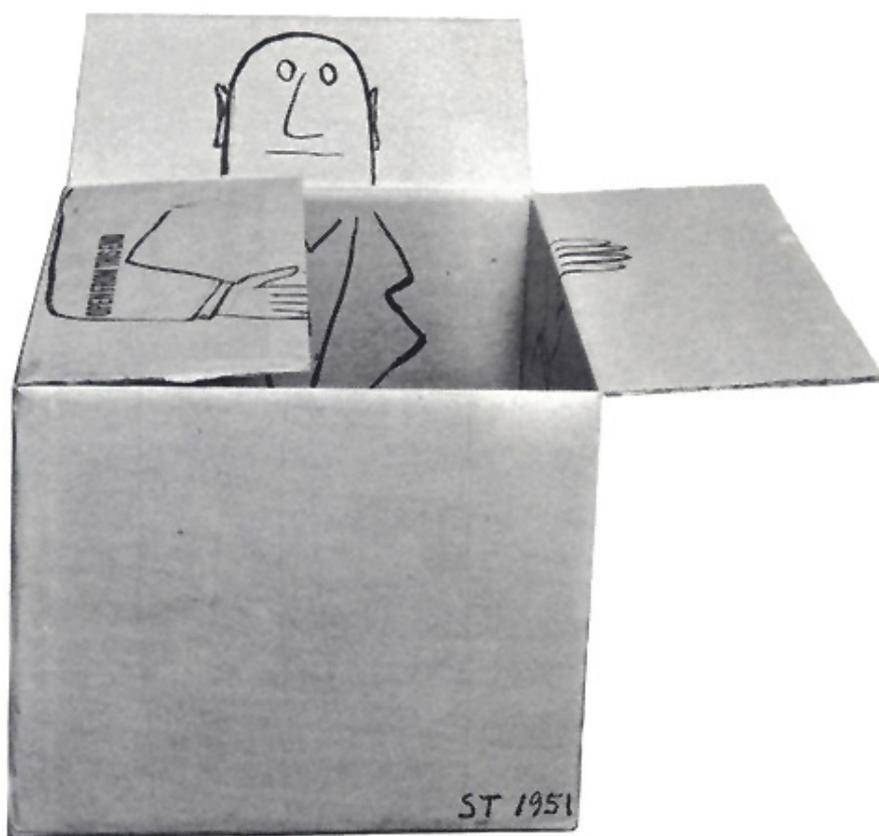


ESCALAS PERSONALES

La manipulación de la escala en
la lógica proyectual de algunos autores



[EP-0]

PORTADILLA

[EP-0] Saúl Steiberg: *In a Box*, 1951
Dibujo sobre caja de cartón

ÍNDICE DEL CAPÍTULO

1	A ESCALA NATURAL: FRANCESCO BORROMINI-MARIO BOTTA	355
	<i>Compresiones y expansiones. Aniversario Borromini. Ordenador. Micro-arquitectura. Sedimentación informática. Gulliver en Lilibut. [Paréntesis]. Arquitectura a eje. Capriccio. Proyecto</i>	
2	FASCINACIÓN POR LA ESCALA: CHARLES Y RAY EAMES	375
	<i>Juegos escalares. Vivir proyectando. Safari fotográfico. Reality. Gullivers. Objet trouvé. Modelismo. Sombras largas. Cometas. The Toy. Cabinet. Niños. Una Película que Trata sobre el Tamaño Relativo de los Objetos en el Universo y el Efecto de Añadir Otro Cero</i>	
3	OBJETS: LE CORBUSIER	403
	<i>Tender la mesa. Naturaleza muerta - arquitectura viva. Nichos. Cubiertas. Casilleros. Bandejas. Citas citables. Viaje sin escalas: Le Corbusier, de Brobdingnag a Lilibut. Georgia y Charles: construyendo horizontes. Georgia (1887-1986) . Charles (1887-1965). [Paréntesis], el horizonte según Steinberg. Reverberaciones. Espiral. Alvéolos</i>	
4	LA ESCALA DEL RECUERDO: ETTORE SOTTASS	439
	<i>Quando ero piccolissimo. Me llamo Ettore Sottsass. Arquetipos. Ejercicios de arquitectura. Nueva vida. Escalas imbricadas (micro-macro-micro). Papel</i>	
5	LA ILUSIONISTA: KASUYO SEJIMA Y SANAA	457
	<i>Kasuyo y Annie. Cajas de embalaje. Fanales. Debajo de la mesa</i>	
6	MATRIZ: JOSEF HOFFMANN	469
	<i>Gesamtkunstwerk. "Quadrat-Hoffmann". Leitmotiv. Estriado. Offset. Rayas. Perfiles. Alambre. Cuadrícula</i>	
7	LA ESCALA DEL DETALLE: CARLO SCARPA	487
	<i>Querini-Stampalia. Canova . Pixelado pétreo. Tumba. Proyecto y representación. Detalles ensimismados</i>	
8	SAVOY: ALVAR AALTO	499
	<i>Jarrones y Pabellones. Eskimoerindens Skinnbuxa. Savoy. Pabellón 1: Exposición Internacional de París. Pabellón 2: Exposición Agrícola de Lapua. Pabellón 3: Exposición Internacional de Nueva York. Remolinos. Ícono. Cubitos de hielo. NanoSavoy. Calentamiento global. Savoys arquitectónicos</i>	
9	URBANISMO DE MESA: ALESSI-MENDINI	515
	<i>Tea & Coffee. Plazas. Strada novísima. Servicios. Torres. 20 años después. City of Towers. Servicios. Servicios digitales. Souvenir</i>	
10	SURREALISMO MANIFIESTO: FRANK O. GEHRY	537
	<i>Binoculares y navajas. Gehry iconográfico. Gehry a escala. Still life Gehry. Gehry, arte y parte. Gehry autobiográfico. Peces y serpientes</i>	
11	LA ESCALA IMPORTA: CLAES OLDENBURG, COOSJE VAN BRUGGEN	563
	<i>Esculturas metamórficas. Claes y Coosje. Cambalache. La arquitectura de la escultura. Apropiación debida. Presentación tardía para el Concurso de diseño del Edificio del Chicago Tribune en 1922. Batcolumn. Iluminando a Blossfeldt. Rodillas londinenses. Iturria y Oldenburg. Plug-in City. Puentes. [Paréntesis] C.O. & H.H.. La ciudad como mantel</i>	

