tot inscrit en una mateixa trama, la riquesa de les parts que es superposen i funcionen com a filtres, i al mateix temps l'articulació del pla, la precisió de les juntures, el refinament dels detalls i les tensions dels envoltants.

És més ficció que realitat, més llum que substància, més fràgil que sòlid, més ritme que mobilitat, més esperit que matèria. Voluntat de privilegiar l'esperit davant de la matèria, aspiració d'un creador que s'esforça per donar a la seva intel·ligència un camp d'acció lliberat, "la transparència no és un caprici o una moda, és una necessitat", "primacia de l'esperit i reconciliació de l'arquitectura amb una modernitat transfigurada. Vocació única de mirar a través del vidre.

Busca una qualitat de l'escritura per obtenir la transparència desitjada, tot l'esforç, no solament la disminució dels espais, també l'eliminació de tot signe arquitecturalment marcat, porta a un esforç quasi maniàtic d'optimització dels materials.

L'IMA és la simulació de l'alta tecnologia, de la ciència i de la ficció. Anuncia els signes precursors de la fi de la modernitat, a través d'una sèrie completa de situacions espacials, visuals i sonores, amb una espècie d'avidesa espectacular de significar, que ens porta cap a la falsa aparença. Jean Nouvel

declarava: "Els que importa, és col·locar-se a un conjunt d'objectes produïts i percebuts, treballar sobre i amb tots els nous materials dels món que ens rodeja de forma que l'objecte final sigui contemporani".

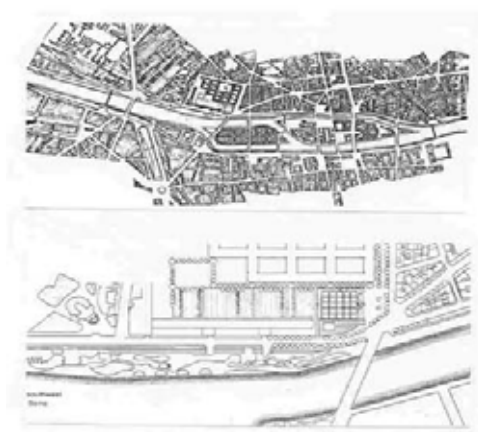


DIMENSÍO DE L'EDIFICI

*TERRITORI

Situació: emplaçat a la frontera entre el tradicional teixit urbà Paris - el Faubourg Saint Germain - i la destronada trama contemporània de la Universitat de Jussieu; les que junten i diferencien les cultures àrab i occidental; aquelles relacionades amb les nocions d' Història i modernitat, i les relacions més concretes vinculades a les idees d'interioritat i apertura.

La problemàtica urbana es va resoldre amb un edifici que segueix en la seva alineació la curva del carrer a la vora del Sena, i que respecta les altures i dimensions tradicionals. El cos central de l'edifici, encara que tombat cap a la universitat veïna, es distancia d'ella per una ampla plaça pavimentada, un profund tall que separa els dos cossos, practicada al suposat, eix orientat cap a Notre Dame, que dóna accés a les exposicions temporals desembocant al pati interior quadrat.



Organització INTERIOR

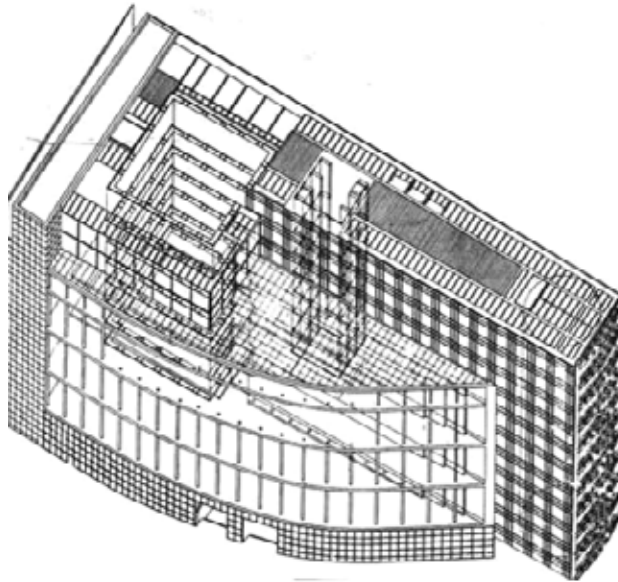
Societat: és utilitzat per uns usuaris. L'IMA es un centre cultural que inclou un museu i una sala d'exposicions temporals, biblioteca, centre de documentació, un auditori per a espectacles i conferències un restaurant i tallers infantils. És un escaparat de la cultura àrab a París.

El pati interior recull les exposicions temporals, l'extrem més occidental de l'edifici deixa transparentar el volum blanc cilíndric de la torre dels llibres de la biblioteca.

L'edifici accentua el elements arquetípics de l'arquitectura àrab tradicional: la interioritat, el tractament de la llum mitjançant bastidors i filtres, i la superposició de trames.

L'auditori queda enterrat per sota de la plaça posterior, s'accedeix a aquest per la sala hipòstila.

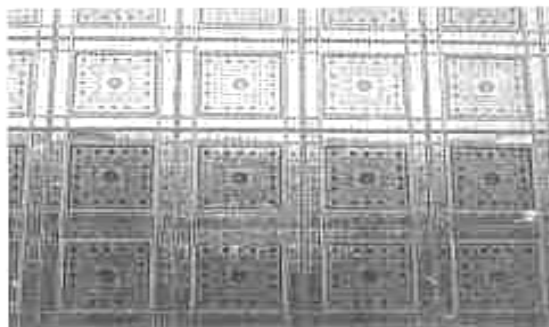
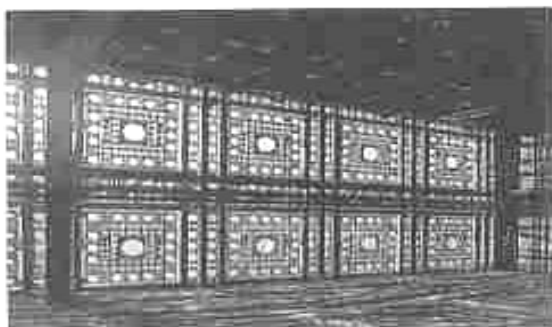
A l'últim pis trobem la cafeteria i una gran terrassa que queda orientada cap al riu i totes les visuals d'aquest.



ESTUDI DE LA RETÓRICA

*MODELS DE REFERÈNCIA

- Cultura àrab:
 - façana posterior que dona al pati és totalment de simbologia i escriptura àrab
 - jocs de llums reflexos: a la construcció àrab sempre intenten crear estances on la llum jugui un paper important i creï espais més diluïts i espirituals
 - auditori sota terra amb Sala Hipòstila com a precedent per entrar a aquest recordant a les mesquites àrabs, inclòs a la cultura egípcia.
- Cultura occidental:
 - alta tecnologia; totes les façanes de l'edifici estan fetes amb tècniques d'alta tecnologia, sobretot la posterior amb els diafragmes, per a tot l'edifici hi ha mostres.
 - transparència: tot l'edifici dóna la impressió d'estar embolcallat per una capa de vidre, hi ha un joc de transparències tant de dins cap a fora com viceversa



- modernitat i sinceritat de materials utilitza materials nous i els tradicionals com el vidre per de manera que només es pot fer actualment com una façana de vidre, tot per donar aquesta sensació de modernitat, i els ensenya tal com són sense recobriments.



- Recorregut. Tot l'edifici esta marcat per uns recorreguts , un conjunt d'escalas que van per totes les parts de l'edifici quan, realment no són necessàries. A la part de la biblioteca hi ha el volum de rampa dels llibres que ocupa tota l'alçada de l'edifici, per tant pots recórrer totes les alçades dels pisos només per la rampa, són recorreguts tant de pujada com de baixada

- Situació. S'adapta al lloc on esta respectant alçades i mides dels edificis del voltant, ressegueix en planta el traçat del carrer on esta situat sense trencar la continuïtat d'aquest.

*ESTRATEGIES

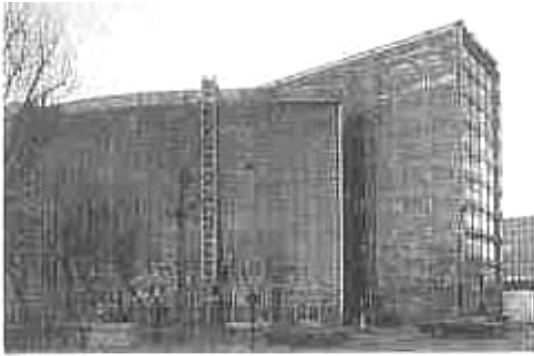
- Edifici amb dinamisme. La planta de l'edifici té zones on segueix una regularitat i hi ha zones que són totalment irregulars, com a continuïtat el pati interior per el demés canvia d'una banda a l'altre

- Forma extreta de l' estètica de la màquina

- Edifici que segueix la continuïtat del carrer, la seva forma per la part davantera va resseguint la traça del carrer, per això la forma curva de la façana. Aquesta mena de decisions son les que van donant la forma a un volum.

- Sensació de moviment, tant exteriorment com interiorment. El tractament de l'edifici que aparentment són dos volums per en realitat és un volin tallat pel centre, i com un dels dos té forma curvilínia marca aquest dinamisme. A l'interior trobem el volum cilíndric de la biblioteca o els diaframes de la façana que s'obren o es tanquen segons la llum que entra.

- Joga amb les transparències del que deixa veure o insinua, com a la façana de la part de la biblioteca, on hi ha la gran rampa en forma d'espiral, des de fora es pot intuir, o la façana davantera que també és transparent.



- Diferenciés dia - nit. L'edifici no té la mateixa aparença durant el dia que durant la nit. Durant el dia és un volum compacte que, a diferència d'altres edificis de façana de vidre, aquest no té parets interiors que separin les visuals d'una banda a l'altra, per tant quan el sol està baix i queda a l'altura de l'edifici tot ell queda transparent des de fora. Durant la nit es converteix en un aparador, ja se'ns ensenya tot el que hi ha a dins degut a la il·luminació interior.

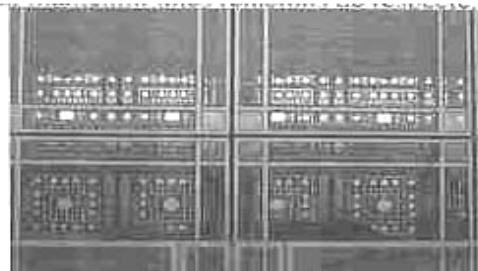
- Exposició sincera dels materials i de les tècniques que fa servir. Els materials no queden tapats ni amagats, gust per treballar amb materials nobles,

- Decoració una decoració molt tecnològica. La construcció com a sistema estètic tot això va relacionat amb l'ús de materials nobles i exposició sincera d'aquests, no utilitza revestiments ni elements decoratius perquè no els necessita.

- Itinerari i Ritual entre les parts de l'edifici. Referències de nou al món àrab, l'edifici ptes d'escales que pugen i baixen sense ser necessàries, per marquen recorreguts per dins de l'edifici. Les escales baixen sota terra o pugen fins als pisos superiors. També hi ha la rampa que és un altre tipus de recorregut.

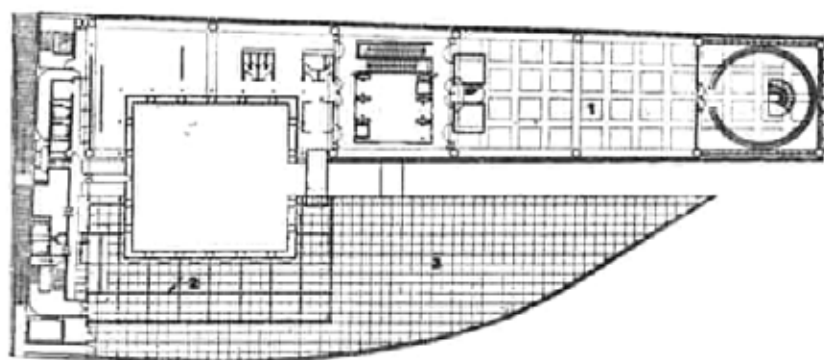


- Estratègies de perspectiva. Importància del lloc on està situat a la ciutat, ubicat a la vora del riu però vist de l'altre vora del riu sembla que l'edifici estigui dins del riu, després aquest queda envoltat per l'arquitectura de la ciutat.



- Relacions de visuals. L'edifici fa un tall al centre que queda orientat cap a Notre Dame, la forma de l'edifici recull les mirades guiant-les per mirar en aquella direcció. Fins i tot les façanes que queden

orientades cap al riu són transparents, i la cafeteria i terrassa se situen en aquest volum per aprofitar les visuals.



- Composició asimètrica. Totes les façanes de l'edifici sobre tot la frontal (high-tech) amb la posterior (alta referència al món àrab), inclòs les interiors que queden a banda i banda del tall realitzat al centre de l'edifici, o les dels pati interior són totes diferents, encara que segueixen una continuïtat de conjunt, la high-tech, les façanes transparents.

- Doble fidelitat. La façana meridional reinterpreta una sèrie de figures geomètriques freqüentment utilitzades a la cultura àrab, donant-les la forma contemporània de diaframes mòbils, molt similars als d'una màquina de fer fotografies.

- Joc espacial relacionat amb l'expansió i contracció. La forma de l'edifici no manté una regularitat, canvia constantment les seves dimensions, o les figures geomètriques que utilitza per realitzar l'esquema de planta.

- Evocació de les mesquites àrabs. La sala hipòstila de l'edifici té gran quantitat de columnes i de dimensions que no són necessàries i, situada com a antecessora de l'auditori, o sigui la sala important de l'edifici

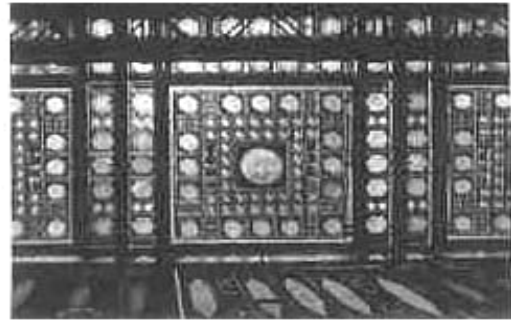
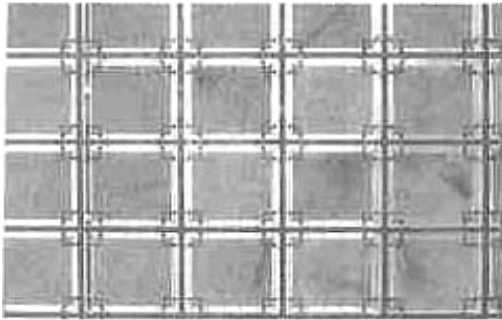
- La rampa marca un sentit en la forma d'hiperbole, o sigui d'infinít de recorregut. Recorda al mateix temps la rampa del museu Guggenheim de NY. Però aquesta manté les seves dimensions al seu llarg i ample.

FIGURES

- Figures de construcció Utilització de materials molt moderns i fent servir la construcció sincera, ensenyar el que hi ha en comptes d'amagar-ho



- Simetries - asimetries. L'edifici està ple d'aquestes ja sigui en les façanes per exemple. Cada una és diferent, de forma, de disseny, per al mateix temps utilitza els mateixos materials, el mateix sistema de construcció high-tech.



- Decoració d'un país. Utilització de símbols per marcar que pertany a la cultura àrab, això queda patent a la façana posterior on, inclòs el terra de la plaça que queda al davant d'aquesta està també decorat amb simbologia àrab.

