

# EDIFICIOS Y OBJETOS

POR ANÍBAL PARODI REBELLA

## ENTIDADES EN DIÁLOGO

El hombre es responsable de la creación de un amplísimo espectro de construcciones y productos que abarcan rangos dimensionales igualmente vastos. La arquitectura y el diseño, como protagonistas principales de la materialización de nuestro hábitat, estructuran dos universos familiares en permanente interacción con el hombre: los edificios que este habita y los objetos que auxilian sus actividades.

Edificios y objetos poseen identidades propias, aunque laxas en múltiples aspectos, lo cual permite que eventualmente interfieran, se fusionen o intercambien.

Los EDIFICIOS se perciben desde adentro y desde afuera. Tienen techo, paredes y pisos que configuran una envolvente física que define y protege un espacio interior. Tienen ingreso, aberturas y cerramientos permeables que regulan su relación con el espacio exterior. Son habitables. No son manipulables ni transportables. Se construyen “artesanalmente”, son durables y no desechables, a pesar de todas las excepciones que puedan confirmar la regla. Sus dimensiones guardan, en mayor o menor medida, relación con la del cuerpo humano. Utilizan un vocabulario formal pautado históricamente que es interpretado, reinterpretado y desafiado, pero que está siempre presente. Su composición es compleja, involucra un gran número de variables, componentes y materiales. Cumplen muchas funciones simultáneamente. Estas suelen ser explícitas. Pueden incorporar algunas instalaciones electromecánicas y sistemas automatizados. Su cualidad integral es la tectonicidad.

Los OBJETOS se perciben desde el exterior. Su superficie envolvente puede llegar a ser continua y unitaria. Pueden o no involucrar un espacio en su interior. No son habitables. Son manipulables y transportables. Su producción puede ser desde artesanal a totalmente industrializada. Pueden ser durables pero también efímeros y desechables. Sus dimensiones guardan, en mayor o menor medida, relación con partes del cuerpo humano. Su vocabulario formal también utiliza pautas históricas específicas de cada clase de objeto, interpretadas, reinterpretadas y desafiadas cuando es necesario. Su composición suele ser mucho menos compleja, involucra por lo regular un número menor de variables, componentes y materiales, pudiendo llegar a ser unitaria en relación con la mayor parte de ellas. Cumplen un número reducido de funciones e incluso con frecuencia una sola. Estas funciones, además, suelen ser explícitas. Pueden funcionar exclusivamente a través de mecanismos electromecánicos y sistemas automatizados. Su cualidad integral es la objetualidad.

### TECTONICIDAD

Todas las palabras, más allá de su eventual precisión semántica “de diccionario”, suelen seguir derroteros particulares en los cuales su uso navega en aguas no siempre transparentes. Tectonicidad... El diccionario no nos dice gran cosa sobre esta palabra. De hecho, tectonicidad no es un término reconocido por la Real Academia Española. El vocablo tectónico/ca nos devuelve como primera acepción: “*adj. Perteneciente o relativo a los edificios u otras obras*”



Frank O. Gehry, Claes Oldenburg, Coosje Van Bruggen: Agencia de publicidad Chiat-Day-Mojo, Los Ángeles, 1985-1991. Acceso principal.

de arquitectura". Si adoptamos esta definición, el adjetivo podrá ser aplicado a un gran número de sustantivos, dando como resultado distintos tipos de "tectonicidad". Pero ¿existe la tectonicidad "a secas"? Según Helio Piñon, la tectonicidad es "una condición de la forma arquitectónica que aporta un orden material [...]. Garantiza la verosimilitud física del artefacto y se rige por criterios de autenticidad". [1] En su opinión, lo constructivo define los atributos de la materia sobre los que actuará la acción formativa del sujeto. Lo tectónico sería su manifestación visual: lo tectónico es a lo constructivo lo que lo formal es a lo estructurante. [2] Se alude a un sentido de tectonicidad que valora la condición tangible, sensual, no abstracta, táctil, ligada a la construcción, a los detalles de la ejecución física de la arquitectura. La importancia de este rol es tal que, si se hace abstracción de la realidad física, con sus atributos corpóreos y cromáticos, la concepción corre el riesgo de convertirse en una incursión ingeniosa en los dominios de Euclides, ajenos, en sí mismos, al territorio de la arquitectura. [3] Hay una tectónica anclada en la tradición que reconoce en los componentes constructivos y estables su ley fundante. Es la tectónica del inconsciente colectivo, de la experiencia acumulada a lo largo de la historia. La del pórtico, el arco, la bóveda, la cúpula, de la transmisión rápida y eficiente de las cargas hacia el suelo y la autenticidad material. Existe también la tectonicidad asociada a la expresión de la condición matérico-arquitectónica, la que aflora en los detalles, en el modo en el cual la materia se articula y sintetiza con los demás aspectos