1

A ESCALA NATURAL:
FRANCESCO BORROMINI - MARIO BOTTA

A ESCALA NATURAL



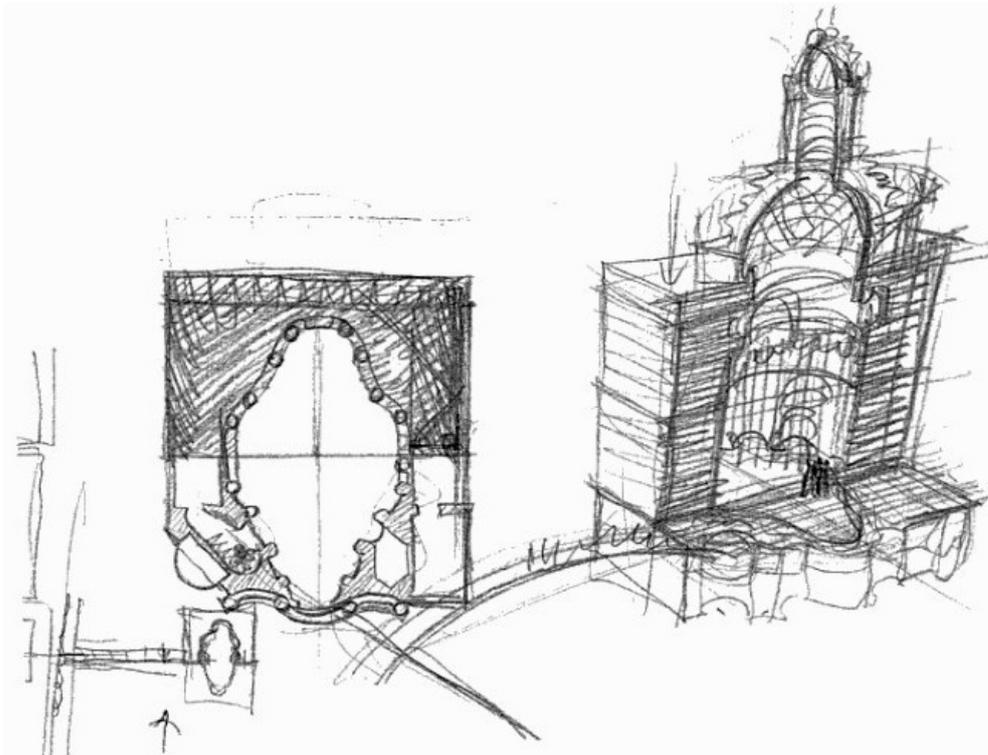
Mario Botta: Instalación, modelo seccionado a escala real de *San Carlo Alle Quattro Fontane* (Borromini, Roma), Lago de Lugano, 1999, croquis de proyecto

COMPRESIONES Y EXPANSIONES

Trabajar con modelos siempre supone lidiar con interpretaciones escalares. Pero, ¿que sucede cuando el desafío alcanza los límites de la propia definición del modelo? ¿Es posible construir un modelo a escala natural sin transformarlo en una entidad de otro tipo? ¿Qué razones subyacen detrás de una decisión de estas características? Las circunstancias como siempre pueden ser variadas y también sus razones. En muchas oportunidades, debido al porte de la obra o la complejidad del tema al cual la maqueta es instrumental, se construyen modelos parciales a escala 1:1. Gehry, gran defensor de la maqueta física dentro del proceso de proyecto, suele construir en forma simultánea muchos modelos de estudio a escalas diferentes, incluso a escala real. También, en los últimos años, algunas exposiciones que exhiben el trabajo de reconocidos estudios internacionales de arquitectura como el de Toyo Ito, Herzog y De Meuron, Sanaa, o Koolhaas, han optado por exhibir dentro de las piezas que presentan sus procesos de diseño, maquetas parciales a escala natural. El modelo a escala real también ha sido entendido como útil a los efectos de restituir experiencias arquitectónicas perdidas o anticipar otras futuras. Hoy en día es frecuente encontrarnos con



[EP-2]



[EP-3]

Mario Botta, modelo seccionado a escala real de *San Carlo Alle Quattro Fontane* (Borromini, Roma), 1999:

[EP-2] Vista desde la rambla sobre el Lago de Lugano

[EP-3] Croquis de proyecto implantación, planta general y apunte en perspectiva

arquitecturas originalmente efímeras reconstruidas para el disfrute contemporáneo. Nos vienen a la mente inmediatamente, la reconstrucción de algunos pabellones modernos proyectados en ocasión de exposiciones internacionales. El pabellón alemán para la de Barcelona de 1929, erigido nuevamente en su entorno original; el de España para la de París de 1937, reconstruido en Barcelona en 1992 (año en que la ciudad fue sede olímpica); o el pabellón de *L'Esprit Nouveau* para la exposición de París de 1925, reconstruido en 1977 en Bologna. Vale la pena recordar que si el sentido último de los dos primeros pabellones era presentar y representar la actualidad de sus respectivos países ante el resto de las naciones, en el caso del pabellón de *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier está exhibiendo y promocionando además un modelo a escala real y por lo tanto visitable de una de las unidades de su proyecto de Inmueble Villa.