- Utilitza figures de gran valor simbòlic. Les escales, la rampa, la decoració de la façana.

- Figures de mides grans i petites. Sobredimensiona la quantitat i gruix de les columnes de la sala hipòstila i al mateix lloc petits accessos a l'auditori, lloc de gran importància.

- Funcionalitat. L'accés d'aquest edifici es produeix per dues rampes que travessen l'edifici, s'hi pot accedir pels dos laterals. Per l'interior de l'edifici hi ha la possibilitat d'accedir als diferents pisos per diferents escales, ascensors o la rampa. Les sales de l'edifici estan preparades pes a diferents usos, no queden limitades a un sol ús.

- Dissoldre masses aprofitant els reflexos de la llum. d'aquest edifici.

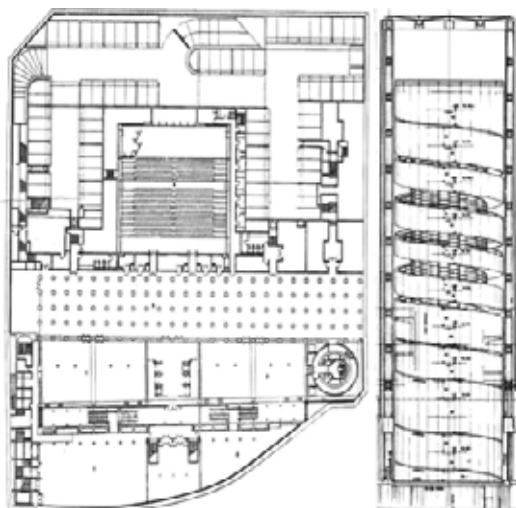
- Formes curves d'articulació formal i funcional.

- Barreges, retalls, muntatges i collages. Tot l'edifici utilitza diferents tipus de materials, solucions constructives, cada façana és diferent, inclòs les interès les dues parts que queden separades pels talls tenen diferents altures incrementant la sensació de volums diferenciats



- Continuitat de façana. Encara que son diferents les unes de les altres, cada façana es totalment igual al tot el seu llarg sense cap interrupció.

- Relacions visuals al llarg de tot l'edifici. Com totes les façanes son transparents, des de dins l'edifici pots veure diferents parts d'aquest, es produeix un contacte de visuals interiors i, te també amb l'exterior.



CONCLUSIÓ

L'IMA és un espai matemàticament molt ben definit, en relació amb les funcions és un tipus d'espai que implica la constitució de petits trossos pròxims que el seu final es pot fer d'infinat de maneres.

L'IMA té unes proximitats visuals engendrades, proximitats sonores lligades de manera tàctil, encadenaments d'espais desconnectats, noves situacions òptiques... Potser es podria comparar l' IMA amb l'arquitectura japonesa, potser també amb les investigacions de Koolhaas. L'IMA és conceptualment estable i ens ofereix el reflex d'una llum.

Des d'ell punt de vista de la retòrica trobem que aquest edifici ha donat bons resultats ha sabut vendre's al públic. El lloc on s'ubicava era molt complicats donat la seva gran carrega històrica, però se n'ha sortit força bé. Així podem veure que pel general aquest autor li agrada de fer construccions amb una forta retòrica, i l'aprofita bé.

Castellá Martínez Eulalia

Capítulo 4

Análisis de la poética y la retórica

Biblioteca Nacional de Francia

1. INTRODUCCIÓN

Es interesante, antes de analizar la obra, conocer al personaje, el ambiente personal, su historiografía.

Biografía de Rem Koolhaas

Rem Koolhaas nace en Rotterdam en 1944. Desde 1952 hasta 1956 vive en Indonesia, después en Amsterdam. En un primer momento trabaja como periodista y escenificador; entre 1968 y 1972 se dedica al estudio de la arquitectura en la Architectural Association School de Londres (AA), una de las escuelas de arquitectura más anarquistas. En 1972 se va a los Estados Unidos; entre 1972 y 1973 trabaja en la Cornell University con Oswald Mathias Ungers, y después, como visiting fellow hasta 1979, en el IAUS (Institute for Architecture and Urban Studies) de Nueva York, dirigido en esa época por Peter Eisenman; también fué docente en la Columbia University y en la UCLA. A partir de 1976 realiza viajes regulares a Europa, donde enseña en AA y ocasionalmente en la Universidad de Delft.

En este periodo, Koolhaas inicia el redactado de un ensayo sobre Nueva York en el que analiza el impacto de la cultura metropolitana sobre la arquitectura, y contemporáneamente elabora con Elia Zenghelis, arquitecto griego, una serie de proyectos teóricos sobre esta ciudad, en 1978 publican *Delirious New York*.

En 1975, con Elia y Zoe Zenghelis y con Madelon Vriesendorp, Koolhaas funda el (OMA) Office for Metropolitan Architecture, que se propone definir nuevas modalidades de relaciones, sean teóricas que prácticas, entre la arquitectura y la situación cultural contemporánea. En los años sucesivos en el OMA abandonará Nueva York y los estudios teóricos para concentrar el interés sobre Europa y sobre la práctica de la arquitectura.

También en 1978, el grupo compuesto por Zaha Hadid, Elia Zenghelis y Koolhaas, participa en el concurso para la ampliación de la sede del parlamento holandés de la Haya, del que obtiene el primer premio *ex aequo*. El proyecto es el primero de una serie dedicada al problema de la introducción de la arquitectura moderna en el delicado contexto histórico de las ciudades europeas. Después del éxito de este concurso al OMA le llegan numerosos encargos en Holanda.

En 1980, el grupo abre un estudio en Rotterdam, destinado a ser con el tiempo su cuartel general. En 1983 con otros participantes, obtiene el primer premio al concurso para el "parque del siglo XXI" situado en la Villette de París. A principios de 1984, el gobierno francés invita al OMA a elaborar el plano global de la futura exposición universal de 1989 en París; el proyecto será abandonado.

El persistente interés por Rotterdam se traduce en el proyecto de una torre de oficinas en Churchill-plein y en la realización de una gran estación de autobuses frente a la Estación Central. Con el Teatro nacional de danza de la Haya, estos proyectos llevan adelante un polémico estudio sobre la naturaleza misma de la modernidad y sobre las posibles relaciones entre la volátil cultura del siglo XX, la metrópoli y la arquitectura, estudio que Koolhaas profundiza con ciclos de conferencias en todo el mundo.

Estos últimos años ven la realización de algunos proyectos importantes, como el Centro de Arte y de las Técnicas de Comunicación de Karlsruhe y un complejo de oficinas en Frankfurt, a pesar de que la participación de la OMA en otros grandes concursos no sea coronada con el éxito (centro holandés de arquitectura en Rotterdam, la propia biblioteca de Francia en París, la Ecole Nationale des Ponts et Chaussées a Marne-la-Vallée).

El fin que la OMA se propone es concebir, difundir y realizar una serie de ideas sobre la vida contemporánea en el ámbito de la cultura internacional.

2. PROYECTO PARA LA BIBLIOTHÈQUE DE FRANCE

2.1 Programa. El programa anuncia la relación con el contexto y la valoración retórica de unas estrategias precisas (J. Muntañola)

El proyecto según el propio Koolhaas:

"Mitterrand ha distribuido los grandes proyectos de la ciudad con bastante cuidado, de manera que después del último proyecto, el Gran Arco de La Défense, se tenía que hacer algo en el este de París que rehabilitaría e injertaría de nuevo energía en esta parte de la ciudad."

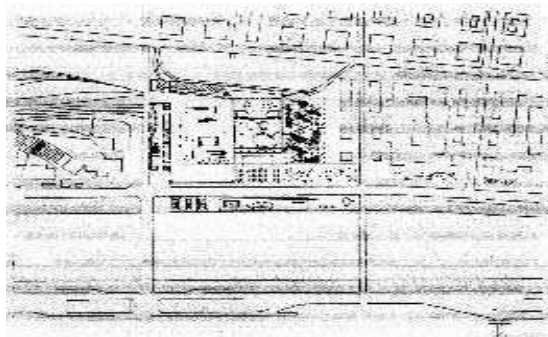
"El proyecto de la Biblioteca tiene que ver totalmente con la euforia, la euforia de Europa, en el sentido de que no se trataba simplemente de una inmensa biblioteca, sino que era una acumulación de cinco bibliotecas, independientes y específicas, pensadas para ser construidas en la misma dirección, en el mismo lugar, en el mismo edificio."

El plan del concurso, convocado por el Gobierno Francés, proponía un edificio colosal de 250.000 metros cuadrados, situado en la parte este de París, en un solar con vistas al río Sena. Además de salas de conferencias, restaurantes, etc., el complejo incluía cinco bibliotecas diferentes y autónomas, destinadas a contener toda la producción de palabras e imágenes (también era cinemateca) existente desde 1945. El concurso lo ganó el joven arquitecto francés Dominique Perrault.

"Había una biblioteca para todas las imágenes visuales y películas producidas desde 1945, una filmoteca o mediateca; la segunda era una biblioteca con todas las últimas adquisiciones de libros, películas y vídeos; la tercera era una biblioteca clásica, de consulta- la cuarta era una colección de todos los catálogos que se han hecho, y la quinta era una verdadera biblioteca de investigación científica. Por tanto, el proyecto para cada una de las bibliotecas era muy específico y era evidente que tendrían distintos grados diferentes de popularidad y de interés".

2.2 EMPLAZAMIENTO

"[El programa] tenía que adaptarse en una sola construcción, en un emplazamiento muy bonito pero complejo y limitado, con una acepción muy estrambótica del urbanismo francés. El área no tenía contacto con los puentes, de manera que, de hecho, no estaba muy bien conectada con el contexto de París. La única conexión era una conexión formalista de un eje que era el puente para transeúntes que llega hasta el centro del emplazamiento con el nuevo parque que se está construyendo."



En este proyecto, el emplazamiento tuvo una gran importancia porque determinó radicalmente la forma del edificio. Por razones funcionales y de impacto en el contexto, se optó por concebir un edificio que

creciera en altura. El tema de la verticalidad ya fue examinado por Koolhaas en su obra *Delirious New York*.

La elección principal de un edificio de desarrollo horizontal se abandonó por dos razones: por la posición de inferioridad que habría asumido inevitablemente en el contexto y porque, debido a la gran afluencia de público, la explosión de los diferentes elementos del programa sobre toda la superficie del lugar habría comportado una densidad de circulación alucinante.

2.3. ESTRUCTURA

El edificio es esencialmente un gran cubo cortado en varias porciones verticales. Estas porciones transforman el edificio en términos constructivos en seis edificios separados que comparten muros comunes.

La división del edificio entre espacio público y de almacenaje se ve reforzada por la estructura y el concepto de los servicios. Una serie de muros paralelos, perforados para acomodar los vacíos públicos, define las diferentes zonas que contienen el material de la biblioteca.

Los muros son huecos y de concepción celular, con objeto de servir de conexión entre todos los compartimentos. Así, la característica principal de las instalaciones del edificio es la ausencia de conducciones. Sólo en caso de necesidad se utilizan los sucios y falsos techos. Cada uno de los interiores públicos tiene su propio cuarto de instalaciones. Estos cuartos se utilizan para llenar las zonas residuales generadas entre el cubo y los espacios interiores.

"Dividimos la planta en partes estrechas de 12,5 metros (que coincidían con el área máxima de un sector de incendios) y entonces dimos un cierto grosor a estas paredes de manera que las pudiesen atravesar conductos en vez de tenerlos en el techo. Podríamos simplemente perforar las paredes y que el aire pudiese entrar o salir. Este concepto parecía, de alguna manera, que nos liberaba de la obligación de transformar el edificio en un sandwich ridículo y también una solución convincente puesto que la masa de la construcción y los huecos se podían aguantar. Los vacíos se podrían obtener simplemente cortando los muros, los cuales podrían actuar de jácenas y, por tanto, permitir las perforaciones más extrañas y extremas."

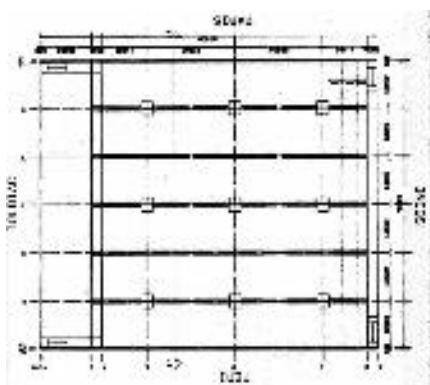


Diagrama de muros estructurales

3. ANÁLISIS RETÓRICO

3.1. Modelos de referencia.

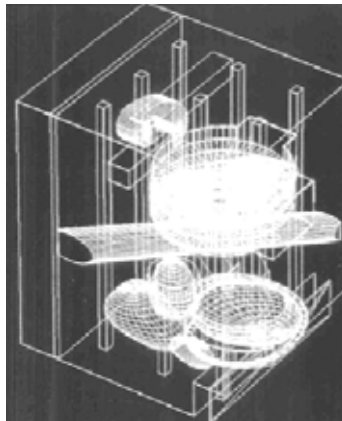
Entre las referencias de la obra de Koolhaas se podría mencionar la arquitectura constructivista y , especialmente el racionalismo de Iván Leonidoy, influencia probablemente de Elia Zenghelis, que fué

miembro de la AA, y de Gerrit Oorthuys, arquitecto holandés e investigador del Constructivismo a finales de los años sesenta.

El proyecto que estudiamos pertenece a una época de madurez en la carrera de Koolhaas. Sus últimos proyectos, como la Terminal de Zeebrugge, el Centro de Arte y de Tecnología de los Medios de Comunicación de Karlsruhe o la Biblioteca de Francia, afirman la adquisición de una actitud personal sin necesidad de recurrir a referencias arquitectónicas ni de citar a otras. Sin embargo, estas obras recuerdan las propuestas futuristas del grupo Archigram en los años sesenta.

A lo largo de aquellos años sesenta aparecen nuevas tendencias arquitectónicas en los países más avanzados (Estados Unidos, Reino Unido, Alemania, Japón) que plantean una recuperación del espíritu tecnológico de las vanguardias de principios de siglo, gracias a las nuevas posibilidades tecnológicas. Algunos ejemplos son los Archigram de Inglaterra o los metabolistas japoneses. Hacia finales de los sesenta comienzan a proliferar arquitecturas fantasiosas sobre el mar, en el espacio.

La admiración de Koolhaas por Archigram es evidente. En su opinión, el Team X y Archigram fueron, en los años sesenta, los últimos movimientos auténticos en el terreno del urbanismo. El propio Koolhaas piensa que: [su proyecto] "Exodus" y los proyectos "americanos" del OMA traducen el carácter visionario de aquellos años.



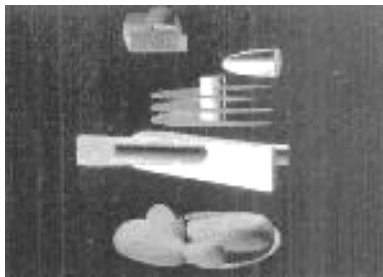
3.2. Estrategias retóricas de composición.

Las estrategias retóricas se refieren muchas veces a tipos arquitectónicos históricamente definidos. En la Biblioteca de Francia, Koolhaas utiliza una estrategia retórica con función auto-constructiva, la estrategia de componer sobre una tipología histórica a deformar: utiliza la tipología del zigurat, la pirámide escalonada, el motivo de la torre de Babel. La génesis del edificio parte de una tipología previa. Existe una analogía conceptual y figurativa entre el modelo tipológico al que se hace referencia y el proyecto en sí.