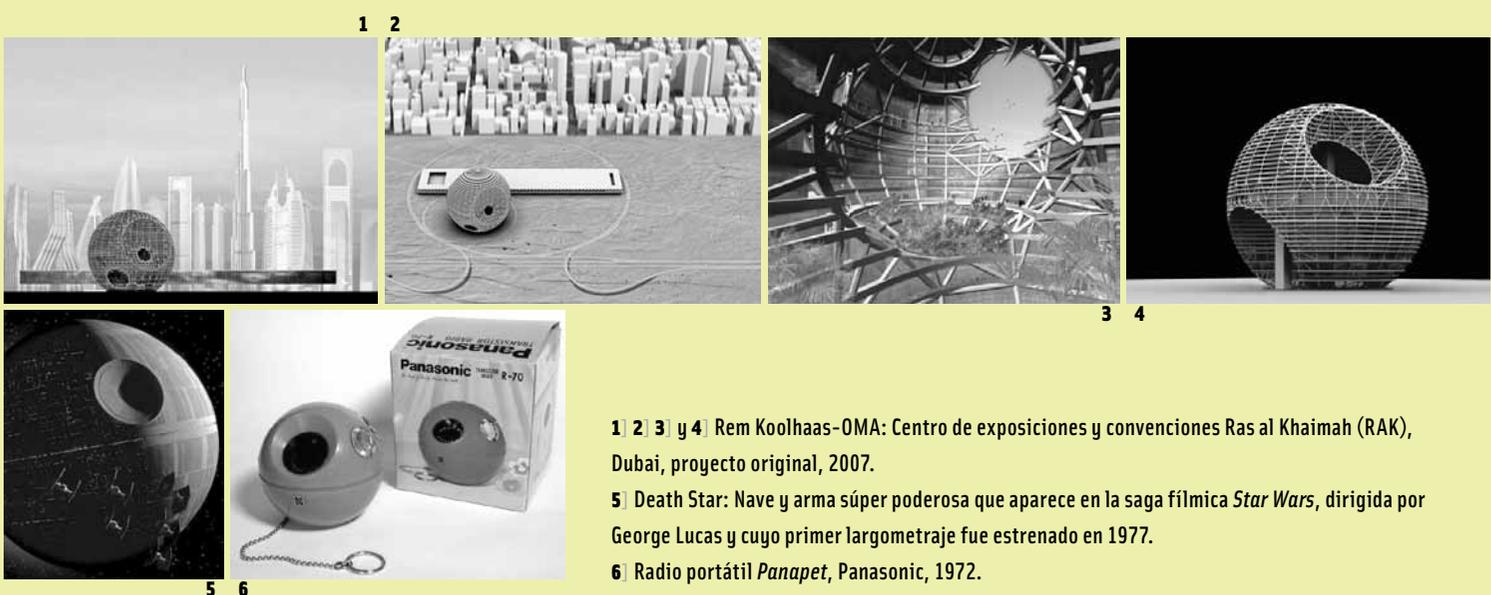
del proyecto. Es la tectonicidad articuladora del cristal, el acero y la piedra; del orden sistemático y la fluidez espacial de la obra de Mies van der Rohe; de la ligereza visual del hormigón visto de Tadao Ando; de los pliegues laminares metálicos de escala incierta de Frank O. Gehry.

Construcción, materialidad y articulación y síntesis proyectual, la arquitectura no será nunca una expresión directa del acto constructivo, sino su representación. Con un sentido amplio y comprensivo, "Semper trata sobre la noción de tectonicidad como relación orgánica, interrelacionada y articulada sobre las diversas decisiones técnicas que conforman un edificio. Según Semper existen distintas artes y técnicas tectónicas, siendo la arquitectura la técnica del arte del espacio". [4]

En cualquier caso, la tectonicidad parece ser, por definición, la cualidad identitaria esencial de la arquitectura. Aquella que la diferencia del resto de los fenómenos y realidades. Su lugar es el lugar natural de la fricción entre la estructura física y la visual, aquella que Piñon reconoce como el problema central de la creación auténtica.

#### OBJETUALIDAD

Si la tectonicidad tenía márgenes amplios de interpretación e involucraba una compleja síntesis de variables, la objetualidad, como cualidad intrínseca de las cosas, no parece quedarse atrás. Objetos hay muchos y muy diversos. Por lo tanto, la precisión de una iconografía socialmente compartida de la representación de los



1 2 3 y 4 Rem Koolhaas-OMA: Centro de exposiciones y convenciones Ras al Khaimah (RAK), Dubai, proyecto original, 2007.

5 Death Star: Nave y arma súper poderosa que aparece en la saga fílmica *Star Wars*, dirigida por George Lucas y cuyo primer largometraje fue estrenado en 1977.

6 Radio portátil *Panapet*, Panasonic, 1972.

objetos es un terreno pantanoso del cual emergen muy pocas certezas. Lo primero que podemos afirmar es que los objetos –sobre todo los contemporáneos– no se rigen, como regla general, por pautas análogas a las establecidas por la tectonicidad para la arquitectura. En la actualidad, su carácter está fuertemente pautado por los hábitos de consumo que requieren del objeto una particular seducción que amalgama una lógica expresiva industrial, una imagen unitaria y utilitaria, pregnancia de forma y color, fácil aprehensión comunicacional, originalidad, exclusividad y valor agregado como portador de estatus. A pesar de ser una cualidad esencialmente del producto industrial, cada vez más las obras de arquitectura están comenzando a aceptar premisas consumistas –en términos de imagen de producto– en todos sus niveles de aplicación.

Los objetos, a diferencia de los edificios, son con cierta frecuencia transformables y, cuando así es, suelen incorporar mecanismos y automatismos que regulan los movimientos y funciones incorporadas. Las piezas móviles o los componentes transformables que en la arquitectura son por lo general pequeños en relación con el tamaño del edificio, en los objetos pueden llegar a ser proporcionalmente mucho mayores. Los adjetivos de la transformación son de aplicación predominantemente objetual. Retráctil, plegable, extensible, deslizante, inflable, telescópico, compactable, etc., pueden ser aplicados a objetos enteros pero, en la arquitectura, acostumbran estar referidos tan solo a elementos secundarios de la composición.