Hoy en día esta situación, a impulsos fundamentalmente comerciales, se ha vuelto frecuente y es esperable que en emprendimientos habitacionales de cierta envergadura sea posible visitar modelos a escala 1:1 de las unidades tipo. Existen también eventos calificables como "espejismos arquitectónicos" (al decir de Marta Úbeda Blanco), es decir: "todas esas arquitecturas o maquetas arquitectónicas efímeras que en la actualidad disfrazan, ocultan, recomponen y crean arquitecturas ficticias temporales"¹⁸⁸. Entre ellos uno de los ejemplos citados con más frecuencia es, sin dudas, el Teatro del Mundo de Aldo Rossi.

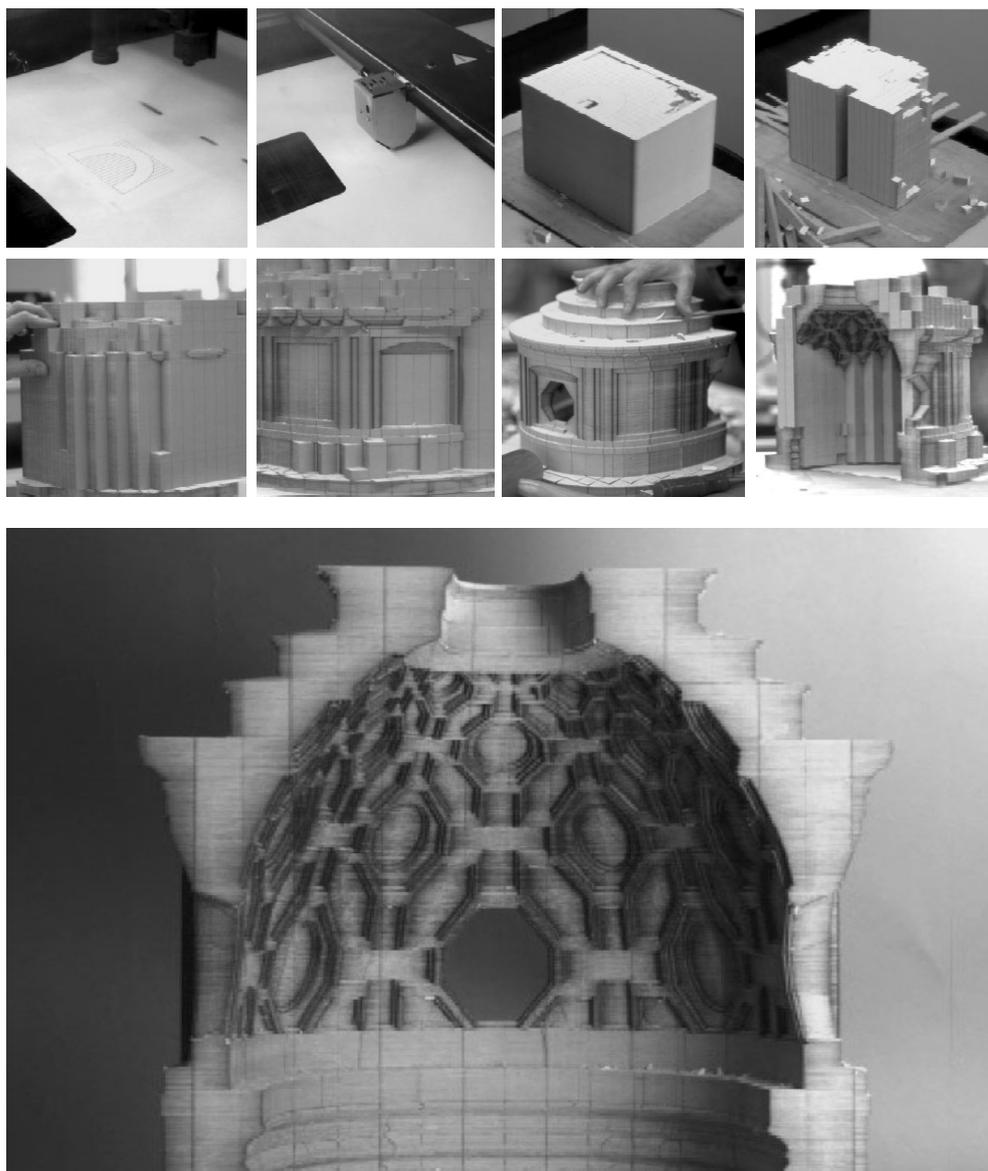
Pero el caso sobre el cual nos interesa reflexionar a continuación, si bien comparte con los anteriores el hecho de presentarse a sí mismo como un modelo a escala 1:1, conserva distancias conceptuales importantes, ya que para comprenderlo debemos reconocerlo simultáneamente como reconstrucción y proyecto nuevo. Guarda además, relaciones bastante más intrincadas con la manipulación de la escala.