El modelo tipológico de la torre de Babel implica otra estrategia, la del itinerario o "ritual" entre distintas partes del edificio. Imaginó que las cinco bibliotecas podrían ser un sistema de rampas o terrazas que, de una manera totalmente improvisada, libre y casual se elevaran consiguiendo condiciones diferentes para cada biblioteca. Imaginó el programa como núcleo, de manera que el público pudiese formar una espiral alrededor del núcleo, como si el público rodease la torre.

Koolhaas utiliza la estrategia de crear una unidad con elementos dispersos. Se relacionan muchos elementos diferentes bajo una forma única, creando un *Collage*. El edificio es un prisma de más de 100 metros de altura, un volumen unitario que crea en su interior un gran vacío, un vacío interrumpido por una serie de elementos que conforman el programa. En la zona inferior, el gran vestíbulo conduce a seis zonas diferenciadas. Hay un encadenamiento de los elementos a través de una *promenade*:

1. Los guijarros. La biblioteca de la imagen y el sonido.



Contiene salas de cine, televisión, música (auditorios y cabinas) que se encuentran "empotradas" en el podio o zócalo y enlazadas por una rampa. Koolhaas utiliza aquí la estrategia de la transposición metafórica entre elementos naturales y elementos constructivos. Las salas situadas en las plantas inferiores del edificio, todas ellas diferentes entre sí, tienen forma de guijarro, de piedras erosionadas. (Las salas están entre los niveles -4 y 0.)

Las zonas siguientes se disponen en sucesión, según la afluencia de público prevista:

2. El cruce. La biblioteca de adquisiciones recientes

Dos vacíos que se entrecruzan: la sala de lectura es horizontal; las salas de televisión y audio forman un auditorio continuo que desciende en pendiente hacia el río. En su intersección se sitúa el anfiteatro. A lo largo de las paredes se alinean una serie de cabinas de vídeo. (Ocupa los niveles del 3 al 7.)

3. La espiral. La biblioteca de consulta

Constituida por una espiral continua de planta circular que mediante tres giros conecta las cinco plantas de estanterías abiertas, cabinas de estudio, etc. Cada una de las intersecciones permite la variación temática o espacial. (Niveles del 9 al 13.)

4. La concha. La sala de catálogos

Desde el exterior se asemeja a un guijarro, y sirve de conexión entre la espiral y el bucle. Esta zona disfruta de una vista panorámica sobre París, que es también un catálogo más. (Ocupa tres niveles del 15 al 17.)

5. El Bucle. La biblioteca de estudio

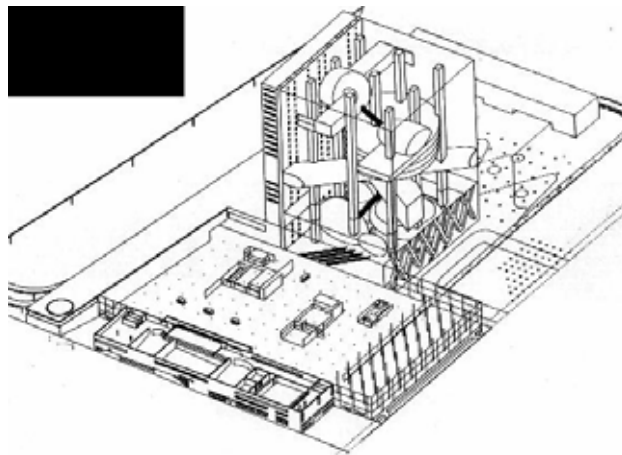
Un interior científico en el que el suelo se convierte en muro, después en techo y después de nuevo en muro. Una cinta de Moebius que riza el rizo en las catacumbas del edificio. (Ocupa los restantes niveles: del 17 al 20.)

6. La cima

Un restaurante, un gimnasio, un jardín, una piscina. Las plantas restantes del edificio contienen diversas instalaciones de almacenaje. En la cara norte se localiza la zona de oficinas, que alberga los servicios administrativos, las zonas restringidas al personal y otras instituciones diversas que le encuentran, en caso de necesidad, están directamente conectadas con las zonas en las que se almacenan los libros y con las salas principales.

Koolhaas define lo que considera que es una de las condiciones esenciales y típicas de lo que él denomina *arquitectura metropolitana*, que en la mayoría de casos es inevitablemente vertical:

“ a causa de la escala y de la organización vertical (de este tipo de arquitectura), cada planta puede ser considerada independiente...”



Koolhaas piensa, sin embargo, que *todavía está implicado en aceptar la necesidad de que haya relaciones arquitectónicas entre las diferentes partes, incluso si son relaciones deformadas o rotas.*

Koolhaas también utiliza la estrategia de *la transgresión de las reglas del tamaño* para producir un nivel de comunicación nuevo. El edificio, de formas comunes y sencillas, busca impactar con su tamaño, con su monumentalidad.

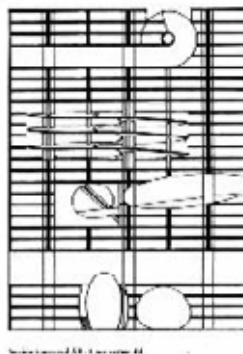
“...el impacto de aquel elemento macizo (de al menos 100 metros de altura), era una solución tanto a la locura del contexto posterior como a la relativa vulgaridad de la parte anterior”.

Koolhaas también utiliza estrategias retóricas con función instrumental, como la de la ilusión óptica: en el gran vestíbulo de ascensión las nueve cajas de ascensores vidriadas parecen soportar, como pilares, todo el peso del edificio, cuando en realidad son los muros transversales de hormigón la verdadera estructura del edificio.

Utiliza la retórica de manera instrumental para enfatizar o convencer a través de ficciones o trucos. Utiliza una estrategia con función contextualizadora, la de adaptación funcional y formal al contexto histórico-geográfico más o menos inmediato. Se utiliza el contexto como incentivo para diseñar.

3.3. Figuras retóricas de composición.

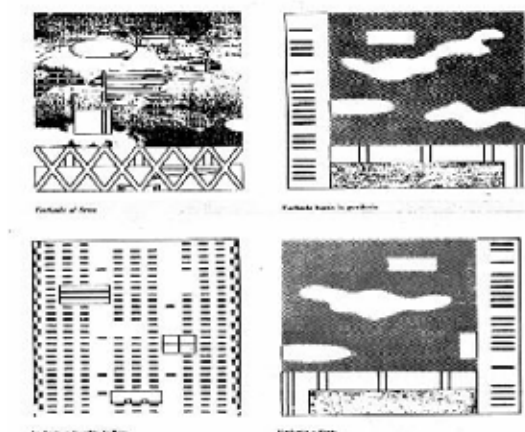
Metáfora. Koolhaas utiliza repetidamente esta figura. Las salas situadas en las plantas inferiores del edificio, son como piedras erosionadas, que imitan la forma de un guijarro. Todas las bibliotecas, todos los espacios interiores, son como "embriones flotando en la memoria". El volumen general es como "un bloque de información". Exteriormente, el tratamiento de las fachadas hace que el edificio parezca una nube cúbica; se busca una estética natural.



Las fachadas de vidrio ofrecen diversos grados de transparencia. Los materiales son en parte serigrafiados para dar la impresión de la sombra pasajera de una nube. Un oportuno sistema de iluminación pone de relieve las profundidades internas del edificio o los muros ciegos. Otros elementos, como la sala de catálogos, el bucle o las intersecciones, que contienen ventanas y aparecerán a veces, como piedras pulidas incrustadas, otras como túneles en una masa nebulosa. Sólo la fachada de las oficinas es francamente un edificio.

Imagen surrealista. Hay un uso surrealista de los objetos cotidianos aunque fuera de lugar, como el "bucle" que forma la biblioteca de estudio, en donde el suelo se convierte en pared, de luego en techo y posteriormente en pared. Es un elemento extraño e inusual en la arquitectura.

Antítesis. Hay un contraste o contraposición de elementos en la Biblioteca. Hay una cierta esquizofrenia entre el interior y el exterior. Exteriormente vemos un volumen unitario, fácilmente inteligible; el interior es complejo, formado por multitud de elementos muy diversos entre sí. Hay una cierta analogía con las casas de Adolf Loos, aunque pertenecen a una arquitectura totalmente distinta exteriormente son volúmenes sencillos de superficies lisas.



Koolhaas juega también con la relación entre lo vacío y lo macizo, entre lo no construido y lo construido.

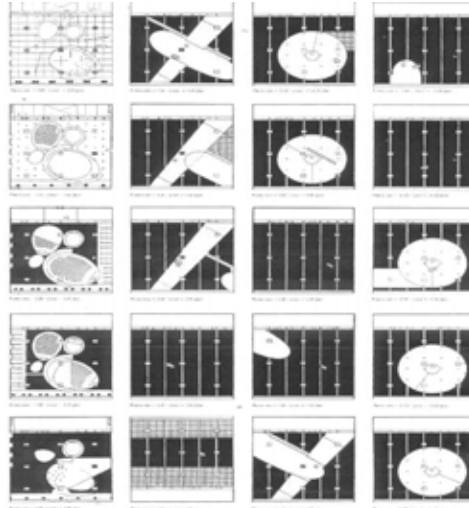
"[...] Con La Villette inicié el desarrollo de una intuición: que el vacío es más fácil de dominar, particularmente porque no es material y manipula con instrumentos e interpretaciones no arquitectónicas que, por definición, son más sencillos. [...] La investigación sobre el hueco me permitió imaginarlo como único elemento de control, y abandonar los sistemas clásicos de control por medio de la forma construida.

"El área construida, lo que está 'lleno', es incontrolable, en perpetua transformación. No puede afirmar se lo mismo del vacío. [...] Hoy en día, el vacío es un recinto que el hombre se afana en tapar y llenar".

Estas ideas de Koolhaas hacen referencia al urbanismo, pero pueden aplicarse en la Biblioteca. La Biblioteca se interpreta como un bloque de información, un depósito de todas las formas de la memoria: libros, discos ópticos, microfichas, ordenadores, etc. En este bloque, los principales espacios públicos se definen como ausencia de edificios, vacíos excavados en el sólido de la información. Por su definición como vacíos, la espacialidad de cada una de estas bibliotecas puede ser explorada según su lógica inherente.

Otro elemento característico del proyecto de la Biblioteca es el contraste entre un principio de estabilidad y un extremo ahondamiento de la inestabilidad.

Inversión. Koolhaas utiliza la estrategia de invertir el papel que juegan el vacío y lo construido; es una inversión con un toque surrealista: lo más importante es lo no construido. El propio autor justifica esta organización del espacio interior:



4. ANÁLISIS POÉTICO

4.1 ¿Qué es lo específico del proyecto?

Contemporáneamente al proyecto de la Biblioteca de Francia, Koolhaas también trabajó en la Estación Marítima de Zeebrugge y en el Centro de Arte y de las Técnicas de la Comunicación de Karlsruhe.

"Estos tres proyectos han resultado estar estrechamente emparentados por la imponente escala, por la excepcionalidad del emplazamiento y por el hecho de estar todos destinados, a pesar de las dimensiones colosales, a actividades colectivas. [...] Estas obras son de por sí arriesgadas por sus dimensiones: su impacto es totalmente independiente de la calidad."

En estos tres proyectos se aplican las ideas de Koolhaas referentes a lo que él considera la arquitectura metropolitana:

- La imposibilidad de organizar el edificio en un gran único gesto arquitectónico lleva a la autonomía de las partes.

"A partir de una cierta escala, ocurre que un edificio tiene una propia integridad, una propia claridad, una calidad plástica o arquitectónica, y que en el interior los diferentes programas pueden desarrollarse como proyectos autónomos, en fin, que el edificio tenga un revestimiento que desarrolle un rol preciso en la vida de la ciudad y que responda a todas las instancias del contexto".

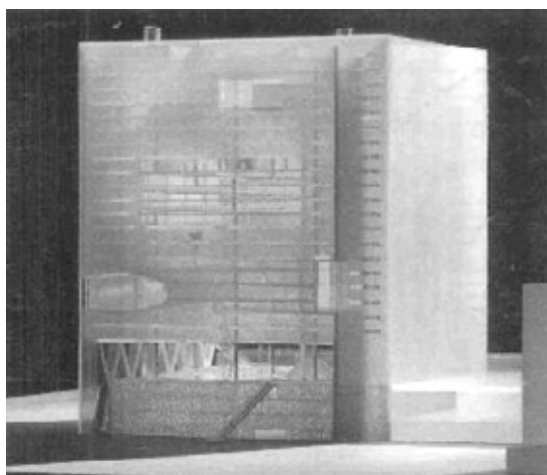
- El potencial liberador del ascensor hace que las tradicionales categorías compositivas pierdan significado.

- Al estar el centro del edificio demasiado lejos de su perímetro, la fachada no puede revelar nada de su interior. La proyectación del interior y la del exterior son independientes.

"El exterior de un edificio nunca puede revelar con exactitud lo que pasa en su interior [...] La relación entre el exterior y el interior, que previamente se piensa que sea literal, se rompe radicalmente con un mínimo de conexiones entre ambas partes."

La gran escala está justificada tanto por la necesidad de destacar en un contexto muy horizontal, como para cumplir el extenso programa, que requería cinco bibliotecas que potencialmente atraerían a una gran cantidad de público.

Una vez determinada la forma y la escala, Koolhaas aplica los tres temas citados anteriormente, que a la vez son las tres características más singulares y originales del edificio: la unidad formada por partes autónomas, el uso de los ascensores como los únicos nexos (más mecánicos que arquitectónicos) entre las partes del programa y la total diferenciación interior-exterior.



4.2 Categorías poéticas de la arquitectura.

"Cada una de las realizaciones de Rem Koolhaas traduce la distancia que existe entre su discurso 'programático', del que siempre hace gala, y sus formas. En estas últimas es donde se muestra el juego sabio, a veces retorcido, y espléndidamente amanerado del que es quizás el mayor creador de emociones arquitectónicas que existe en la actualidad. " (François Chaslin).

La arquitectura de Koolhaas es muy sensible, muy sensual. Para conseguir estos efectos juega mucho con los colores y las formas, dándoles valor simbólico. Esto, sin embargo, no está reñido con la funcionalidad. Según Koolhaas, en referencia a la biblioteca de Francia, "la extrema función de la arquitectura [...] [será] crear espacios simbólicos que respondan a la persistente exigencia de colectividad".

4.2.1. Doble función

"Los principales espacios públicos se definen como ausencia de edificios. [...] Se presentan como embriones múltiples, flotando en la memoria, cada uno de ellos conectados a su propia placenta tecnológica. [...] Se trata de espacios independientes entre sí y con respecto a la envoltura externa y a los condicionantes habituales de la arquitectura, incluso a las leyes de la gravedad. En su conjunto, implican una gama de experiencias espaciales que van desde lo convencional hasta lo experimental.

Esta organización de los espacios públicos es flexible, funcional y a la vez simbólica. La organización interior tiene una gran carga simbólica; recorrer estos espacios es una gran experiencia espacial: rampas,

ascensores, escaleras... Ello no va refido con la funcionalidad: las bibliotecas, independientes y diferentes entre sí (en forma y en función), aunque están relacionadas, pueden situarse en cualquier punto del espacio interior según sus necesidades. Koolhaas también busca que su edificio sea flexible, que sea fácilmente modificable, para dar respuesta a nuevas necesidades. En la Biblioteca de Francia, no sólo la planta es libre, sino que también el volumen es libre.