#### INTERCAMBIO DE CUALIDADES

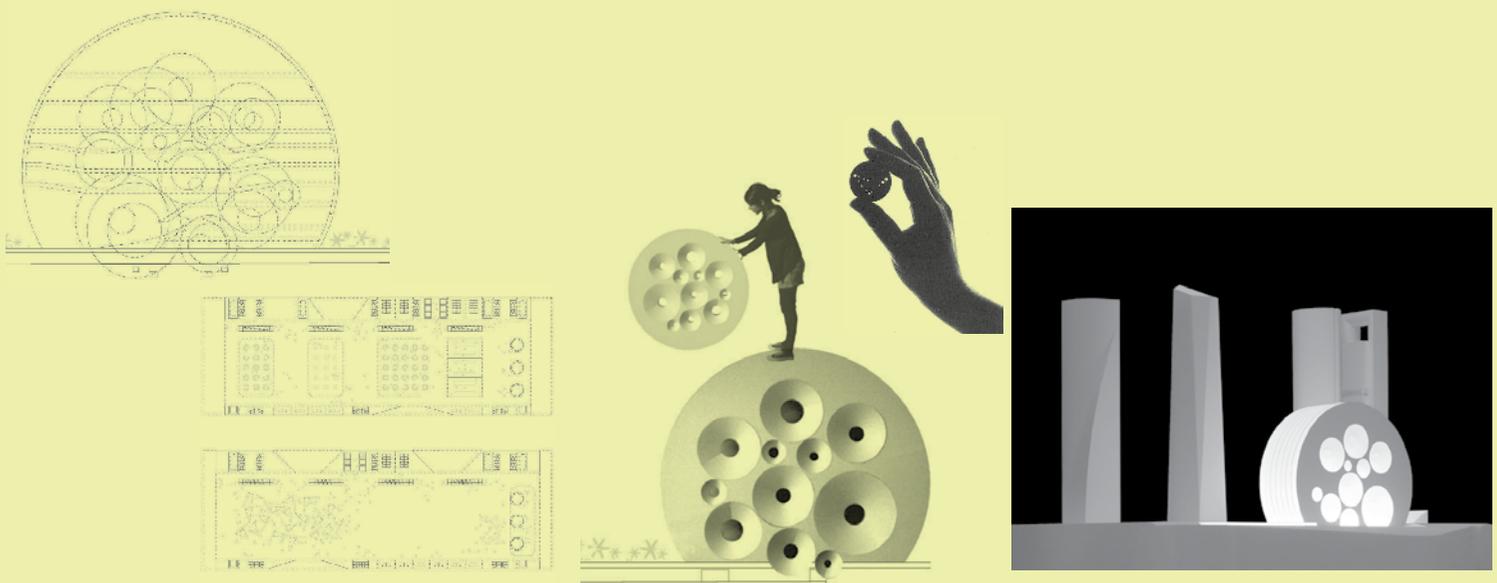
La tectonicidad y la objetualidad que nos interesan por el momento, aunque no exclusivamente, refieren a cualidades aparentes que nos permiten identificar los productos de cada disciplina y asociarlos con las dimensiones esperables de sus fenómenos y circunstancias. ¿Qué es lo que hace que percibamos una arquitectura como un objeto gigantesco? ¿Qué es lo que hace que percibamos un objeto como una arquitectura en miniatura? La respuesta puede parecer obvia pero no por ello es menos verdadera: las arquitecturas se perciben como

macro-objetos y los objetos como micro-arquitecturas cuando han intercambiado cualidades fundantes para sus respectivas identidades de acuerdo con el imaginario colectivo de lo que un edificio o una cosa “deben ser”. La identidad de objetos y arquitecturas suele con frecuencia hibridarse y, en este proceso, entre otras cualidades, está siempre involucrada la escala. Las arquitecturas pueden experimentar transformaciones que paulatinamente las objetualicen hasta devenir auténticos objetos colosales, mientras que los objetos pueden ir desarrollando procesos graduales de arquitecturización hasta convertirse en verdaderas miniaturas arquitectónicas. Considerando nuestra hipótesis básica que afirma que la manipulación de la escala suele ser detonante –o al menos catalizador– de los procesos de proyecto, analizaremos cómo en muchas oportunidades los objetos aumentan su tamaño para dar vida a nuevos objetos, y cómo en muchas otras las arquitecturas reducen sus dimensiones para alimentar nuevas arquitecturas.

De este modo, las dos metamorfosis planteadas de los objetos en miniaturas arquitectónicas y de las arquitecturas en objetos colosales pueden concebirse integradas en un ciclo continuo de intercambio de identidades y escalas. Dentro de este ciclo continuo pueden reconocerse operativamente dos tramos encadenados que habilitan la transformación de objetos en arquitecturas, y de arquitecturas nuevamente en objetos. Ambos están alimentados por transformaciones en la identidad de objetos y arquitecturas, comprometiendo íntimamente sus rangos escalares intrínsecos.

#### NOTAS

- [1] Piñón, Helio: *La forma y la mirada*, Editorial Nobuko, Buenos Aires, 2005, p. 100.
- [2] *Ibíd.*, p. 102.
- [3] *Ibíd.*, p. 103.
- [4] Montaner, Josep Maria: *Arquitectura y Crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999. Conceptos recogidos por el autor en: Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860-1863.



Luis M. Mansilla+Emilio Tuñón: Centro Internacional de Convenciones de la Ciudad de Madrid, 2007. [www.mansillatunon.com/](http://www.mansillatunon.com/)  
 Gráficos y maqueta presentada al concurso integrados con fotografía de una de las doce medallas. *Costellazioni Zodiacali* por Bruno Munari para Ricci, Brescia, 1975. Composición: Aníbal Parodi Rebella.