El proceso de diseño del modelo de *San Carlo alle Quattro Fontane* que Mario Botta proyecta en 1999 sobre las aguas del lago de Lugano, como veremos, podrá ser entendida como una serie de compresiones y expansiones escalares encadenadas: una micro-arquitectura ampliada hasta devenir un macro-objeto.

ANIVERSARIO BORROMINI

En 1999, con motivo de conmemorarse los 400 años del nacimiento de Francesco Castelli *detto* Borromini (Bissone-Lugano, 1599- Roma, 1667), el Museo Cantonal de Arte de Mendrisio decide realizar una

¹⁸⁸ Úbeda Blanco, Marta, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Secretariado de Publicaciones de Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 2002, p.70



[EP-4]

Mario Botta, modelo seccionado a escala real de *San Carlo Alle Quattro Fontane* (Borromini, Roma), 1999:

[EP-4] Secuencia de construcción del modelo preliminar de estudio con el auxilio del trabajo automático de una máquina LOM (*Laminated Object Manufacturing*)

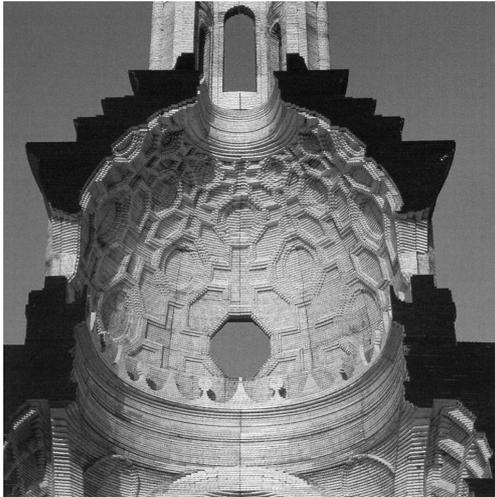
muestra sobre el maestro del barroco desde sus años de infancia en Suiza, hasta el momento del diseño de la Iglesia de *San Carlo alle Quattro Fontane* en Roma. El trabajo es encargado a su coterráneo Mario Botta quién, como pieza culminante y emblema de la exposición, propone realizar un modelo de grandes dimensiones del interior del San Carlino romano. Esta propuesta causa bastante polémica entre los organizadores del aniversario borrominiano por diversos motivos, entre los cuales los financieros ocupaban un papel determinante ya que la propuesta de Botta fue construir el modelo a escala natural. Hábilmente, el equipo de proyecto encuentra una solución de viabilidad económica al incluir la materialización de su propuesta como parte de un programa nacional de empleo de mano de obra desocupada. Asegurando también de este modo la participación activa de la Università della Svizzera Italiana y la Universidad de La Sapienza en Roma, Mario Botta allana el camino para la aprobación definitiva de su proyecto.

ORDENADOR

Como primera medida, los estudiantes de arquitectura de la Academia de Mendrisio realizan, bajo la supervisión docente de La Sapienza de Roma, un nuevo y completo relevamiento digital de San Carlo, con las últimas técnicas fotogramétricas de alta precisión. Paralelamente las primeras decisiones de proyecto son tomadas: el modelo reproducirá fielmente la mitad del espacio interior de *San Carlo alle Quattro Fontane*, materializando un corte a escala real por el eje menor de la iglesia. Estará ubicado sobre una plataforma flotante sobre el lago de Lugano frente por frente con el Parque de la *Villa Ciani*, rematando el paseo de la rambla, con el perfil de las montañas como telón de fondo. El material elegido es la madera, dispuesta en tablas de 4,5 centímetros de espesor, organizadas según estratos horizontales y con juntas libres de un centímetro entre capa y capa. Una lógica sencilla y sistemática subyace tras la decisión de trabajar con componentes seriados, montaje regular, material único y textura uniforme, características todas "que reflejan, aún en términos de parodia, la lógica binaria del ordenador que soporta el proceso de definición de la forma"¹⁸⁹.

El trabajo da comienzo con la generación de un modelo informático que es, en realidad, un modelo numérico que contiene la definición geométrica de la Iglesia de San Carlo, "una especie de codificación

189 Rocca, Alessandro, "Questo non è un modello: il San Carlino di Lugano", en Lotus international, n° 103, 1999, p.29, [TA]



[EP-5]



[EP-6]



[EP-7]

Mario Botta, modelo seccionado a escala real de *San Carlo Alle Quattro Fontane* (Borromini, Roma), 1999:

[EP-5a7] Tres registros fotográficos del modelo construido a escala natural, donde se puede apreciar la construcción a partir de estratos repetitivos de 4,5 cms

Fotos Andrea Martiradonna

casi genética"¹⁹⁰. "La fabricación de un modelo geométrico a través del número constituye una "desmaterialización" ejecutada sobre un soporte electromagnético cuyo contenido podrá ser trasladado de un soporte a otro sin sufrir alteraciones". "Se trata de un proceso que deja entrever la imagen platónica del alma que pasa de cuerpo en cuerpo, materia informe que da luz al cuerpo; alma en cuanto principio aritmético y cuerpo en tanto principio geométrico"¹⁹¹ .