"[Debido a la inestabilidad de la vida moderna] los programas incluyen un gran número de requisitos diversos, complejos, contradictorios [...] Al proyecto sólo le quedan dos alternativas: [...] singularizar las solicitudes, aportando soluciones parciales y esforzarse después por articularlas juntamente, o bien ofrecer una propuesta global, que permita modificaciones, alteraciones y sustituciones programáticas sin perder nada de su coherencia. Esta última opción es la que el OMA adopta..." (Jacques Lucan)

Otro elemento que tiene varias razones de ser son los ascensores. Son, junto con las escaleras, los únicos elementos de relación entre las bibliotecas y a la vez, crean la ilusión, en el vestíbulo de entrada, de que son los verdaderos soportes de todo el bloque; además tienen una gran carga simbólica. Hay una gran dosis de simbolismo en el proyecto de Koolhaas:

"Todo el bloque parece descansar sobre las cajas de cristal de los nueve ascensores que conducen a cada una de las bibliotecas situadas en la parte superior. El suelo es de cristal, lo que proporciona vistas sobre los "tesoros" que alberga el edificio. El movimiento ascendente de los ascensores crea la ilusión de que el edificio reposa sobre signos, en una perpetua cuenta atrás previa al despegue. Cada uno de los ascensores conduce a un destino diferente. En su ascensión por el interior de los tubos de cristal atraviesan las otras bibliotecas con un discreto murmullo."

4.2.2. Doble forma.

Hay una doble lectura del edificio según se esté dentro o se esté fuera. Exteriormente, aparece como un prisma gigante, de fácil lectura. Desde el interior, sin embargo, es difícil imaginarse que se está dentro de un prisma; no existe un espacio unitario sino una segregación en diferentes espacios. Para entender el interior es necesario recorrer todo el edificio, y aun así no es tarea fácil. En el interior hay una gran complejidad de formas: formas ovoides, espirales, bucles, que definen espacios en los que no se sabe dónde se acaba el suelo y comienza la pared, y dónde acaba la pared y comienza el techo.

4.2.3. Elemento convencional

Todo el edificio de la biblioteca, el gran bloque, es un elemento convencional que destaca sobre un emplazamiento de gran componente horizontal. La forma del edificio es muy convencional, un simple prisma. Sin embargo su escala y su organización interior lo convierten en un elemento impactante.

Koolhaas cree que "la única explicación drástica de por qué complejos como La Défense, formados exclusivamente por edificios mediocres si no feos, abandonados y deteriorados, tienen en la acumulación una cierta grandeza pueden, incluso, ser considerados bellos de verdad en totalidad, es que más allá de una cierta escala casi todos los edificios son bellos, comenzando por la mera presencia acaparadora." [...] Esto éticamente es muy difícil de admitir por un arquitecto, que cree que la belleza es algo que uno crea, no algo que viene del exterior o que simplemente es fruto de una escala determinada

La organización de los espacios públicos tiene una gran carga poética. Los "embriones" son elementos convencionales, están en contradicción entre ellos y también lo están en relación con el volumen general: son totalmente diferentes. Este juego entre lo convencional (forma prismática del volumen) y lo nuevo (transparencia, escala gigante, organización libre del interior) es la base de la doble lectura y el doble uso.

Otro elemento convencional, apreciable desde el exterior, son las serigrafías que imitan la forma de las nubes. Es un elemento insólito en su forma (tiene una forma irregular y arbitraria) y en su función (sirve para crear efectos luminosos). La fachada no tendría interés ni complejidad sin este tratamiento especial de su superficie.

5. BIBLIOGRAFIA

- Muntañola, Josep. Poética y arquitectura. Anagrama, 1981
- Muntañola, Josep Retórica y arquitectura. Blume
- Koolhaas, Rem y Oma. Architettura 1970-1990.
- Lucan- Jacques. Electa Moniteur, 1990.
- Koolhaas Rem:projectes urbans (1985-1990).
- Mateo J.L. Quaderns Monografies, Col·legi de arquitectes de Catalunya, Barcelona 1991
- Revista 183, Quaderns de arquitectura i urbanismo
- Chaslin, François, Máquina de emocionar, Artículo de EL PAÍS, Babelia, 4 de Abril de 1998
- Fernández –Galiano, Luis. La fiebre asiática, Artículo de EL PAIS, Babelia, 8 de Noviembre de 1998

Formentín Ruiz, Raúl

Capítulo 5

ANÁLISIS RETÓRICO, POÉTICO Y DIALÓGICO DE LAS CASAS DE JUAN O'GORMAN PARA DIEGO RIVERA Y FRIDA KHALO.



ANTECEDENTES

“Quizá se conozca mejor a una sociedad por medio de sus heréticos y sus disidentes. La forma en que las instituciones sociales reaccionan ante los rebeldes, los no conformistas, los que argumentan y los que son combativos intelectualmente revela todo tipo de datos sobre la herejía, la tradición y la reacción, ayudando a medir los cambios sociales e ideológicos” (1)

Una de las tareas pendientes que cualquier interesado en la cultura Mexicana tiene aún por realizar, es la revisión del surgimiento de las diversas visiones de la modernidad y de las aplicaciones que se le dieron en cada una de las áreas del trabajo artístico, [...] esto permitiría no solo un mejor conocimiento de movimientos, figuras y obras, también ayudaría a comprender más claramente el delicado conjunto de sus protagonistas y relaciones, de sus ideas y aspiraciones, y del entorno histórico y social en el que actuaron, [...] ayudaría a entender mejor las obras y sus intenciones, a sus autores principales, y al público y sus reacciones (2)



En México, los movimientos de vanguardia en las artes se manifestaron a principios de la segunda década de los noventa y, en arquitectura al iniciar la tercera. La vanguardia no sólo fue un movimiento

artístico, también fue asumido por muchos, y de manera muy clara, como un compromiso político. Debido a eso, primero contó con cierto apoyo y después se le combatió por su extremismo político. Aunque tuvo un pequeño florecimiento, la vanguardia radical en México, al igual que en otros países, no fue comprendida sino simplemente atacada y rápidamente olvidada. Entre los personajes centrales de esa vanguardia radical se encuentran Juan O’Gorman, Diego Rivera y Frida Khalo, arquitecto y pintor el primero, y pintores los dos últimos.

JUAN O’GORMAN

El trabajo más importante de O’Gorman como arquitecto, a pesar de que solo abarcó una década, representa un caso excepcional en México. En 1925, recién egresado, trabajó con el arquitecto José Villagrán en el conjunto para el Instituto de Higiene y en 1926, con el arquitecto Carlos Obregón Santacilia en los edificios de la Secretaria de Salubridad y de la Escuela Benito Juárez. Le construyó, cuando tenía veintitrés años, sus primeras casas en las que aplicó los cinco puntos que Le Corbusier había publicado en 1926, y fueron precisamente estos criterios funcionalistas los que determinaron algunas de sus mejores obras. En 1930 construyó para Diego Rivera su casa-taller y posteriormente la casa de Frida Khalo; de 1931 a 1934 fue director de Construcciones Escolares y logró construir numerosas escuelas aplicando su principio de mínimo costo por máximo de eficiencia, siempre desde su postura comprometida con los problemas sociales.

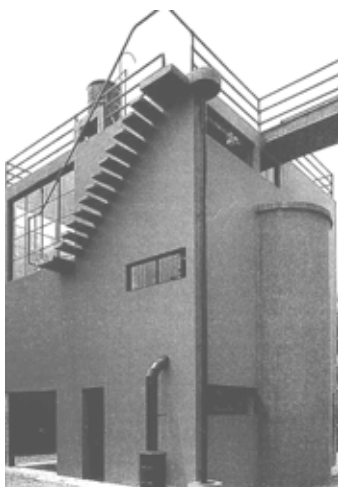
Sin embargo, en 1938, a pesar de que tenía la oportunidad de continuar con su carrera de arquitecto, decidió abandonar la práctica en la que ya veía insuperables contradicciones con respecto de su posición política; a partir de entonces inicio una critica que le llevó a una transformación radical de su postura teórica inicial: “...quiero afirmar que entre los años 1926 y 1935 trabajé activamente por la implantación del funcionalismo en México, tomando como modelo para mi propio trabajo la arquitectura de Le Corbusier”; lo que por una parte demuestra la falta de real orientación y lo vacío de nuestra enseñanza académico-universitaria y, por otra parte, mi propia falta de talento, pues estuvo a mi alcance el conocimiento de la obra de Frank Lloyd Wright, que por entonces ya era la expresión actual de nuestra propia tradición. De este grave error me di cuenta por el año 1938, en el que dejé la arquitectura para dedicarme a la pintura”, dijo. (3)

INTRODUCCION

“Ningún hombre es una isla, pero las casas frecuentemente son mundos en sí, particularmente los edificios propiedad de los artistas Rivera y Khalo, juntos y separados, diseñados por y con el arquitecto Juan O’Gorman. Estos edificios, en los suburbios del sur de la ciudad de México, albergaban a los dos artistas: la pareja de estudios rojo y azul...” (4)

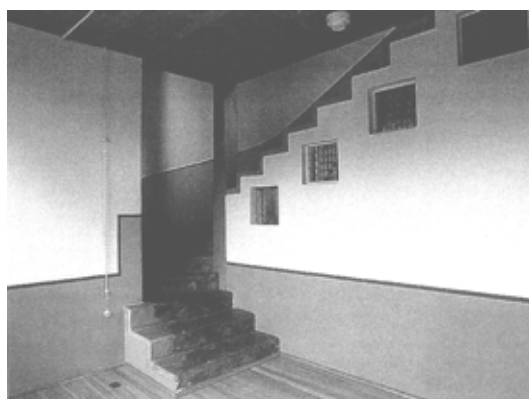
Si aún hoy en día sorprende su singular arquitectura, cuando se inició su construcción, en 1931, fue motivo de gran controversia entre la academia, la prensa y los habitantes de la ciudad. La polémica encontró diversas causas, entre ellas, que iba a ser el hogar del matrimonio entre los pintores Diego Rivera y Frida Khalo, señalado como “comunista” y, por si fuera poco, era la obra de un arquitecto que apenas contaba 26 años y ya desafiaba una ley que prohibía el “estilo modernista” en algunos barrios de la ciudad. Los vivos colores que prácticamente saltan de los muros sin lugar a dudas eran, desafiantes (el azul intenso era considerado de mal gusto y se asociaba a las cantinas).

Trabajando juntos. O’Gorman, Rivera y Khalo crearon el modernismo mexicano, mucho más cálido que su contrapartida europea. La imaginación modernista siempre ha sido un lema importante entre los artistas mexicanos y lo moderno se muestra en estas casas pertenecientes a artistas que llevaron a cabo políticas izquierdistas que los llevaron, a ellos y a sus arquitectos, a crear una versión mexicana del Estilo Internacional.



Pero, más allá de las polémicas, estas casas fueron escenario de encuentros con intelectuales de todas las nacionalidades, artistas, escritores, pintores, músicos, actores, refugiados, militantes políticos y gente con suficiente dinero para gastarlo en el arte.

“En este lugar se describe a Frida presidiendo la mesa, vestida con sus galas de tehuana, en reuniones de ambiente bohemio. Flores, frutas y losas de barro adornaban el ambiente. Alguien dijo que Frida convertía la mesa en una naturaleza muerta para Diego todos los días...” (5)

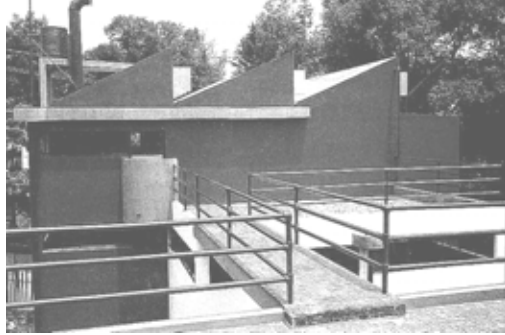


DESCRIPCION DE LOS EDIFICIOS

“O’Gorman se ahorró cualquier alusión a la moda: Sólo el máximo rigor en el análisis de las necesidades de sus clientes con respecto a las exigencias de la tecnología podía sugerirle una forma arquitectónica. Sus inclinaciones estéticas debían ceñirse tan estrictamente a una propuesta racional que O’Gorman llegó a pensar que no las tenía. Pero Diego advirtió con facilidad que estaba asistiendo, simplemente, al nacimiento de una nueva estética, la más radical posible. (6)

“Los volúmenes de las casas eran abstractos, carentes de la menor ornamentación con referencia al pasado; por doquier aparecían notorios tubos de desagüe. Los tinacos y los tambores de basura estaban a la vista. En techos y paredes se extendían cables eléctricos que terminaban en tacos desnudos. Las paredes eran absolutamente lisas y ostentaban colores inspirados en los de las pulquerías; en determinados lugares se abrían amplísimos ventanales, eliminándose los muros, casi inexistentes en la

planta baja. Las casas, unidas por un puente en la parte superior, no se parecían a nada que los vecinos hubiesen visto jamás, excepto alguna fábrica. El terreno se cerraba mediante hileras de cactus, como en los pueblos. Se trataba, en suma, de la más desconcertante combinación de vanguardia internacional y sensibilidad popular mexicana.” (7)



O’Gorman diseñó para Diego un gran estudio rojo con grandes ventanales en el frente de la propiedad, y un edificio más pequeño, azul, en la parte posterior, para Frida. El estudio de Rivera se puede concebir fácilmente como una máquina para vivir, un espacio que evidentemente procura la luz difusa del norte que provea una iluminación adecuada para el trabajo del pintor, controlada por los grandes parteluces de las losas superiores, al estilo de las fábricas de la época.

Los edificios están elevados sobre columnas. El de Diego, de doble altura, estaba en el tercer piso, su sala y comedor en el segundo, y en la azotea una escalera voladiza llevaba a una terraza en el techo del estudio de Frida.

POÉTICA

La poética es producción. Para hablar de poética en arquitectura es necesario articular aspectos de diseño, construcción y uso; la poética determina por qué un edificio es artísticamente interesante, es la que le da valor estético y cultural; en resumen, tiene que ver con la calidad del mismo.



“Dado el pasado emocional de Rivera, atestado de aventuras románticas, los estudios separados para los dos artistas constituían una forma de sabiduría espacial.”(8) “El arquitecto piensa como un psicólogo y decidió que Frida necesitaba vivir sola”, dice Blanca Garduña, directora del actual museo en la casa-estudio de Diego Rivera.

O'Gorman logró plasmar en la obra, con pocos elementos funcionalistas, la fuerte personalidad de Diego - su estudio ocupa el edificio más grande al frente de la propiedad- y la fragilidad de Frida,- su casa fue concebida más pequeña y más íntima. Ambos edificios estaban enmarcados por el complicado vínculo que los unía. Sólo los calores y los cactus identificaban esta obra con el ambiente natural y el construido; sin embargo, junto a la imperfección de sus acabados, contraria al lenguaje industrial en el que se pretendía enmarcarlo, esos elementos imprimieron un carácter popular mexicano a la obra, es decir, la visión dialógica de la poética, que se refiere claramente a la significación de ésta en su contexto.

Las dos casas de los Rivera, así como el puente que las une, representan la singular relación de independencia e interdependencia que caracterizó a la pareja. Estos edificios constituyen claramente una metáfora de la vida y la personalidad de los usuarios para quienes fueron concebidas: beligerantes, vanguardistas y radicales, primeros clientes de la arquitectura moderna en México, así como de sus ideas e ideales estéticos y políticos.

RETÓRICA

La retórica se apoya y se mueve entre diferentes categorías de referencia cultural; actúa con determinadas estrategias que pueden ser, por ejemplo, cualquier sistema de composición, tipologías, metáforas, deconstrucción, etc., y se expresa a través de figuras o formas.