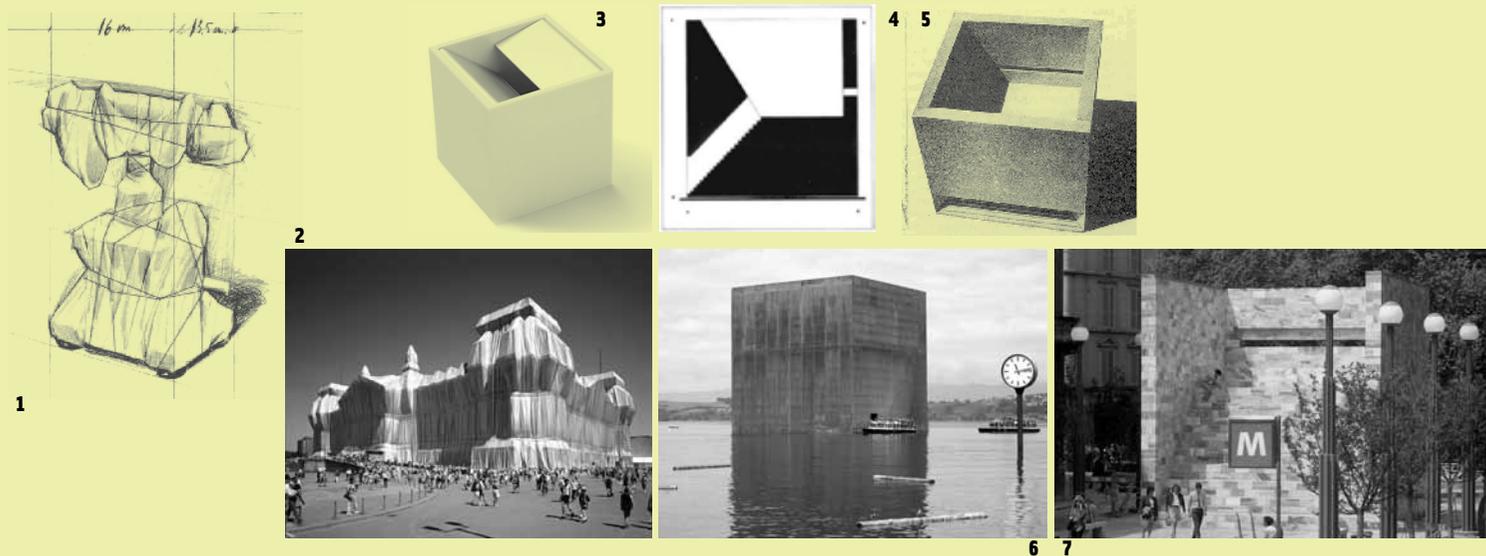
## ESCALA ARQUITECTÓNICA Y EXPRESIÓN OBJETUAL

Así como algunas arquitecturas contemporáneas reencuentran, luego de mucho tiempo, el placer de la figuración de las iconografías explícitas, dentro del dominante eclecticismo lingüístico actual también hay espacio para arquitecturas que exploran, cada vez con mayor radicalidad, en la objetualización de su expresión. Ausencia o minimización absoluta de aberturas o de cualquier otro signo que desafíe, desde su expresión histórica e intrínseca, la impronta objetual del edificio. Piel recurrentemente continuas y homogéneas que definen inmensos volúmenes en ausencia de juntas aparentes. Cajas mudas y anónimas apiladas unas sobre otras. Perforaciones y arcos cuyas dimensiones desafían la tectónica estructural natural y esperable. Equilibrios inestables que rivalizan con las leyes de la gravedad. Exageración dimensional: más grande, más extenso, más alto, más delgado, más costoso, etc. *Gadgets* colosales que ostentan virtuosismos tecnológicos, innovación material, automatización de movimientos, originalidad y estatus de consumo.

Empaquetar, envolver, cubrir, tapar, atar, son acciones unitarias y cotidianas que practicamos sobre objetos, pero que es bastante improbable aplicar a componentes del paisaje natural o urbano. Cuando Christo y Jeanne Claude embalan edificios y puentes, cubren ríos y cercan islas, equiparan automáticamente sus inmensas presencias con las de los objetos. Juegan con sus escalas sin vulnerar su tamaño, transformando la improbabilidad en posibilidad cierta. Un cubo oxidado flota en medio del lago a cierta distancia. Es grande

aunque no sabemos cuánto. No hay en la inmensidad de la superficie lacustre referencias dimensionales claras. Para peor, la mole geométrica aparece ante nosotros pura y hermética. No hay aberturas, no hay evidencia de escala humana. Es un inmenso objeto en el paisaje, “... un espejismo... ¿templo?... ¿plataforma técnica?... ¿observatorio?” [1] (Jean Nouvel: Monolito, Morat, Suiza, 2002).

Otro cubo, blanco, liso y de doce metros de lado es proyectado por Aldo Rossi como Monumento de la Resistencia de Cuneo en 1962. “El inmenso objeto no está cimentado en la tierra sino solo apoyado en ella; no ha sido edificado, sino colocado allí, transportado a su nueva situación desde el ignorado lugar en que fue concebido”. [2] Su idealismo objetual de perfecta geometría y hermética clausura recuerda el diseño de un precioso y práctico cenicero de manos de Bruno Munari. Una vez dentro del monumento, el tiempo parece detenerse y la noción de realidad, espacio y escala, parecen desdibujarse. La ventana, o mejor dicho el espacio enmarcado, es el motivo central de un par de proyectos de vivienda colectiva del estudio MVRDV. Por un lado el edificio “El Mirador” en Madrid (2005) y por otro el edificio “Parkrand” en Ámsterdam (2006). En ambos, la interpretación colectiva del espacio individual de la ventana es realizada a partir de una ampliación súbita e inesperada de sus dimensiones habituales. No es por cierto la única vez que ese estudio desafía la definición de componentes y estructuras arquitectónicas tradicionales. La configuración aporticada mínima tipo mesa del edificio para la Colección Boijmans, el apilado inestable de “cajas y enseres” dispares



1] y 2] Christo & Jeanne Claude: *Wrapped Telephone*, dibujo, 1984. *Wrapped Reichstadt-Project*, instalación, Berlín, 1995. [www.christojeanneclaude.net/](http://www.christojeanneclaude.net/) 3] Bruno Munari: *Cenicero Cubo*, 1957. 4] y 5] Aldo Rossi: *Monumento a Sandro Pertini*, Milán, 1988-1990. (Foto Toni Nicolini). 6] Jean Nouvel: *The Monolith*, Morat, Suiza, 2002. [www.jeannouvel.com/](http://www.jeannouvel.com/) 7] Aldo Rossi: *Monumento a la Resistencia*, Cuneo, proyecto, 1962. Corte longitudinal y maqueta.

de la Ópera de Oslo [1.14/42], son ejemplos claros de lecturas objetuales introducidas en el proceso de proyecto a partir de la manipulación escalar de arquetipos formales.