Como buena realidad virtual, o mejor dicho como toda virtualidad, el concepto de escala al interior del ordenador es tan relativo como manipulable. La información ingresada es estructuralmente proporcional aún cuando registre y documente el vínculo con las dimensiones concretas del objeto real. La proporción es la cadena genética fija que permite al operador generar versiones alternativas del "mismo" objeto en todas las escalas imaginables. Una de las maravillas que ofrecen las rutinas de la pantalla del ordenador es la manipulación de la escala que, con su poder dinámico y fluido de acercamiento y alejamiento, amplía el campo de interpretación sobre una misma información, multiplicándola al infinito.

MICRO-ARQUITECTURA

Los primeros ensayos acerca de la consistencia de la información proporcional acumulada, se realizaron a través de un modelo tridimensional a escala reducida (1:33) de la cúpula, confeccionado de modo automático por una máquina LOM (*Laminated Object Manufacturing*), que a través de un láser de corte y un laminador realiza una reconstrucción "tomográfica" de la información digital [EP-4]. El rayo quema el escaso espesor del papel a medida que traza el contorno sobre la hoja. Entonces una nueva hoja se lamina sobre la anterior y capa sobre capa, una décima de milímetro sobre otra, cada lámina es recortada. El proceso demanda algunas horas hasta que el ploteo de corte finaliza su trabajo. Para quién no acompañe este minucioso proceso la sorpresa puede equipararse a la que relata Eduardo Galeano cuando describe el asombro de algunos niños que, habiendo visto el comienzo del trabajo del escultor sobre el bloque gigante de granito, regresan cuando la pieza está terminada y sorprendidos preguntan al artista: "Pero... ¿cómo sabías que adentro de aquella piedra había un

190 Abou Jaudé, Georges, "Cattedrale di carta", en Botta, Mario; Cappellato, Gabriele, *Borromini sul lago, La rappresentazione lignea del San Carlo alle Quattro Fontane a Lugano*, Editorial Skira, Milano, 1999, [TA]

191 *Ibid*



[EP-8]



[EP-9]

[EP-10]

Mario Botta, modelo seccionado a escala real de *San Carlo Alle Quattro Fontane* (Borromini, Roma), 1999:

[EP-8] Vista interior del modelo, estriado por la secuencia de estratos que lo materializan conceptual y constructivamente

[EP-9,10] El modelo sobre la plataforma flotante al atardecer con la iluminación nocturna ya encendida

caballo?"¹⁹². De las resmas apiladas ha nacido con idéntica magia y renovada tecnología una micro-arquitectura: la cúpula de una catedral de papel.

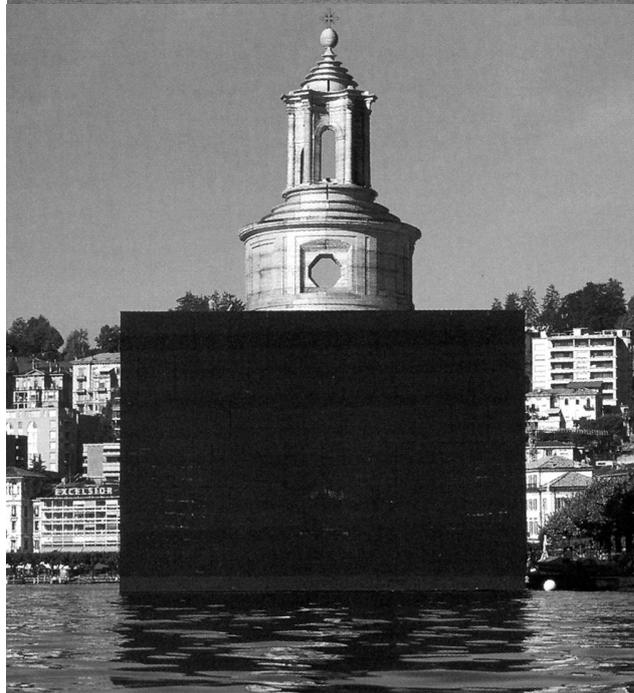
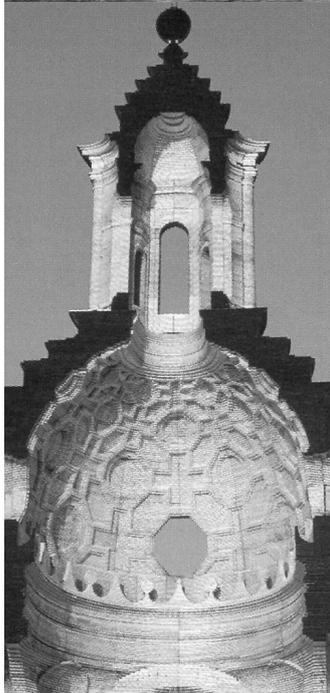
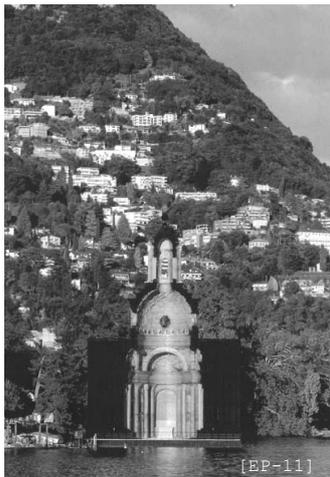
SEDIMENTACIÓN INFORMÁTICA

El carácter expresivo del modelo a escala real dependerá ahora en gran medida de las decisiones técnicas, materiales, y constructivas. El material elegido es la madera cuya textura y color naturales quedarán a la vista. Esta decisión marca ya un claro distanciamiento de la expresión de la construcción original. Revela en todo caso un énfasis en la objetualidad de la nueva construcción, haciendo referencia tanto a las maquetas de madera renacentistas como a las escenografías teatrales. Una arquitectura que trasciende el tiempo en contraposición a una nueva realidad, efímera y objetual.