De manera general, podemos decir que en el campo de la arquitectura la retórica se mueve dentro del ámbito de la estética, particularmente en el aspecto de lo refigurativo; en ese aspecto la retórica es estándar. La retórica requiere especial atención porque si se la aparta de la totalidad de que debe formar parte, la obra de arte en este caso, propicia la desvinculación entre forma y contenido. No hay que perder de vista que la retórica forma parte de la dialogía de aspectos sociales que dan lugar a la creación artística.

Categorías culturales

“Es bien sabido que la casa-estudio de Diego Rivera se convirtió en un paradigma de la primera etapa del funcionalismo en México. Aquí cobra materialidad la unión de los principios de Le Corbusier [...] con elementos de carácter mexicano.”(9) Dicho lo anterior, podemos identificar las principales categorías culturales que el arquitecto ha tenido en cuenta en la concepción de la obra: por una parte, los principios funcionalistas de moda importados de Europa, por otro, la plástica mexicana, con sus reminiscencias indígenas.

Estrategias

“O'Gorman se ahorró cualquier alusión a la moda (en México): Sólo el máximo rigor en el análisis de las necesidades de sus clientes a las exigencias de la tecnología podían sugerirle una forma arquitectónica.” Esto nos permite adivinar la postura del arquitecto en cuanto a su estrategia de diseño, al parecer, su intención nunca fue crear ningún tipo de teoría estética, sino más bien obedecer a sus propios ideales, que felizmente coincidían con los de sus clientes y amigos, y el compromiso social que para él implicaba su profesión.

Figuras

Las figuras son lo primero que vemos en un edificio, esto se refiere a como percibimos la totalidad del diseño y tiene que ver con el estilo, el carácter y el valor simbólico del edificio. En este caso, volúmenes demasiado audaces para su época, elementos como tuberías, tinacos y prácticamente todas las instalaciones visibles, evocan indiscutiblemente la imagen de “la maquina para vivir.” Por otra parte, simetría dinámica en cada uno de los volúmenes, pauta en el conjunto y lo sugerente de los recorridos que hacen una clara alusión a la vida y la relación de los habitantes de ese singular espacio.



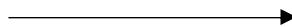
ANÁLISIS DIALÓGICO:

“Hoy podemos ver (en estas obras), con cierto escepticismo, el discurso cultural de las décadas de 1920 a 1940 en México, cuando se proponía enlazar las energías creadoras del México antiguo con las de la civilización moderna.”

Dos son los requisitos que debe cumplir una obra para ser considerada arte en el más elevado sentido del término:

- Tener una validez que no mengüe y se acentúe con el paso del tiempo.
- Por otra parte, si un edificio es capaz de trascender su capacidad estética, es indiscutible que cuenta con una gran fuerza dialógica.

POÉTICA / RETÓRICA



DIALOGÍA DE ASPECTOS SOCIALES

En arquitectura, al hablar de “fuerza dialógica” nos referimos no solo al diálogo entre poética y retórica, sino también a la **dialogía** entre los factores sociales y físicos que de alguna manera intervienen en la totalidad de la obra. En este caso, el diálogo es claro en muchos aspectos, desde la personalidad del arquitecto Juan O’Gorman, preocupado por compaginar sus ideas de “Mínimo costo por máxima eficiencia”, con sus ideales políticos y su compromiso para con los problemas sociales del momento, hasta el hecho de que estas casas reúnen ahora un doble interés: El que les da su mérito arquitectónico propio y el que sus primeros propietarios hayan sido quienes fueron.

La vanguardia en México fue de hecho el resultado de la **dialogía** entre el movimiento artístico y el compromiso político de sus principales protagonistas y a su vez, la estética de dicho movimiento artístico se basó en la dialogía entre la “vanguardia internacional” y la sensibilidad “popular mexicana”

De modo que bien podríamos decir que esta obra es dialógica desde cualquier ángulo. Al concebirla, el arquitecto consideró siempre más de un enfoque en todos los aspectos, por ejemplo:

- EL DISCURSO CULTURAL**
- El México antiguo
 - La civilización moderna

LA POÉTICA

- Aspectos de uso: “Los artistas necesitaban vivir juntos **pero** separados.”
- Aspectos de diseño/construcción: Elementos funcionalistas, imperfección en los acabados, colores, cactus, sensibilidad mexicana,

LA RETÓRICA

Categorías Culturales

- Principios de Le Corbusier
- Elementos de carácter mexicano

Estrategias

- Exigencias de la tecnología
- Rigor en el análisis de las necesidades de sus clientes

Figuras

- La máquina para vivir”
- Plástica mexicana (reminiscencias indígenas)

Tenemos pues que la solidez cultural de la obra está claramente conformada por la dialogía entre impacto social e impacto físico estético. Estos edificios, “las primeras casas modernas de México...”, son también “las más modernas de México..” por lo que su vigencia es indiscutible, incluso en su uso actual, como museos de la obra de sus primeros propietarios, encontramos un diálogo entre continente y contenido: Obra de arte vinculadas por una historia común.

CONCLUSIONES

“Para O’Gorman, Rivera y Khalo, un pequeño grupo de influyentes artistas, el poder mítico de México superó eventualmente el frío funcionalismo del modernismo. Como Rivera, que abandonó el abstraccionismo por un realismo tocado de fantasía, O’Gorman pasó del funcionalismo a la arquitectura mítico-poética.”

El museo que actualmente alberga estos edificios, dedicado a la vida y obra de sus originales dueños, tiene un protagonista más en su misma arquitectura. Pocos museos en el país, y aún en el mundo, tienen la fortuna de presentar tal combinación: El hecho de que continente y contenido son obras de arte del más alto nivel, vinculadas por una historia común.

‘Estos edificios representan la historia del modernismo en México, además de una búsqueda personal y política por encontrar y definir el alma de una nación compleja.’

REFERENCIAS

- 1) Antonio Fernández lace, "O'gorman y Meyer".<http://www.excelsian.com.mx/981105/buh0l.html>
- 2) Rodríguez Prampolin I., "La palabra de Juan O'gorman" U.N.A.M. México, 1983, p. <http://www.excelsior.COin.inX/981105/buh0l.html>
- 3) Joseph Giovanini., "En los poéticos hogares de los pintores se encuentra el alma de una nación", N.Y. Times New Service, 1999. <http://latinalink.cam/Ort/Ort99/03070h0g.html>
- 4) Consejo Nacional para la Cultura y las artes, "Frida de azul, Diego de rosa y el amor a través de un puente", <http://www.cnca.gabimX/cnccl/nueVO/reParta/diega.html>
- 5) Víctor Jiménez., " Las casas de Juan O'gorman pare Diego y Frida" México en el tiempo, año 3, n° 20, 1997, p.35
- 6) Texto basado en el libro: DIEGO RIVERA Y LA ARQUITECTURA MEXICANA, Rafael López Rangel, SEP., México, 1986
- 7) "Casa estudio Diego Rivera y Frida Khalo", http://www.geacities.cain/SOHO/Studios/80_14/obras/diego.htm
- 8) Víctor Jiménez. Arquitecturas Mexicanas (tercera de tres partes)". <http://mexicadescanacida.cOin.inX/inexiie/int9IOS1b.htm>
- 9) Carlos Ruiz Coronado., " Juan O'gorman

Miranda Zacarías, Iliana C

Capítulo 6

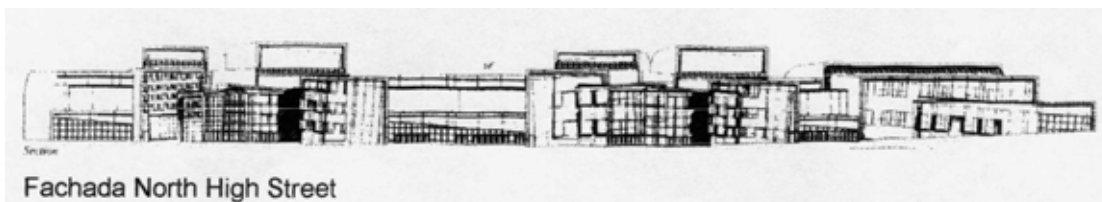
COLUMBUS CONVENTION CENTER de Peter Eisenman

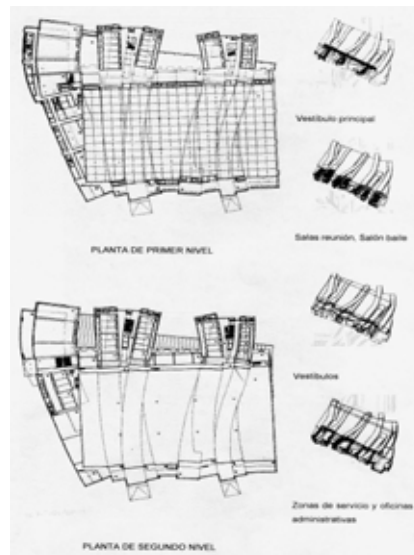
Descripción del edificio



El Columbus Convention Center fué el resultado del concurso promovido por la organización Franklin County Convention Facilities en 1989. Dentro de las bases del concurso se especificaba que el edificio tendría que ser el símbolo arquitectónico de la ciudad. Se halla ubicado en la ciudad de Columbus en el estado norteamericano de Ohio.

Su contexto inmediato son los barrios de North Market y Victorian Village. Consta de dos plantas básicamente rectangulares y solamente una fachada, la oeste, se presenta como fachada abierta; los accesos principales están sobre las fachadas norte y sur, por el norte hacia el aparcamiento y por el sur a través de un conector elevado hacia el edificio de la otra calle. Las salas de conferencias y el salón de baile se encuentran al lado oeste, mientras que la sala de exposición principal está al este; ambos separados por el eje principal de circulación con tres puntos fijos en circulaciones secundarias. Se pueden celebrar tres convenciones simultáneamente gracias a la flexibilidad del programa que fue propuesto por el director ejecutivo del Georgia World Congress Center, uno de los centros de convenciones más grandes. Las salas de conferencias están agrupadas en cuatro conjuntos, el salón de baile es divisible en tres y la sala de exposiciones de puede partir en dos. El manejo de la piel se hace a través de la textura y el color, usados como referencia para evitar la monotonía y la neutralidad que se presentan en este tipo de construcciones, imitando la textura y los colores del entorno inmediato tanto real como poético. Formalmente, Peter Eisenman lo describe como una composición de cinco formas sinuosas que se deslizan desde la autopista hacia North High Street, cuya fachada parece moverse lateralmente, hacia arriba y abajo.





Poética

Los términos que dan significado estético al Columbus Convention Center se podrían resumir en uno: la actual revolución de la informática. En la actualidad existe más información grabada en soporte digital que en el antiguo método del libro impreso; pero el hecho no se detiene ahí. Toda esta información digital no es estática, se mueve; y se mueve a la velocidad de la luz como pulsos a través de los conductos de fibra óptica. Una serie de cables de fibra óptica se ven expuestos en Columbus en su centro de convenciones. Este es el mito que se oculta detrás del diseño de Peter Eisenman.

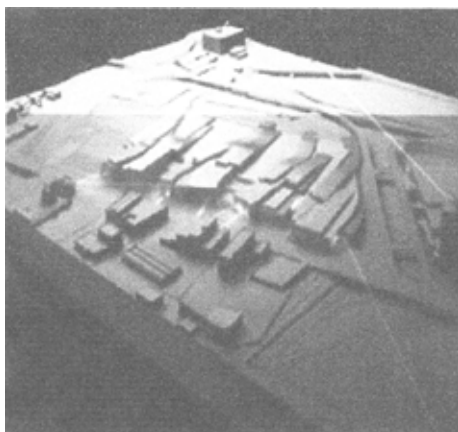
El entrecruzamiento de estas formas, su color, su seccionamiento en una única fachada para ver su funcionamiento y la multiplicidad de información dentro de ella propone la deconstrucción de la luz. Con esta poética se revive el antiguo mito de la máquina de Le Corbusier que fue en última instancia el que influenció a los *"Five Architects"* y que dio origen a esta acelerada carrera humana hacia no sabemos dónde. Este tipo de edificios dentro de la clásica ciudad norteamericana hace que se piense en el papel del loco o el artista dentro de la sociedad.

Tipologías y contexto de referencia.

Los centros de convenciones son los lugares de encuentro más importantes en las ciudades de hoy. Ayuntamiento, escuela, iglesia son algunos de los tipos arquitectónicos más parecidos, que han servido para este fin a lo largo de la historia. El carácter temporal de los eventos realizados hace que cualquier centro de convenciones se convierta en un volumen neutro, casi como si se tratara de un cascarón sin ninguna clase de sistema de referencia arquitectónica.

Retórica

Se trata pues de deconstruir la estructura monumental convencional, deconstruir el tipo, de donde surgirá de "entre en medio" el nuevo tipo de centro de convenciones, uno que está hecho de fragmentos.



Peter Eisenman cita a Jean Baudrillard diciendo que en Europa se trata de tramas mientras que en América se trata de movimiento, de formas sinuosas. Autopistas, líneas férreas, ríos, etc., que penetran el tejido urbano. Al nuevo tipo se le ha dotado de una direccionalidad, rompiendo el confinamiento del cascarón original.



Asumir la era de la informática es asumir la fragmentación, todo proceso que maneje información digital lo hace a través de paquetes de información. Por esta razón el edificio se lee como una serie de cortes, frames dentro de un conducto. Esta serie de segmentos son los que le dan escala humana al gran volumen reforzando la idea de evento, de movimiento. La suma de estos eventos dentro del conjunto arquitectónico ubica al usuario.

Peter Eisenman también maneja el arte de la retórica dentro de su discurso hablado. Con respecto a la aceptación de su proyecto por parte de la ciudad de Columbus, dice lo siguiente:

“Yo creo que el espíritu americano ha estado siempre abierto a tomar riesgos, y lo que necesitamos es retomar ese sentido de vida de frontera. Y contrariamente a la creencia popular, la frontera no está en la ciudad de Nueva York sino en lugares como Columbus. Aunque la gente que hay sea más o menos conservadora, ser conservador significa que tiene fuertes valores personales y un sentido de quiénes son. Sin ellos están sin embargo deseosos de tomar unos riesgos que aquellos que no poseen **ese** sentido de identidad no tomarían.”

Pues, este puede ser el contexto sociocultural dentro del cual se pudo haber propuesto un edificio como el del centro de convenciones de Columbus.

Estrategias de composición

Dislocación. El origen de la tercera etapa de diseño en la arquitectura de Peter Eisenman es el de la arquitectura del “entre en medio” la arquitectura intersticia, lograda por la dislocación de elementos, su recombinación, la suma de nuevas, y la fragmentación.

Todo esto según Eisenman **es** la que realmente ubica. “to dislocate that wich it locates”.

Multiplicidad de textos

Para Derrida, la deconstrucción del texto libera los textos reprimidos dentro del original. Arquitectónicamente hablando la deconstrucción muestra los edificios que están ocultos dentro del edificio, los edificios en los diferentes tiempos congelados en la construcción.



Dislocación del elemento histórico

La distorsión del tipo. La tipología clásica del centro de convenciones, del foro romano a la catedral gótica e incluso la del centro de convenciones americano, se deconstruyen para aproximarse a un nuevo tipo. La clase de edificio de encuentro que abandona lo monumental que parte en pedazos y recombina.