Como hongos después de la lluvia, surgen proyectos concebidos a partir del apilado más o menos estructurado, más o menos informal, de cajas. Cajas de embalaje como con las que Sejima jugaba en su infancia y que, junto a la normativa histórica de escalonamientos de las construcciones en altura de Nueva York, inspiraron la articulación volumétrica del Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad (2007). Cajas que pivotan con libertad en torno a un eje central como las del edificio del Banco Central Europeo en Frankfurt (Dominique Perrault, 2003). Cajas enhebradas de forma alternada a uno y otro lado del eje y núcleo central del proyecto de rascacielos ubicado en el 80 South St. de Nueva York (Santiago Calatrava, 2003), estructura compositiva ensayada previamente en sus esculturas y que puede ser interpretada como una operación de salto escalar a partir de una luminaria de Frank Lloyd Wright (Lámpara de pie *Taliesin 2*, 1955). Cajas apiladas y afectadas por un gesto unitario de torsión, imaginable solamente a la escala de un objeto (Santiago Calatrava, *Turning Torso*, Malmö, 2005). Cajas cuidadosamente superpuestas y cuyas envolventes reflejan texturas diferentes como los usos mixtos que integran el proyecto de Koolhaas para la torre de cincuenta y dos pisos en Jersey City (2006), frente a Manhattan y sobre la ribera opuesta del Río Hudson. Una construcción de gigantesco bloques didácticos froebelianos compuesta por decenas de enormes cajas-bloques de habitación colectiva que, como puentes, apoyan sus extremos unos sobre otros, configurando una trama planimétrica

y espacial de base hexagonal (Urbanización The Interlace, Rem Koolhaas - OMA, Singapur, 2008).

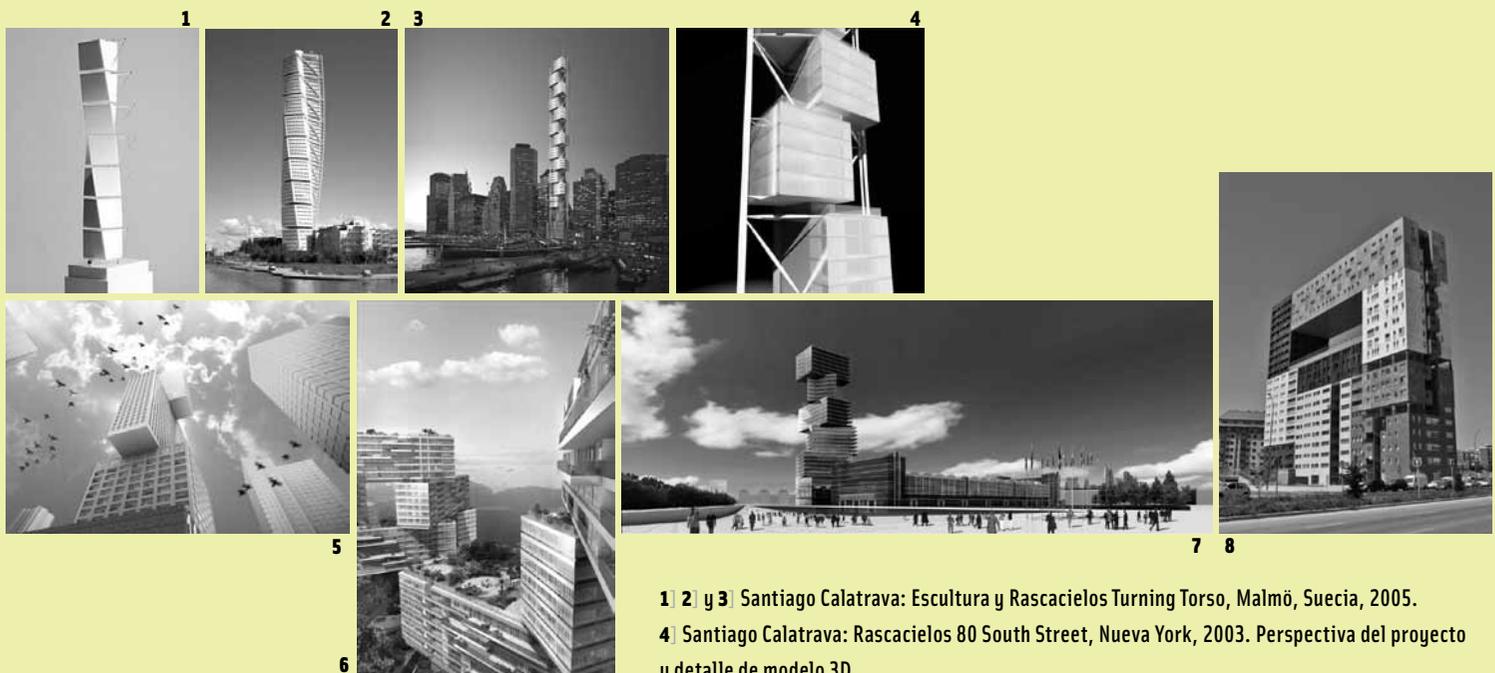
Los Emiratos Árabes son la tierra prometida de la desmesura y los excesos. El edificio más alto, las figuraciones más caprichosas para terrenos ganados al mar con fines turísticos, la posibilidad insospechada de inmensos oasis, exclusivos y verdes, en medio del desierto, a fuerza de irrigación forzada de agua y dinero, un nuevo edén donde Rem Koolhaas tiene la posibilidad de crear su Manhattan personal, treinta años después de la primera edición de *Delirious New York*.

En este lugar, Koolhaas concibe también un altísimo edificio placa capaz de girar como un inmenso radar en medio de un espejo de agua (Dubai Renaissance, 2006). Nouvel proyecta aquí una inmensa cubierta circular de ciento ochenta metros de diámetro, que filtra la intensa luz como la copa de un improbable y gigantesco árbol (Museo del Louvre, Abu-Dhabi, 2006). Tadao Ando crea para el Museo Marítimo (Abu-Dhabi, 2006) una pieza de apariencia monolítica horadada en su parte inferior por una inmensa bóveda que emula, abstracción geométrica mediante, la arquitectura natural de las grutas.