Técnicamente se opta por un sistema operativo y constructivo que unifica los componentes. La ejecución de toda la construcción se proyecta en base a tablas perfiladas de 4,5 centímetros de espesor que definen estratos horizontales que van apilándose uno sobre otro, tal y como hacía la máquina LOM con las hojas de papel, hasta completar el modelo.

Nos encontramos así con un nuevo juego de manipulación de escalas. La misma lógica de generación de la forma que operaba para la construcción del pequeño modelo es reformulada y adaptada para el trabajo material a escala natural. Esta decisión proyectual trae aparejada la transposición encadenada de lógicas estructurales (y de sus consecuentes valencias expresivas) propias tanto del modelo informático como del "tomográfico" de papel. Todo el sistema parece desarrollarse según la lógica bidimensional de los recaudos que perfilan cada estrato. La tridimensionalidad del espacio, despojado voluntariamente de la definición precisa del detalle ornamental, es restituida casi mecánicamente, como resultado del proceso de sedimentación de estratos "informáticos". Estas capas, de gran abstracción conceptual y expresiva, operan como curvas de nivel que reconstruyen el movimiento de la orografía barroca del interior de San Carlino. Como en una imagen fuertemente ampliada en la pantalla del ordenador, "la percepción es distorsionada por la "baja definición"

192 Un buen día la alcaldía le encargó a un escultor un gran caballo para una plaza de la ciudad. Un camión trajo al taller el bloque gigante de granito. El escultor empezó a trabajarlo, subido a una escalera, a golpes de martillo y cincel. Los niños lo miraban hacer. Entonces los niños partieron de vacaciones, rumbo a las montañas o el mar. Cuando regresaron, el escultor les mostró el caballo terminado. Y uno de los niños, con los ojos muy abiertos, le preguntó: -Pero... ¿cómo sabías que adentro de aquella piedra había un caballo?, Galeano, Eduardo, "La historia del arte" en *Días y noches de amor y de guerra*, 1978



Mario Botta, modelo seccionado a escala real de *San Carlo Alle Quattro Fontane* (Borromini, Roma), 1999:

[EP-11,12] Inserción del modelo en el paisaje

[EP-13] Vista anterior con la sección enfatizada en negro

[EP-14] Vista posterior evidenciando la masa cúbica desde la cual el espacio de la iglesia de Borriomini es esculpida

Fotos Andrea Martiradonna

determinada por la unidad de medida de las tablas superpuestas: la imagen aparece desenfocada, segmentada por los *pixels* de la trama horizontal"¹⁹³ [EP-7]. El proceso de proyecto que desemboca en la reconversión lingüística del interior de San Carlo: "es abstracto y conceptual, magrittiano en la subversión de cada automatismo del pensamiento, en el deliberado efecto de extrañamiento, en la evidencia desconcertante e irrenunciable de la visibilidad más plena de la forma"¹⁹⁴.

GULLIVER EN LILIPUT

La claridad con que es percibida la realidad formal del modelo es proporcionalmente inversa a su asociación con una escala nítida y precisa. El modelo posee un tamaño que de por sí se impone, pero simultáneamente su expresión interna y su relación renovada con el entorno lacustre afirman su ambigüedad escalar [EP-10]. La apreciación de escala se establece siempre cuando se ponen en relación dos realidades. La escala ES siempre "CON RELACIÓN A" y casi nada de "lo esperable" en términos de relaciones escalares se verifica hacia dentro (lógica interna) o hacia fuera (lógica contextual) del modelo de San Carlino en Lugano. No debemos olvidar además que la realidad espacial de *San Carlo alle Quattro Fontane* está presente en el modelo suizo solo de forma fragmentaria. No es un modelo integral del interior de la iglesia al cual podemos ingresar recuperando la experiencia de contención espacial original. Observando atentamente crece la convicción absoluta de que solo la inmensa e improbable cuchilla afilada de un Gulliver en Liliput pudo haber cortado una arquitectura de esa manera [EP-21].

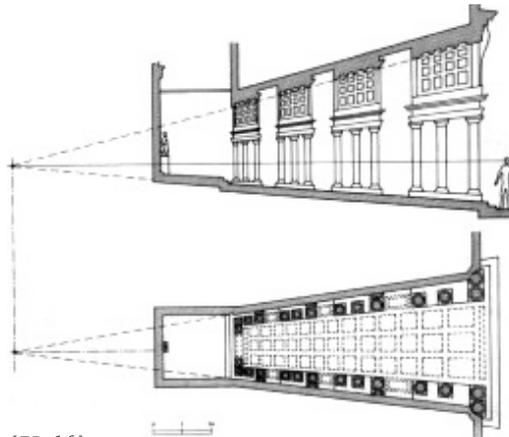
Tal vez haya llegado entonces el momento de rectificar lo dicho y afirmar que probablemente no estemos en presencia de un modelo a escala real de San Carlo, sino de una versión agigantada de una maqueta seccionada del templo. Aceptando esta hipótesis como válida, el procedimiento mental mediante el cual el dibujo digital se agranda hasta hacer visible la estructura de su unidad mínima (representada en la construcción real por la trama horizontal de tablas) concuerda con su carácter de maqueta gigante, de objeto fuera de escala. La lógica constructiva nos permite interpretarlo, además, como un gigantesco mecano, invocando tal vez el espíritu lúdico de los años de infancia y juventud de Borromini en Suiza.