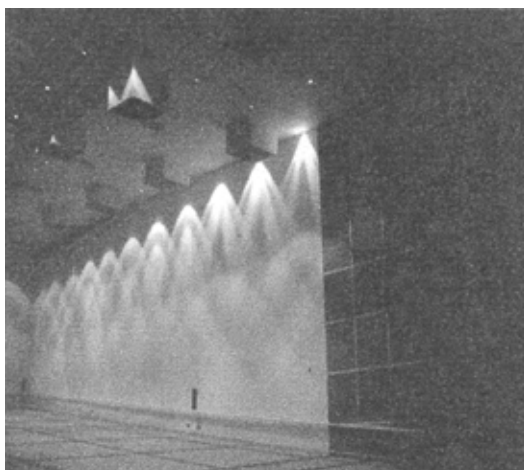
Transferencia de la máquina, la tecnología y la informática La revolución de la informática es aquí el referente formal y funcional. Son la red de cables de fibra óptica y la forma de transferencia de datos los que producen tanto el edificio en general como el concepto de evento dentro del cual se lee el mismo. La agrupación de usos en racimos fácilmente identificables hace pensar en el énfasis amistoso e intuitivo que se da al entorno gráfico de los sistemas operativos como el Windows o el Mac.

Analogía entre ciudad y edificio. Aquí volvemos a tomar las palabras de Jean Baudrillard que describen América como lugar de movimiento y formas sinuosas que penetran en la trama urbana. La imagen de la ciudad de Columbus se toma y se recompone. Las autopistas, las vías férreas, las fachadas de los edificios vecinos, tanto en forma como en color, son elementos identificables dentro del centro de convenciones.

Acumulación de distorsiones Se experimenta con la forma, que es distorsionada sucesivamente en busca del momento previo al rompimiento, pero nunca llegando a él.

Figuras de composición

Antes que nada cabe señalar que una construcción como el Columbus Convention Center está llena de figuras de composición y que muy seguramente habrán muchas más de las aquí enumeradas.



Tropos

Neologismo. Uno no deja de preguntarse por qué un salón de baile en el centro de convenciones. Se trata de un salón sin ventanas coloreado en gris y tonos de salmón donde la estructura de muros y techo se entrecruzan en ángulos oblicuos. Tipológicamente es compatible, pero realmente funciona como una sala de convenciones mas. No se sabe si este nombre obedece a un nuevo espacio o a un capricho del arquitecto.

Imágenes de comparación

Comparación quimérica. Bajo la forma de estos paralelepípedos dislocados se presenta la imagen de las modas de cables de fibra óptica, término por el cual se identifica la era de las comunicaciones en la revolución informática.

Imagen surrealista.

El concepto de evento manejado como “frame”, explicado anteriormente, se lee como luz detenida en el espacio. Los espacios fragmentarios interiores son pulsos de información detenidos en la fibra óptica.

Metáforas

Símbolo. Desde las bases del concurso se dijo que el edificio había de ser el símbolo de la ciudad de Columbus. Peter Eisenman quiso representar a Columbus como ciudad “fronteriza” en la medida que se encuentra en la vanguardia en cuanto a comunicaciones.

Metonimias y sinécdoque

Sinécdoque. En este punto se basa la idea de hacer que el centro de convenciones no fuera un edificio neutro. En cada parte en que se halle un usuario éste se sentirá ubicado gracias a los elementos arquitectónicos, como la forma, el color o la textura, este asimilará el conjunto del centro de convenciones con la sección que ocupa, con su *frame* en ese momento. Hay que anotar aquí que no solamente el edificio se ubica; se necesita siempre una cierta señalización, pero esta es clara y se presenta como un fragmento más de la deconstrucción del centro.

Lea figuras de repetición y de amplificación

Repetición de palabras.

Epanáfora. La imagen de los conductos de cables de fibra óptica se repite, la estructura dentro de las circulaciones tiene una doble lectura que se repite, los balcones sobre la circulación principal que conecta los dos accesos principales se repiten. Pero esta repetición no es idéntica sino matizada por el lugar que contenga y la posición que ocupa en el "cable" Pantoum.

Esta figura es muy evidente en la fachada de North High Street. La parte en intersección entre dos bloques es el principio y el final de cada uno de ellos. La parte final de uno se repite en la parte inicial del siguiente.

Anatacresis. La sección en algunas circulaciones nos permite ver cómo un mismo elemento asume valores de lleno o de vacío, o de un material o de otro, o de iluminado u opaco, etc.



Repeticiones de sonoridades. El concepto de repetición implica ritmo, que a mi modo de ver está en la gran mayoría de los edificios; específicamente en éste vemos cómo la estructura crea su ritmo, los bloques principales del diseño crean el suyo, las salas de reunión tanto como y los vestíbulos también. Lo que hay que aclarar en este momento es que el ritmo puede ser clásico o evidente como en los ejemplos anteriores, distorsionado por las estructuras presentes, como en el caso de la fachada de North High Street. Acá se podría hablar de asonancia.

Redundancias

Adjunción. Se puede decir que cualquier clase de señalización dentro de una obra arquitectónica es una adjonction. En el Columbus Convention Center, aunque simplificados, existen elementos informativos tanto como nombres en los diferentes espacios, que pueden llevar a confusión.

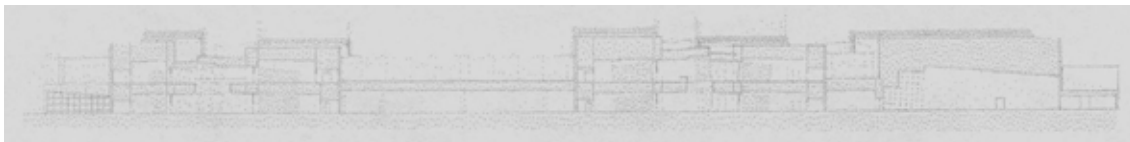
Paralelismo y amplificación

Paradiástole. Cada una de las *frames* sinuosas tiene tanto la misma sintaxis como ritmo y longitud. La multiplicidad de edificios dentro del mismo nos recuerda que cada una de estas formas es igual a las demás en un tiempo determinado y que su situación actual es resultado de un tiempo congelado en el espacio, pero no el definitivo.

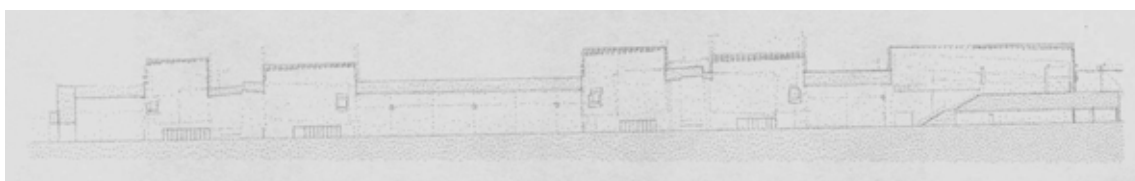
Hiposeusis. En esta figura entra en juego el contexto inmediato, es decir, la fachada del otro lado de North High Street. Se presenta un paralelismo entre las dos fachadas expresado en diferentes palabras y tiempos; la relación debe hacerse en el plano intelectual, porque no son las mismas formas ni los mismos materiales, ni siquiera es el mismo edificio.

Figuras de construcción

Figuras de simetría.



Quiasmo. A lo largo de la sección por las salas de conferencia se ve la composición: A-B-C-D-E-D-C-B-F-G-H, donde la Parte B-C-D-E-D-C-B es el 85 % de la sección. Lo mismo ocurre en la sección a través de la circulación principal, con la misma composición.



Paralelismo. Con estas figuras se organizan funcionalmente todas las dependencias del centro de convenciones que dan pie a confusión, como los paquetes de salas de reunión, las zonas de servicio y hasta el fraccionamiento de las circulaciones. Cabe señalar aquí el paralelismo virtual entre las dos fachadas a lado y lado de North High Street mencionado antes.



Oximorón. Dentro de la reinterpretación de la fachada de North High Street se ve cómo resulta paradójico el término de vano. Toda esta serie de formas de paralelepípedos adicionales no son más que “vanos llenos”, “vanos en negativo”.

Figuras de disimetría o irregularidad.

Contraste por asimetría. La fachada principal, siendo la única que es “visible” a lo largo de los cables de fibra óptica, contrasta con todo lo demás, que es cerrado.

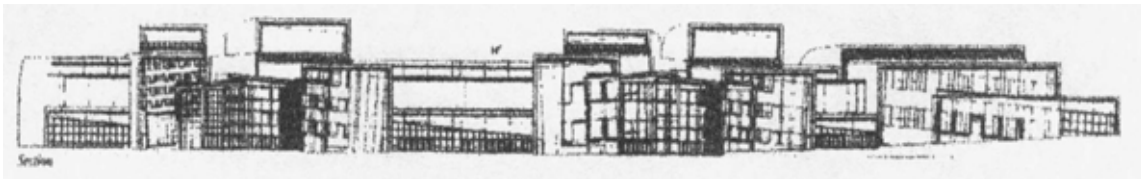
Asimetría. La forma esencial en planta es rectangular pero, a diferencia de ésta, el Columbus Convention Center no tiene ningún eje de simetría en su totalidad. La sinuosidad en un sentido y la relación lleno-vacío en el otro son la razón. La única simetría que se puede hallarse consiste en que las dos fachadas laterales carecen de ventanas.

Prolipsis. Toda la fachada oeste es un conjunto de acciones presentes, pasadas y futuras, que presentan a la vez lo que sucedió y sucederá. El efecto de una forma presente en una forma futura.

Las figuras de puestas en valor.

Hipotiposis.

Epitocasmio. La figura que mejor define la fragmentación y la multiplicidad de tiempos y espacios en la deconstrucción es ésta: “enumeración copiosa de elementos yuxtapuestos”.



Paréntesis. En algunas de las circulaciones aparece una doble lectura de estructura, cada una podría ser un paréntesis de la otra; cada una está dentro de la otra sin razón aparente alguna.

Elipses.

Apócope y aféresis. Estas dos figuras representan la forma de lo incompleto en la fachada de North High Street.



La lógica de Peter Eisenman

La forma de diseñar de este arquitecto ha pasado por tres etapas.

La primera comprende su desarrollo a partir de las casas I a X, su origen dentro de los “five architects”, donde estudió la arquitectura desde sus mismos conceptos (estructura, escala, modelo, tipo) y como sus significados eran relativos, según la ubicación del diseño, no sólo hacia afuera sino hacia adentro. Explora toda la herencia de Le Corbusier multiplicándolo muchas veces.

Dentro de la **segunda** etapa explora la posibilidad de una arquitectura que contenga significado no arquitectónico. Un ejemplo de esta clase de proyectos es su Frankfurt Biocenter.

La **última** de las etapas busca una arquitectura a la que le es indiferente cualquier clase de significados arquitectónicos o no; lo que se busca es la comunicación de muchos significados dentro de un mismo edificio. La deconstrucción definida por Derrida, reflejada en arquitectura. Según Ignasi de Solà-Morales, logra esta nueva arquitectura por medio de cuatro estrategias básicas: dislocación, materialización, metáfora y hermenéutica.

A este nivel de su carrera, Peter Eisenman se ha olvidado de la arquitectura de función, la arquitectura de antropometría, la arquitectura "clásica", y ha empezado la arquitectura conceptual; por eso habla de la arquitectura de "no arquitectura", de la arquitectura extrínseca.

En este momento sólo se me ocurre la definición que de cultura que nos dijo el rector de mi colegio hace ya diez años: "Cultura es lo que nos queda después de que se nos ha olvidado todo." Si la modificamos y decimos que: "Arquitectura es lo que nos queda después de que se nos ha olvidado proyectar creo que nos aproximamos a la *arquitectura de no arquitectura* de Peter Eisenman.

Gustavo Possos M.

Bibliografía

Libros

- AA. VV. **Re: Working Peter Eisenman**. Academy Editions Ernst & Sohn, Londres
- Levene, Richard C. **Peter Eisenman 1990 1997**. El croquis, , editorial Madrid
- Muntañola, Josep. **La Topogenese fondement d'une architecture vivante**, Anthropos, Paris,
- Muntañola, Josep. **Poética y arquitectura**, Editorial Anagrama, Barcelona,
- Suhamy, Henri. **Les figures de style**, Presses Universitaires de France, Paris

Revistas

- A+U, Nº 232, enero 1990. **A matter of respect**. Kipnis, Jeff.
- A+U, Nº 232, enero 1990. **Four notes on the recent architecture of Peter Eisenman**. Solà –Morales, Ignasi de.
- A+U, Nº 232, enero 1990. **A framework for the future**. Foster, Kurt W.
- A+U, Nº 232, enero 1990, **Peter Eisenman: Releasing time imprisoned in space**. Ando, Tadao
- A+U, Nº 252, septiembre 1991, **Accidents will apeen**. Somol, Robert E.
- A+U, Nº 252, septiembre 1991, **A game of Eisenman Seeks**. Davidson, Cynthia.
- A+U, Nº 276, septiembre 1993. **Columbus Convention Center**. Interview.
- GA Document, Nº 37,. Septiembre 1993 **Columbus Convention Center**

Internet

- Greater Columbus Convention Center
<http://www.arc.cmu.edu/user/pl1xleisenman/bhdgs/cohum.html>
- Architronic
<http://arcrs4.saed.kent.edu/Architronic/v3n1/v3n1.05.html>

Capítulo 7

STORIES

Hace ya algunos años, llego a mis manos un ejemplar de *Amerika: Bilderbuch eines Architekten*. Su autor, ya conocido para mí, presentaba un contenido totalmente inesperado en su interior. *Amerika* es un libro básicamente compuesto por fotografías que Mendelsohn realiza en su viaje por los Estados Unidos en 1926; ahí se perfilan los conceptos y los dibujos que durante unos años ya me habían intrigado al revisar su obra. Es en este libro de viaje, donde a mi modo de ver, cierra una etapa de búsqueda y concreción de una idea distinta -y no por eso equivocada- a lo que otros autores me habían enseñado acerca de la lectura de la obra de Mendelsohn. Ahí empieza un camino de la interpretación de la obra que, errado o no, me ha llevado a cruzarme con algunas de las publicaciones fundamentales de la arquitectura moderna, tras dos ideas fundamentales: la representación del proyecto y sus fuentes, que según Horacio Torrent (quien me enseñó ese libro) *se dan en la paradoja de la apropiación del capital simbólico de fuentes distintas a las que la arquitectura había recurrido hasta entonces*.

El presente texto no trata sobre *Amerika*, ni sobre la evolución histórica de la obra de Mendelsohn, y quizás tampoco es lo suficientemente exhaustivo en las posibles lecturas que se pueden hacer de la obra de éste, tanto en su sentido formal, o plástico. Lo único que se pretende es construir una lectura posible acerca del problema de la anticipación a la obra por parte de Mendelsohn. El inglés tiene una definición a mi parecer, muy clara del problema a abordar, establecen la diferencia entre *stories* y *history*; en esta reconstitución de estas *stories* del proyecto, creo que esta historia menor, es la que hace posible esta interpretación de la obra y hace posible que construyamos un tiempo distinto para leer los siguientes tres proyectos que se presentan como uno en la lectura propuesta, ya que como dice Ricoeur el lenguaje es esencialmente mediación, y es en este punto donde las pequeñas *stories* de los proyectos pueden comparecer en una simultaneidad que la *history* no nos permite.

LA INDUSTRIA: CONDICION DE UN TERRITORIO IMAGINADO.

El peso de la maquinaria, como el peso de la civilización, debe hallar soportes sólidos en la sociedad; ninguna máquina se asienta en la tierra, sino sobre los hombros de un estado de civilización.

Ezequiel Martínez Estrada

Radiografía de la Pampa

Si hay alguna entidad arquitectónica que haya sido un paradigma de la modernidad, ésta es el edificio de la industria. La arquitectura moderna encontró en la industria, particularmente en la de los inicios, el modelo que indicó el camino a seguir.