#### NOTAS

[1] Pequeño fragmento de la descripción del propio Jean Nouvel de su obra "Monolito", levantada en Morat, en el año 2002, con motivo de la Exposición Internacional Suiza. Disponible en: [www.jeannouvel.com/](http://www.jeannouvel.com/)

[2] Lahuerta, Juan José: "Personajes de Aldo Rossi", en *Carrer de la ciutat 12*, 1980.



1 2 y 3 Santiago Calatrava: Escultura y Rascacielos Turning Torso, Malmö, Suecia, 2005.

4 Santiago Calatrava: Rascacielos 80 South Street, Nueva York, 2003. Perspectiva del proyecto y detalle de modelo 3D.

5 Rem Koolhaas-Oma: Torre de cincuenta y dos pisos, New Jersey City, 2006.

6 Rem Koolhaas-Oma: Urbanización The Interlace, Singapur, 2008.

7 Dominique Perrault: Banco Central Europeo, Frankfurt, 2003. [www.perraultarchitecte.com/](http://www.perraultarchitecte.com/).

8 MVRDV: Conjunto habitacional El Mirador, Madrid, 2005.

## ARQUITECTURAS OBJETUALIZADAS

### WoZoCo & DOSMASUNO

El proyecto de viviendas sociales WoZoCo de MVRDV (1994-1997) [1.14/50, 51] tiene ventanas y puertas como cualquier otro edificio de su tipo. Los materiales que afloran nos resultan familiares. Es claro que se trata de un edificio, de una arquitectura. Pero sobre la fachada norte se proyecta una extensa serie de volúmenes de grandes dimensiones. Lo que desde cierta distancia se anunciaba como balcones, de cerca resultan ser prismas del tamaño de completas unidades que aparecen adosados milagrosamente como si estuvieran imantados sobre la superficie del bloque regular que vertebra la composición. Esta hipótesis estructural, verosímil a escala de los pequeños objetos, se vuelve altamente improbable a escala arquitectónica. Aunque sepamos que “hay truco”, no podemos dejar de percibir el conjunto con la libertad compositiva de quien juega con bloques didácticos. La fusión de códigos visuales tectónicos y objetuales instala una sugerente ambivalencia de identidad y escala.

Un recurso formal análogo es utilizado por el estudio madrileño dosmasuno para el conjunto de viviendas de Carabanchel (2003). Mientras la fachada externa del bloque habitacional se resuelve con una superficie plana y una textura visual regular y uniforme, la cara interior está erizada de volúmenes de diferente tamaño y proporción que, como cajones de un archivador, se proyectan fuertemente por fuera del volumen principal del edificio.

### LIVING ROOM

Un proyecto singular del Estudio Seifert + Stöckmann se levanta en la pequeña ciudad de Gelnhausen en Alemania. “Living Room” (1999-2004), al igual que la “Casa Rudin” (1997) de Herzog & de Meuron, recurre a la volumetría arquetípica de la casa como imagen y registro inconfundible de su función. Su envoltente está pautada por la textura regular de un damero de llenos y vacíos que reformula la estructura tradicional esperable de aberturas y tapiza toda su superficie, cubierta incluida. Si bien las “ventanas” aparecen individualmente con el tamaño acostumbrado, el sistema no jerárquico y su disposición regular y extensiva hacen que el volumen aparezca como un trozo de queso geoméricamente perforado.

De pronto, y sin previo aviso, un sector en la parte superior de la fachada principal, enfrentada a una pequeña plazoleta, comienza a moverse. Un gran “cajón” emerge deslizando desde el interior del volumen y proyecta una entera habitación hacia exterior, a cielo abierto. Capa sobre capa, signo sobre signo, se acumula información que desafía la tectonicidad de la obra y es poco menos que inevitable percibirla como un artefacto súbitamente aumentado de tamaño en medio de la textura urbana tradicional del barrio.

Pocos elementos se encuentran tan indisolublemente ligados a la imagen del mueble como el cajón. Podríamos decir que basta que algo tenga cajones para que sea identificado como una pieza de mobiliario. Elocuentes de este hecho son las imágenes recurrentes



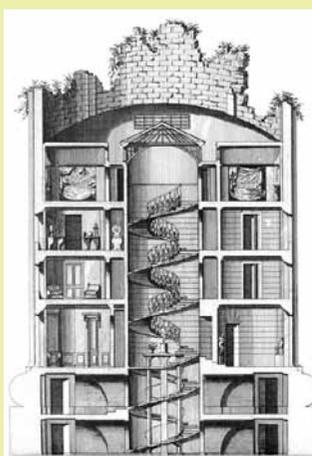
1



2



3 4



5



- 1] La columna en ruinas en el paisaje. Francois Barbier: pabellón en forma de columna en ruinas para François Nicolas Henri Racine de Monville, Jardines del Désert de Retz, 1771. 2] Frederic Passy y familia, dueños entre 1856 y 1936. Foto de 1910 con agregado de ventanas en el cuarto piso y la incorporación de una cubierta plana. 3] Thomas Kemmer: modelo 3D de la propuesta para el concurso del Edificio del Chicago Tribune, 1922. [www.workshop-archiv.de/kemmer/kemmer\\_ct.html](http://www.workshop-archiv.de/kemmer/kemmer_ct.html) 4] Sección transversal según registro en Jardins anglo-chinois de George Le Rouge, 1785. 5] Agya Dinami: siglo XVI, Atenas. La pequeña iglesia quedó ubicada bajo el actual Ministerio de Educación y Cultura de Grecia.

de Salvador Dalí en las cuales algunos de sus personajes se pueblan de pequeños cajones entreabiertos, como símbolo de su esencia interior (después de todo, los cajones siempre esconden algo en sus entrañas).