193 Rocca, Alessandro, *Op.Cit.*, p.31, [TA]

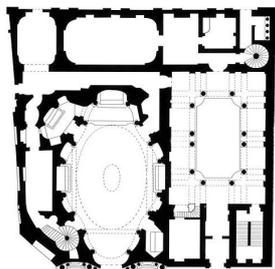
194 Rocca, Alessandro, *Loc.Cit.*, [TA]



[EP-15]



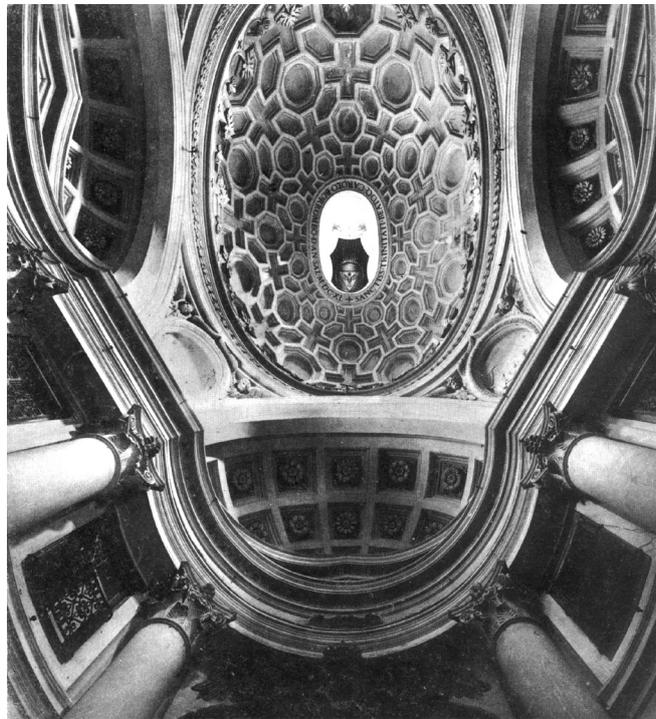
[EP-16]



[EP-17]



[EP-18]



[EP-19]

Borromini

Trompe d'oeil en uno de los patios del *Palazzo Spada*, Roma, 1652:

[EP-15] Fotografía de la "larga" galería de tan solo 11 metros

[EP-16] Alzados que revelan los motivos de la ilusión perspectiva

Borromini: *San Carlo Alle Quattro Fontane*, Roma), 1634-67:

[EP-17] Planta general de la Iglesia y el claustro

[EP-18] Vista Exterior desde la esquina

[EP-19] El espacio interior visto según el eje suelo-cielo

[PARÉNTESIS]

Este disfrute proyectual en la manipulación de la escala puede reconocerse también en la obra original de Borromini. Desde la presencia de un orden monumental flanqueando un orden mucho más pequeño en el diseño de la fachada principal [EP-18], recurso frecuente en la arquitectura manierista y barroca, hasta el principio de autosemejanza mediante el cual reconocemos figuras semejantes incorporadas dentro del mismo diseño. Este último es un mecanismo recurrente en la organización planimétrica de la arquitectura barroca. El encasetonado interior de la cúpula de San Carlino nos muestra un diseño que entrelaza octógonos, cruces griegas y hexágonos, que van comprimiendo sus dimensiones -según el mismo factor escalar- a medida que se aproximan al óculo de la linterna superior, aumentando la sensación de profundidad de la misma [EP-19]. Borromini emplea en este caso la autosemejanza en una cadena continua, regular y sistemática, circunstancia que ha llevado incluso a algunos autores a hablar de "fractalidad barroca"¹⁹⁵.

Pero Borromini, como buen artífice barroco, también ha "jugado" con la escala y la ilusión perspectiva en otros proyectos. Es emblemático al respecto el magnífico *trompe d'oeil* ¹⁹⁶ que proyecta y realiza en 1652 en el *Palazzo Spada* de Roma. En él, logra manipular la escala decreciente de los componentes de la galería porticada, intensificar los efectos de la deformación perspectiva y simular una profundidad 4 veces mayor que la real [EP-16]. La estatua, que remata el espacio y que (sobre) entendemos de tamaño natural, fue incorporada mucho tiempo más tarde, recién en 1861.