La edificación industrial marcó el rumbo que siguió la nueva arquitectura. La obra industrial estableció el método de un nuevo sistema de proyectación. Fue el primer edificio que en el siglo XVIII, representó, en su origen y en su finalidad la irrupción de una nueva fase histórica de la evolución de la arquitectura. Una invención que respondió a requerimientos de la producción industrial, basada en máquinas y en procesos de fabricación no conocidos hasta entonces.

En su construcción se emplean materiales que son producto de las transformaciones tecnológicas inducidas por el mismo espíritu que dio origen a la máquina. Hormigón, acero y vidrio son la trilogía clave con la que construir *la habitación de la máquina*. Sus propiedades correctamente utilizadas configurarán la forma y el espacio industrial. Surge de ellas la geometría del volumen diferente; la posibilidad de mayores luces introduce un concepto nuevo del vano que modifica la calidad perceptual del espacio; los recursos plásticos inauguran una sintaxis inédita de la forma; el aligeramiento de los muros y la magnitud

de las nuevas superficies vidriadas trastorna el sentido tradicional de la relación entre peso y resistencia, como también, de la relación entre interior y exterior, que, junto a otras características singularizan el cuerpo, el espacio y la composición del edificio industrial. En suma, aparece la escena de la vida moderna.

La industria es la culminación de un proceso de transformación cultural muchísimo más vasto en el cual su edificio juega un rol determinante en la instauración de la modernidad arquitectónica. El edificio industrial logra representar un nuevo sistema económico productivo, las necesidades derivadas de él y las instituciones que las acogieron. Materiales y técnicas de cuño industrial dan origen a relaciones escalares, espacios, geometría de diseño, dimensiones, etc., creando con ello los términos de referencia para una nueva experiencia arquitectónica.

IMAGEN DE UN NUEVO TIEMPO

Existen ciertas condiciones particulares en los proyectos de arquitectura, que son las relaciones entre los esbozo y cómo estos se van cruzando en el proceso de diseño aun cuando no correspondan a una misma condición programática. Analizar los proyectos que están más en el problema del inconsciente, o cómo estos esbozos e ideas se manifiestan como puntos de inflexión en una obra, puede darnos ciertas luces para comprender e interpretar la arquitectura en su contexto. Esto nada dice de una relación directa en cuanto al tiempo cronológico de la obra, sino que ésta se sitúa en una condición más compleja del tiempo, una condición de tiempo que la obra establece como narración y no sólo como hecho estático. Según Benjamin, articular históricamente el pasado no significa reconocerlo tal como ocurrió. Significa adueñarse de un recuerdo tal como relampaguea en el instante de un peligro.¹

El encontrarnos frente a obras que se sitúan en un doble campo, el de la representación gráfica y el de la obra construida, nos lleva a cuestionarnos en qué campo opera la arquitectura, ya que podemos leer esta obra desde el campo de lo mítico y considerarla como relato expresado con anterioridad a su ejecución, por lo que esta, como hecho construido, sólo sería una excusa programática para el desarrollo de un proyecto anterior. Esto a partir de las premisas lanzadas por Worringer en su libro *Agyptische Kunst* donde afirma que las culturas pobre en mitos son culturas vacías; frente a esto, Worringer coloca la comparación de un templo egipcio y un elevador de granos como símbolo de la mitología de nuestro tiempo².

Frente al problema del mito se nos plantea el problema del relato en la obra. A esto Ricoeur ha tratado de responder con la poética de la narratividad a la aporética de la temporalidad, redescubriendo y repensando la fenomenología del tiempo, de la que podría decirse que es redescubierta, perdida y hallada en los relatos. Ha visto reflejada en las diversas formas de la narración una característica fundamental del alma humana: su carácter temporal. Todo lo que se narra –dice– se descubre en el tiempo. Y todo lo que se desarrolla en el tiempo puede ser narrado. Más aun; la vida humana, esencialmente temporal, está pidiendo a voces ser contada mediante relatos. Narrar y escuchar, escribir relatos y leerlos son acciones humanas arraigadas hondamente en el carácter temporal de nuestra existencia.

En la obra de Mendelsohn es fundamental la búsqueda de la imagen de la industria como iconografía de la aparición de una nueva arquitectura, que tiene su expresión en la idea de la máquina como generadora de un mundo nuevo.

Por otro lado, tenemos una segunda lectura que es la de que esta obra es parte de un ciclo programático que comienza en los proyectos de la exposición de la galería Cassirer y culminará en la obra de Leningrado, como expresión de las ideas de Mendelsohn acerca de la importancia de la aparición de una nueva arquitectura que redefine el paisaje geográfico y cultural de su tiempo.

"La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz." *Esta frase es considerada fundacional para la arquitectura moderna, a la vez que se ha convertido en una definición*

de la arquitectura desde que fuera enunciada. Integra el proyecto que Le Corbusier propone en "Hacia una arquitectura" y define su primera "advertencia a los señores arquitectos", la del volumen, encabezando las mismas páginas donde presenta los silos americanos como las "magníficas primicias de nuestro tiempo". Sobre estos silos se articularán algunos de los conceptos fundamentales de la nueva arquitectura: las formas primarias, simples, geométricas, "bajo la luz", que indican durante el período heroico "el camino del gran arte".

Banham, en su *Atlántida de hormigón*, ha puesto de manifiesto el valor de estas estructuras en la formación de la arquitectura moderna, haciendo notar que "las imágenes de las fábricas y de los elevadores de granos constituían una iconografía utilizable, un lenguaje formal, mediante el cual se podían hacer promesas, mostrar adhesión al credo del movimiento moderno y señalar el camino hacia algún tipo de utopía tecnológica".

La industria y los elevadores de grano integrarán así, junto al aeroplano, al trasatlántico y al automóvil-entre otros, el conglomerado de signos de modernidad que Mendelsohn establece para trazar un nuevo estado de la disciplina. Objetos nuevos que establecen un nuevo orden monumental sobre el territorio, orden que sólo se percibe con el dinamismo; con el cambio de la luz sobre sus volúmenes, que los revela como imágenes claras y tangibles: "práctica desnudez de la forma que se convierte en belleza abstracta", según él; pero también con la velocidad: volúmenes que jalonan el territorio y cuyas secuencias se hacen visibles desde el cielo (el avión), desde el agua (el buque), y desde el camino (el automóvil). Volúmenes que construyen un paisaje territorial -urbano, rural, fluvial- también nuevo, como nueva es la posibilidad cinética de percibirlo.

Gropius también manifiesta la importancia de las formas monumentales de la industria en la renovación de la iconografía de la nueva arquitectura en su conferencia "Monumentale Kunst und Industriebau" dictada en abril de 1911 en el Folkwang Museum en Hagen. Sin embargo, en el artículo publicado en el *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* en Jena en 1913, donde aparece en la industria y los elevadores como objeto de preocupación y admiración para los arquitectos modernos. Las propias palabras de Gropius en 1919 resulta definitorias del momento: "El artista de hoy vive en una era de disolución carente de guía. Se encuentra sólo. Las viejas formas están en ruinas, el mundo paralizado se ve sacudido, el antiguo espíritu humano queda invalidado e impulsado hacia unas nuevas formas. Flotamos en el espacio y no podemos percibir el nuevo orden." La búsqueda de un nuevo camino para la arquitectura, tal vez influenciada en las palabras de Gropius por las imposibilidades ocasionadas por la reciente guerra y el estado de la economía a posteriori, ocasionadas por inicios del siglo.

*Mendelsohn entendió tanto sus dimensiones poéticas y paisajísticas como la propiamente utilitaria: "El más racional proceso de producción -desde el reparto de granos por tierra y agua hacia los molinos y las plantas limpiadoras, los elevadores y distribuidores, hasta la carga de harina en trenes y barcos- puede ser visto en la disposición, y el movimiento mutuo de los elementos individuales es reducido a claridad perfecta, expresión visible de un intento organizativo, emblema de acción productiva."*¹³

Esto es importante aparece como elemento indiscutible para leer la obra de Mendelsohn en su primera etapa, pues y partir de la lectura de los textos de Hilderbrand⁴, su obra comienza a establecer nuevas correspondencias plásticas que denotan una nueva forma de enfrentar la condición territorial del proyecto, colocarlo en un espacio blanco y anisotrópico (la posibilidad infinita del hacer), pero en la óptica de la percepción real del espectador, situando en la relación de éste la correspondencia contextual del objeto.

Este concepto cambia la forma de concebir los proyectos; de ahí en adelante sus edificios no serán soportes de ornamento en su dibujo interior para una estación de ferrocarril (1914), el edificio es pura expresión de su condición de piel soportada por una estructura que se muestra a nivel del espectador, pero este edificio se sitúa en este espacio *a-territorial*⁵; es la relación sensual con el edificio y no su situación la que define su relación contextual.

Es esta condición de construir en un espacio no cartesiano, si no expresamente sensorial, lo que lleva a Mendelsohn a redefinir su modo de proyectación que analizamos en la obra de Luckenwalde y de Leningrado. En éstas se plantea como estructura de ordenación la segregación de actividades como las estructuras de tamaño humano y las estructuras de tamaño de máquina, remitiendo a estas últimas a servir de telón de fondo (*paisaje operativo sobre paisaje anfitrión*), pero que constituyen a su vez el referente iconográfico de la obra.

REPRESENTACIONES

Uno de los factores que asalta con fuerza a la hora de analizar los proyectos de la modernidad es cómo representarlos. Al parecer, un tema tomado como casualidad o incluso referible a la cuestión del tema del gusto estético de los arquitectos, puede no resultar banal si se analizan las implicancias profundas que la representación tiene en el modo de concebir el proyecto. Eco afirma que, “desde la perspectiva semiótica la arquitectura ha adoptado signos que nos permiten reconocer en la *arquitectura signos descriptibles y catalogables*, que pueden denotar funciones precisas, con tal de que estos sean interpretados por medio de determinados códigos y éstos pueden revestir significados sucesivos, que pueden serles atribuidos no solamente por la vía de la denotación, si no por la vía de la connotación, basándose en otros códigos.”⁶ Desde esta perspectiva es posible analizar los distintos modos de representar los proyectos, y de este modo aclarar la importancia de los dibujos como manera posible de leer la obra de Mendelsohn en una totalidad temporal más que en la particularidad del proyecto.

Con respecto a las condiciones de la representación y la mirada retrospectiva a la obra Bajtin, afirma: “Nuestra mirada, en la imaginación, se dirige siempre hacia el exterior, pero la imaginación modifica o neutraliza esa mirada: el mundo real aparece en ella, de alguna forma, entre paréntesis o entre comillas. El problema consiste en precisar el sentido de esos procedimientos de escritura”⁷

El primer deber del artista, dice Paul Hatvani “ es destruir el lenguaje creando una condición de caos primordial, una absoluta homogeneidad de la materia”. En la arquitectura de Mendelsohn esto se pone de manifiesto en la serie de trabajos de 1914^a 1917, crea de la nada sacando estos proyectos de su contexto que él considera decadente, sin posibilidad de evolución posible, al sentirse parte de un sociedad que está en el período final de su evolución arquitectónica lo que le lleva a fijarse en los modelos de la modernidad ofrecidos por Estados Unidos; la industria y su iconografía son el camino de salida a ésta arquitectura que considera en decadencia.

En su estancia durante la guerra, Mendelsohn desarrolla como temática de su arquitectura una serie de dibujos, preferentemente sobre temas industriales; ahí es donde aparece su condición predilecta por la línea que construye -siempre en relación con el espectador- la condición de arquitectura de piel de Mendelsohn, es esta que aparece como manto en la reconstrucción de este nuevo paisaje, construyendo su propio horizonte, que va a aparecer en las fábricas.

Básicamente podemos distinguir en la época dos corrientes en torno al problema de la representación del objeto: la concepción de éste como objeto aislado y que puede ser analizado y proyectado en torno a sus relaciones internas, ya que se sitúa en un espacio isotrópico y sin relación con la situación territorial. De esta manera podemos situarnos ante obras de Malevich y Van Doesburg, en las cuales se analiza, por medio de la representación de tres de sus caras, la condición de objeto del proyecto, sin la incorporación de la condición del espectador.

Por otro lado en la obra de Le Corbusier, en el caso de la Maison Citrohan (1920) y de Mies en el Edificio de Cristal (1921), la representación del objeto en torno al problema del espectador y su percepción inmediata, pero así mismo se reconoce como parte de un territorio preexistente; el objeto no modifica el territorio sino que se posa en él.

En los dibujos de Mendelsohn aparece una condición distinta en torno al problema del objeto sus dibujos nos construyen un nuevo mundo, sino que se desligan de la condición de objeto posado en un territorio, quieren construir sus propias relaciones, “liberar su forma de la esclavitud de sus perfiles” dirá

Mendelsohn en cartas a su mujer con referencia a la vista de las dunas de Prusia , que dibujará en 1920 y que ahora sirven de punto de partida al análisis.

Esta referencia a la destrucción del perfil y a la condición de referencia territorial puede ser leída en la lectura que él hace de la música de Schönberg y su condición de ruptura en 1942: “Arnold Schönberg eliminó los métodos clásicos basados en la linealidad melódica, en la simetría y en el ritmo continuo. Después de un atento examen del material musical -el sonido y sus órdenes estructurales-, abandona la tonalidad -la escala mayor-menor- y construye un nuevo sistema a través de la atonalidad, es decir, sin clave fija. Schönberg simboliza el distanciamiento más coherente del ideal de la música tradicional y, al mismo tiempo, personifica el más importante retorno a la realidad musical”⁸

LA OBRA ANTICIPADA

Para referirnos al problema del proyecto anticipado, centremos la atención en tres representaciones que me parecen fundamentales en el análisis de la obra:

El dibujo de las dunas, de 1920
 El secador de Luckenwalde, de 1921
 El dibujo de la fábrica de Leningrado, de 1925

Para Aristóteles, un texto poético nunca es real o nunca es completamente utópico, sino que es verosímil. Siempre es la representación de *algo posible*, de algo real.

Los dibujos imaginarios traen a colación el nuevo imaginario de reconstrucción del territorio, la industria. En 1920, durante un viaje al norte de Prusia, Mendelsohn descubre un nuevo norte que va a dar luz al punto de materialización de esta obra, las dunas, en estas ocurre la posibilidad buscada; son formas que operan en un paisaje arreferencial (como particularidad), y su punto de vista es siempre con referencia al espectador; se contextualizan pero en una referencia absolutamente autónoma; son formas que construyen su propia geografía.

De la obra de Luckenwalde, no observamos dibujos previos de los secadores, quizás por una omisión de su parte, o el extravío de parte del archivo que sí podemos reconocer como parte del desarrollo en dibujos anteriores es el retomar parte del diseño de las estructuras industriales de la galería Cassirer (estructuras industriales). En ellos vemos la voluntad de colocar el núcleo que podríamos llamar *habitable* en la parte frontal del dibujo, puede ser debido a que en esta aproximación al observador Mendelsohn propone colocar la más reconocible, la escalarmente más próxima al espectador en una relación cercana a él, pero en donde debería haber el final de los galpones descubrimos que aparecen unas láminas, quizás reminiscencias de la composición de láminas de 1915.

Al analizar la planta de la fábrica vemos que aparece un volumen mucho más corto que las demás estructuras industriales. Quizás por esto Mendelsohn no muestra el final de este bosquejo; reserva este final para la obra construida, y esto se la manifiesta en el hecho de que, las fotografías que se publicarán con posterioridad de la fábrica es esta zona la principal, es ésta la peripecia principal de la obra, lo oculto en el dibujo, el lugar de la máquina es lo que en la construcción aparece como lo principal, inversión del cabezal jerárquico de la obra.