### AGIA DYNAMI

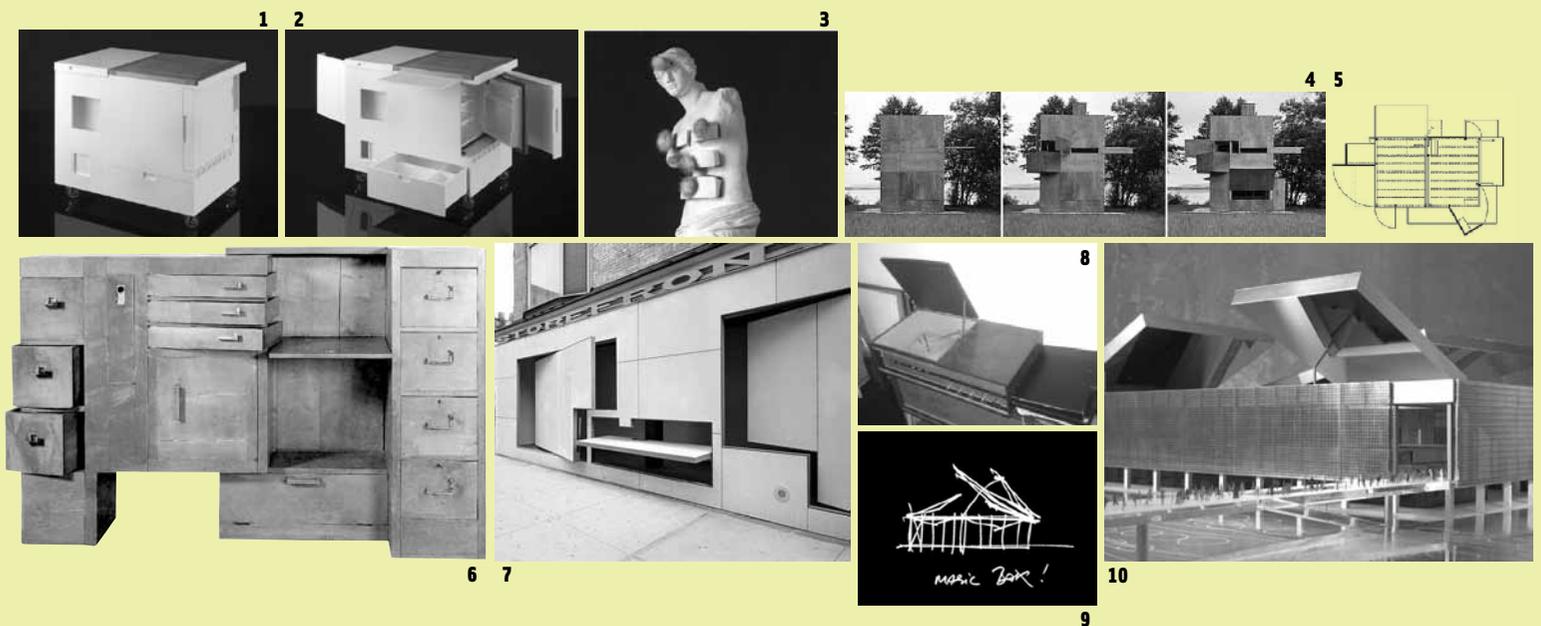
Cuando se decide la construcción del actual edificio del Ministerio de Educación y Cultura de la República de Grecia, sobre el terreno previsto en el centro de Atenas se erigía, desde el siglo XVI, una pequeña iglesia, la *Agia Dynami*. La nueva torre decide “arremangarse” y liberar parcialmente su planta inferior para conservar la reliquia arquitectónica y cultural. El resultado ostenta un contraste dimensional y expresivo extremo entre la preexistencia y el nuevo edificio, que modifica por completo la percepción de la iglesia, que hoy luce como una miniatura, como un *souvenir* agigantado, como un pequeño objeto en medio de un entorno cuya escala y textura espacial urbana le son absolutamente extraños. La descontextualización extrema, la ausencia total de referencias originales aísla la construcción y la transforma –aun a pesar de su evidente figuración– en un pequeño objeto “perdido” entre las extremidades de sus mayores, asomando entre los pilares de la torre, en medio del paisaje que nos devuelve hoy la arquitectura.

### FUSTE

La columna es un componente inherente al lenguaje de la arquitectura, y por lo mismo tectónico por naturaleza. Elemento esencial de la tradicional estructura aporticada con asociaciones antropomórficas, su presencia refiere a contenidos semánticos, formales, constructivos, estructurales y estables, funcionales e históricos.

En cambio, su presencia aislada vacía buena parte de sus contenidos y los condensa en el signo, en la imagen sintética y representativa de “lo arquitectónico”. Lo transforma en un objeto icónico. Si además la columna es habitada, como en el pabellón (ruina colosal) que proyecta François Barbier para el Barón de Monville (Jardines del Désert de Retz, 1771) o en la propuesta para el edificio del Chicago Tribune de Adolf Loos (Chicago, 1922), entonces tendremos como resultado un componente arquitectónico devenido objeto y a través de su función devuelto nuevamente al universo arquitectónico. Su valor comunicacional y autonomía signica son tales que, a pesar de estar cumpliendo un rol netamente arquitectónico, como el de refugio o habitación, las propuestas de Monville y Loos no pueden, en este caso, dejar de ser percibidas como objetos colosales “arquitecturizados” (o como arquitecturas fuertemente objetualizadas).

Los escritorios, aparadores o muebles de uso mixto que combinan superficies de apoyo y espacios de almacenamiento, suelen incluir



- 1 y 2 Joe Colombo: Mini-Kitchen, 1963. Reedición reingenierizada, 2007, Boffi.
- 3 Salvador Dalí: "Venus de Milo con cajones", 1936, detalle.
- 4 y 5 Hans Peter Wöndl: Pabellón Güklhupf, Viena, Austria, 1993. Serie fotográfica: Paul Ott.
- 6 Eileen Gray: mueble auxiliar con cajones pivotantes para estudio de arquitectura, 1925. 121 x 205 x 49 cm. Colección particular, Bruselas.
- 7 Steven Holl + Vito Acconci: Storefront Gallery for Art and Architecture, Nueva York, 1993.
- 8 Combinado: radio-tocadiscos décadas de 1950-1960.
- 9 y 10 Dominique Perrault: Centro Olímpico de Tenis, Madrid, 2009.