En la obra de Leningrado, Mendelsohn cierra el ciclo de la máquina mostrándonos el diseño de la duna como construcción de la totalidad de ésta como conformadora de paisaje; es este perfil el que se nos aparece en el primer diseño (croquis de los secadores y la planta eléctrica), para finalmente ser lo que se muestra en las tres fotos existentes del proyecto. Este proyecto no es publicado posteriormente a su construcción y Mendelsohn no conserva un registro gráfico de la obra construida⁹ ni datos con respecto a ella, sino las fotos de la maqueta preliminar, la cual es la primera que aparece como registro de una obra. ¿Cuál es la particularidad de esta fotografías?

Existen muchos modos de tomar fotografías de registro de una maqueta, pero Mendelsohn escoge una forma que le será particular. La fotografía de las maquetas se realiza sobre un fondo negro, dejando ver sólo el modelo en un espacio delimitado en su base física. Estas fotografías son tres, tomadas como una rotación del objeto en torno a uno de sus vértices; esto se nos muestra como si se quisiera acentuar la condición de este espacio auto referido que esta cerrado por tres de sus lados. De este modo se construye para la obra la condición de objeto único, autónomo, en el cual la referencia espacial que se entrega es ya no en un lugar secundario, sino en el principal, la forma que vimos aparecer cinco años antes en el dibujo de la duna.

LA OBRA CONSTRUIDA

La obra de las fábricas de Mendelsohn tiene sus raíces en un conocimiento profundo de la ingeniería como se puede ver en algunos croquis de silos sobre la bahía y un boceto de un aeropuerto para dirigibles, en los cuales se revela el conocimiento de las condiciones programáticas que deben tener estas construcciones. El conocimiento de estos nuevos programas, de los nuevos procesos productivos y la creencia de que a través de la obra se podrían mejorar las condiciones de trabajo lo llevan a pensar de que el cambio en la arquitectura no es solo un cambio formal sino que conducirá a un cambio social total, acerca de esto le escribe a su mujer Louise en 1919: "Creo que la historia cada día a día se acerca más a dar un gran giro en el cual se llevara a cientos de miles de insatisfechos." De este modo el creer que la arquitectura, por su condición de modificadora de del campo social, puede por desplazarse al campo de las estrategias de diseño, Mendelsohn prepare una serie de exposiciones que van a ser dictadas en el formato de una serie de que organizan Molly Phillipson a su regreso de la guerra en noviembre de 1918, durante enero y febrero de 1919, estas conferencias expone básicamente los que será los planteamientos a seguir por la obra industrial, es decir, el cambio de las estrategias de diseño orientadas a optimizar la producción mediante la segregación de actividades y un cambio en el sistema constructivo de la obra industrial, para así permitir mayor cantidad de entradas de luz y aire, destinadas a mejorar las condiciones de trabajo.

A raíz de esta nace el encargo de la fabrica de Luckenwalde; primero, cómo las nuevas instalaciones de la fabrica de sombreros de G. Herrmann, y posteriormente a la fusión de esta con su principal competidora; se plantea la condición de trasladar esta fabrica a una zona exclusivamente industrial en el perímetro de la ciudad, y se desarrolla el proyecto definitivo para la fábrica Steinberg-Herrmann, tal como llegó a materializarse.

En esta fábrica podemos ver que la estrategia principal a seguida fue la de segregar actividades colocando en un extremo la zona de calderas y de potencia de la instalación y, en el otro la zona de aspirado de vapores y secadoras, en un cambio de forma del galpón para facilitar el aspirado y mejorar así las condiciones ambientales en el galpón de trabajo, que se ubica separando las dos secciones descritas. Este galpón está compuesto por una serie de arcos prefabricados de hormigón armado sobre los cuales se ubican grandes zonas acristaladas y se permiten la entrada de luz natural.

La zona de los secadores se ubica frente a la zona de acceso principal de la fabrica, la cual recuerda el acceso construido por Olbrich en 1901 para la exhibición de Arte Tradicional de Darmstad, y constituye una relación axial para todo el eje del conjunto remarcando la estrategia de la segregación de actividades propuesta, en la que se puede hacer la lectura de la relación de contrapunto entre el problema de la *casa del arte tradicional y la casa de la máquina* como paradigma de esta nueva arquitectura.¹⁰

A raíz de la construcción de esta fábrica y de lo innovador del diseño, tanto en sus aspectos funcionales como plásticos, Mendelsohn es comisionado para diseñar un complejo textil para 8000 trabajadores en San Petersburgos (Leningrado), la estrategia seguida en esta obra es similar a la de Luckenwalde, es decir, la segregación de las actividades mediante la articulación de volúmenes se ordenan en torno a un patio en el cual se ubican estructuras similares a las utilizadas para la aspiración de vapores en la obra anterior. En esta obra los tamaños se armonizan con los imaginados para los dibujos de los proyectos imaginarios,¹¹ y, como se ve en los esquemas de desarrollo tipológico, buscan por medio de su ubicación

concretizar la aspiración de construir un paisaje operativo en un paisaje anfitrión anticipada por Mendelsohn en los proyectos de las estructuras industriales desarrollados entre 1914-1917.

EPILOGO

La ejecución de la Krasnoje Snamja en Leningrado constituye el último proyecto de las estructuras imaginarias de Mendelsohn, después sólo construirá algunas estructuras de carácter industrial menores como la central térmica para R. Mosse, el editor de Amerika, en 1927. Tras un largo periplo construyendo en cinco países y dictando conferencias en distintos centros públicos y universitarios, Mendelsohn en los años cincuenta todavía consideraba que su etapa más importante era la del período entre 1914-1925, haciendo profusa muestra de su obra que constituía, no su etapa más radical, si no la que determina las pautas de diseño para el resto de su obra, y que aquí hemos pretendido ilustrar como una muestra de la íntima relación entre poética y obra construida en la obra de Mendelsohn.

Inicié este texto hablando de Amerika y me parece fundamental referirme a él, como conclusión del período revisado. En 1925 Mendelsohn inicia un viaje por el territorio imaginado, el lugar donde estaban estos artefactos monumentales que cautiva y guía su diseño, y constituyeron a su modo de ver la manera de enfrentar un futuro y transformar el paisaje social y ambiental de una época.

En 1926 Mendelsohn publica Amerika. Como mencioné antes, nunca más volverá a diseñar estructuras industriales, pero las reflexiones de este período y su concreción en una poética de la transformación del espacio por medio de la relación sensual del espectador con la obra serán fundamentales en el resto de su obra.

En 1953 Mendelsohn escribe a Louise: “Si se me permite, quisiera volver a empezar justo en el punto en el que llegué a través de mis primeros esbozos, considerando todo lo que tuvo lugar desde entonces como la fase preparatoria de una nueva etapa final creadora.”

Erich Mendelsohn fallece el 15 de Septiembre de 1953

Víctor Pérez

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtin, Mijail** "Il problema del testo", ^{cit.} en: Ponzio, Augusto La revolución bajtiniana, el pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea, Ediciones Cátedra, Valencia, España 1998 p.236
- Banham, Reyner** A concrete Atlantis: U.S. industrial building and European modern architecture, 1900-1925 Cambridge, MA, MIT Press, 1986; London, MIT Press, 1986
- Bannon, Anthony.** "Silo as Symbol (influence upon Bauhaus architects)" en Connoisseur. V.214. (Sept.1984)
- Beyer, Oskar** Eine neue Monumental-Architektur en Feuer 2, Feuerverlag Weimar 1920-21; (ed.) Erich Mendelsohn: Letters of an Architect. (Trad. G. Strachan) Abelard-Schuman Londres, 1967
- Cohen, Jean Louis.** La temptació d' Amèrica. Ciutat i Arquitectura a Europa 1893-1960. Institut d'Edicions. Diputació de Barcelona. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Barcelona, 1996.
- Eco, Umberto** La estructura ausente: Introducción a la semiótica p. 335 Editorial Lumen, Barcelona 1986
- Erich Mendelsohn** : das Gesamtschaffen des Architekten : Skizzen , Entwürfe , Bauten.
- Gropius, Walter.** "Die Entwicklung Moderner Industriebaukunst" en: Die Kunst in Industrie und Handel, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Jena, 1913 (Trad. Inglesa: "The development of modern industrial architecture" en: Benton, Benton and Sharp, Form and Function, 1975) Die Kunst in Industrie und Handel, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes
- James, Kathleen,** Erich Mendelsohn and the architecture of German modernism Cambridge, U.K. New York, NY, USA Cambridge University Press. 1997.
- King, Susan** (with the cooperation of the Graham Foundation for Advances Studies in The Fine Arts.) The drawings of Erich Mendelsohn San Francisco : Printed by California Print. Co. , 1969
- Le Corbusier** Hacia una arquitectura Editorial Poseidón, Buenos Aires 1980
- Le Corbusier-Saugnier,** "Trois rappels à MM. Les Architectes", en L'Esprit Nouveau, N°1, 1920.
- Mahar- Keplinger, Lisa.** Grain Elevators. Princeton Architectural Press, New York, 1993.
- Mendelsohn , Erich** Amerika: Bilderbuch eines Architekten / Erich Mendelsohn ; mit 77 photographischen Aufnahmen des Verfassers New York : Da Capo Press , 1976 , c1925.
- Mendelsohn , Erich** Erich Mendelsohn : letters of an architect (Briefe eines Architekten) / Edited by Oskar Beyer. Translated by Geoffrey Strachan. With an introd. by Nikolaus Pevsner. London, New York : Abelard-Schuman, (1967).
- Mendelsohn , Erich** The drawings of Erich Mendelsohn / by Susan King ; with the cooperation of the Graham Foundation for Advances Studies in The Fine Arts. San Francisco : Printed by California Print. Co. , 1969
- Mendelsohn, Erich** Architecture in a rebuild world, Conferencia en la Universidad de Berkeley 1942, California Press 1944
- Staal J.F., Beyer O.,** «Mendelsohn», en *Wendingen*, Amsterdam, octubre 1920. *Erich Mendelsohn, Bauten und Skizzen*, Wasmuth, Berlín, 1923 (Edición inglesa con algunas variantes: Erich Mendelsohn, *Structures and Sketchs*, Benn, Londres, 1924).
- Torrent, Horacio** Signos Modernos y Territorio: El elevador de granos y el paisaje del cereal Pontificia Universidad Católica de Chile Santiago de Chile, 2000
- Von Hilberseimer, Ludwig** Internationale neue Baukunst im Auftrag des Deutschen Werkbundes herausgegeben Stuttgart : Verlag J. Hoffmann, [1927]
- Von Hildebrand, Adolf** El problema de la forma en la obra de arte (Das Problem de Form in der Bildenden Kunst 1893) Visor, Madrid 1988
- Von Mecenseffy, E.** Die Künstlerische Gestaltung der Esienbetonbauten Wilhelm Ernst & Sohn; Berlin 1911
- Worringer, Wilhelm** Agyptische Kunst, Munchen 1927 / Egyptian art / by Wilhelm Worringer ; authorized translation edited with a preface by Bernard Rackman (containing the original illustration) First English ed. London : G.P. Putnam's Sons, Ltd. , (1928?)
- Zevi, Bruno** Erich Mendelsohn: Opera completa : architetture e immagini architettoniche / Testo di Bruno Zevi ; con note biografiche di Luoise Mendelsohn. Milano: Etas Kompass , 1970. (Biblioteca della rivista L'architettura - cronache e storia ; 1) (Erich Mendelsohn. English)Erich Mendelsohn : complete work of the architect : sketches , designs , buildings.

¹ Walter Benjamin, Sobre el concepto de historia (Trad. J. Quetglas)

² W. Worringer, Agyptische Kunst, Munchen 1927, fig 22-23.

La fotografía aludida, aparece por primera vez en 1911 en el libro Die Künstlerische Gestaltung der Eisenbetonbauten de E. Von Mecneseffy, para su libro, Worringer bajo la imagen del templo de Sahu-Ra una versión de la misma la foto que es utilizada por Le Corbusier para su artículo “Trois rappels pour MM. les architectes” en el primer numero de L’Esprit Nouveau (1920), esta foto es retocada por Le Corbusier, eliminándole los tímpanos de la parte superior y cometiendo un error en el epígrafe de la fotografía, el elevador de granos no se ubica en Canadá, si no que es el elevador Bunge y Born de Puerto Madero en Buenos Aires, lamentablemente este elevador fue demolido en el proceso de reformas de Pto. Madero en la década de los 90.

³ Horacio Torrent, Signos Modernos y Territorio: El elevador de granos y el paisaje del cereal

⁴ Adolf von Hildebrand, Das Problem de Form in der Bildenden Kunst 1893

⁵ Expongo esto a raíz de las diferencias sustanciales del modo de dibujar la arquitectura de algunos arquitectos claves del movimiento moderno. En el “Interior para una estación de ferrocarril”, Mendelsohn dibuja las líneas de las vías solo hasta el plano que define el final abierto de la estación, sin embargo por la posición del horizonte en el dibujo, claramente este se sitúa en un espacio mucho mas vasto que el propio perímetro del edificio, este será el único interior dibujado de la serie que se expone en la galería Cassirer y que tienen relación directa con las obras analizadas.

Con respecto dualidad expuesta en cuanto a que la obra sitúa el problema del contexto en la relación sensorial del espectador, esto se puede ver en la forma en como los arquitectos colocan sus dibujos, mientras Le Corbusier y Mies colocan sus primeros proyectos en relaciones en donde el contexto tiene correspondencia directa con el espacio geográfico en que se insertan, Van Doesburg y los constructivistas rusos solo hacen en sus dibujos referencia al objeto, ya sea diseñándolos en alzados o en vistas isométricas, que no tienen relación con el punto de vista *real* del espectador, Mendelsohn se autonomiza de ambas visiones haciendo *tabula rasa* con la relación del territorio existente y colocando al espectador como relación contextual.

⁶ Umberto Eco, La estructura ausente: Introducción a la semiótica p. 335 Editorial Lumen, Barcelona 1986

⁷ Mijail Bajtin, “Il problema del testo”, cit. en: Ponzio, Augusto La revolución bajtiniana, el pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea, Ediciones Cátedra, Valencia, España 1998 p.236

⁸ Erich Mendelsohn, Architecture in a rebuild world, Conferencia en la Universidad de Berkeley 1942, California Press 1944

⁹ Efectivamente Mendelsohn no conserva registro de la obra construida, según sus biógrafos debido al excesivo celo y las diferencias con el gobiernos soviético en cuanto a la ejecución de esta, también la falta de registro en cuanto a al obra puede deberse al excesivo celo de las autoridades estalinistas con respecto a la difusión de las obras construidas en la URSS, en todo caso K. James hace mención de que la obra se publica parcialmente por Leonie Pilawski en el artículo “Neue Bauaufgaben in der Sowjet-Union” aparecido en Die Form 5 en 1930, lamentablemente no se ha podido dar con esta publicación para publicar la fotografía.

¹⁰ La fabrica de Luckenwalde en el tiempo va a sufrir una serie de modificaciones, con posterioridad a su expropiacion en 1935, pasando a ser fabrica de municiones durante la 2ª Guerra Mundial y demoliéndose las zonas de aspiradores de vapor y produciéndose un sucesivo deterioro durante el régimen de la RDA hasta su clausura final en 1991

¹¹ Me refiero a los proyectos de la exposición de la Galería Cassirer de 1919