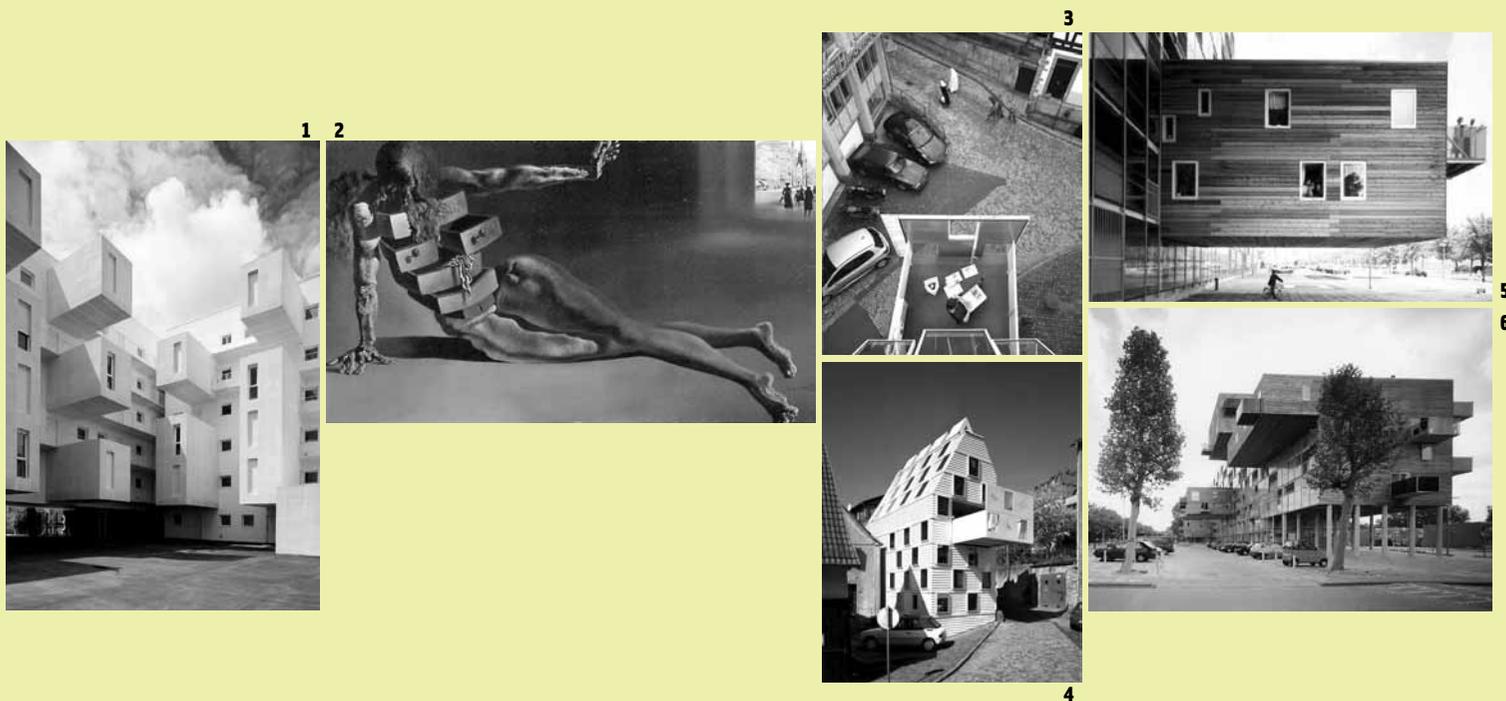
en su composición muchos elementos móviles: puertas batientes o corredizas, planos de apoyo ampliables, cajones deslizantes, elementos pivotantes o rebatibles. Algunas veces esta cualidad flexible y transformable, característica de las piezas de mobiliario, es reformulada en proyectos de arquitectura aproximando identidades estéticas y lógicas de funcionamiento.

Si confrontamos algunas piezas de equipamiento exquisitas, como el escritorio que Eileen Gray diseña para sí misma en 1925 o el carrito-minicocina de Joe Colombo (1963) [1], con la renovación de la fachada de la Galería Storefront en Nueva York (Steven Holl y Vito Acconci, 1993), el Pabellón temporal GuckHupf (Hans Peter Wörndl, 1992), o incluso con la Caja Mágica de Dominique Perrault (Centro Olímpico de Tenis, Madrid, 2002-2009) [1.14/67, 68], para tomar algunos ejemplos de arquitecturas de dimensiones bien diferentes, podremos constatar cómo la impronta objetual propia del mueble está presente en todos ellos.

#### NOTAS

[1] La minicocina es uno de los componentes presentados bajo la denominación de *Total Living Units* en la 13ª trienal de Milán de 1964, obteniendo la medalla de oro. El diseño original en acero y madera ha sido reeditado recientemente en Corian blanco.

*Aníbal Parodi Rebella es doctor en Arquitectura por la ETSAM-UPM, España, y arquitecto por la Universidad de la República, Uruguay, donde desempeña su tarea docente.*



1] Dosmasuno: conjunto habitacional en Carabanchel, Madrid, 2003. [www.dosmasunoarquitectos.com/](http://www.dosmasunoarquitectos.com/)

2] Salvador Dalí: "Ciudad de cajones, el escritorio antropomórfico", 1936. Óleo sobre madera, 25,4 x 44,2 cm.

3] y 4] Seifert+Stöckman: *Living Room*, 1999-2004. <http://www.formalhaut.de/>. De pronto y sin previo aviso, un sector en la parte superior de la fachada principal, enfrentada a una pequeña plazoleta, comienza a moverse. Un gran "cajón" emerge, deslizándose desde el interior del volumen, y proyecta una habitación entera hacia el exterior, a cielo abierto. Capa sobre capa, signo sobre signo, se acumula información que desafía la tectonicidad de la obra y es poco menos que inevitable percibirla como un artefacto súbitamente aumentado de tamaño en medio de la textura urbana tradicional del barrio.

5] y 6] MVRDV: unidad habitación WoZoCo, Ámsterdam, Holanda, 1994-1997. [www.mvrdv.nl/](http://www.mvrdv.nl/)