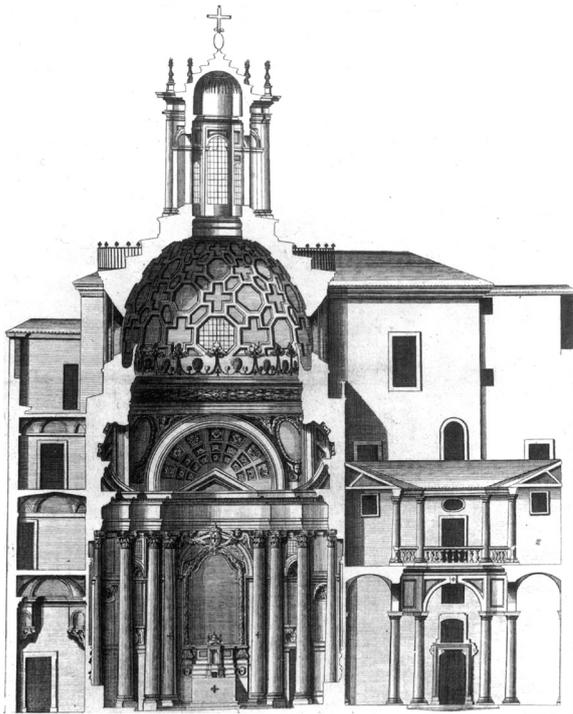
ARQUITECTURA A EJE ¹⁹⁷

La reconstrucción fotográfica de los distintos "alzados" del San Carlo suizo según las principales direcciones geométricas, es evidencia elocuente de la intensa abstracción gráfica del modelo. El énfasis expresivo en la superficie seccionada pintada de negro evoca de modo instantáneo los alzados más difundidos de la iglesia, realizados por Sebastiano Giannini alrededor de 1730 [EP-20]. En consonancia natural con la utilización de este recurso, sobre la base de la plataforma flotante se "imprime", también en negro, la planimetría de la mitad

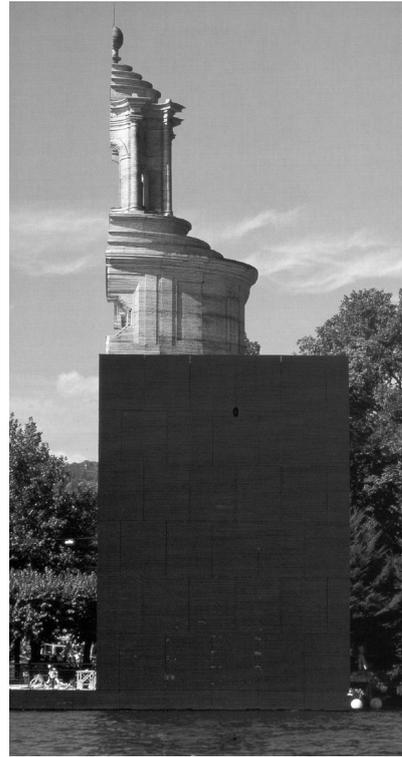
¹⁹⁵ Cappellato, Gabriele; Sala, Nicoletta, "The generative approach in the Botta's San Carlino", Accademia di Architettura, Università della Svizzera italiana, Mendrisio, Switzerland, 2003, disponible [en línea] en <http://www.generativeart.com/papersga2003/a31.html>

¹⁹⁶ Trampantojo

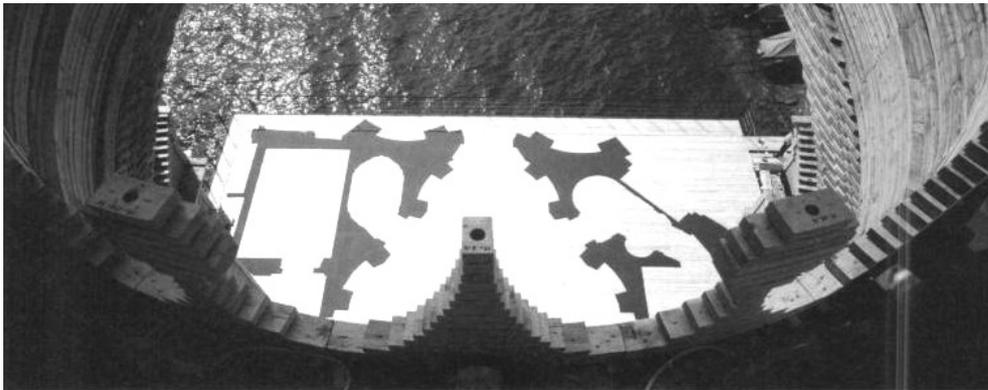
¹⁹⁷ En referencia al título del libro de Hugo Gilmet: *Arquitectura al eje, La construcción teórica de los territorios de la arquitectura*, Ediciones Trilce, Montevideo, 2001



[EP-20]



[EP-21]



[EP-22]

[EP-20] Sebastiano Giannini: *Corte de San Carlo alle quattro fontane*, 1730

[EP-19] Mario Botta, el modelo literalmente seccionado de *San Carlo Alle Quattro Fontane*, 1999
Foto Andrea Martiradonna

[EP-22] Vista desde lo alto de la cúpula. En la plataforma flotante se dibuja el sector de planta cuyo alzado ha sido "cortado" y desechado al realizar esta sección tridimensional de la Iglesia de Borromini

faltante del templo [EP-22]. La asimetría natural de planta, presente en un edificio que como San Carlino ocupa una esquina urbana, es relativizada al neutralizar y uniformizar voluntariamente la masa construida a uno y otro lado de la nave. De hecho la presentación del modelo como un volumen absolutamente simétrico, elude cualquier contingencia propia de una situación específica y lo aproxima una vez más a una situación "ideal" propia de una maqueta conceptual. La franja ubicada por debajo de la cúpula aparece "excavada" dentro de la regularidad silenciosa de un cubo negro de 15 metros de lado. El espacio del templo es revelado como consecuencia de una mordida precisa y certera que deja al descubierto la amable materialidad de la madera, oponiendo dialécticamente interior y exterior.

CAPRICCIO

No debemos olvidarnos de mencionar algo que por evidente no es menos importante: el modelo de Lugano ha dejado atrás su entorno urbano para amanecer en el paisaje montañoso suizo, flotando en las aguas del lago, libre de toda atadura terrestre. Su presencia enigmática e inquietante construye un paisaje de la imaginación con vocación de ruina romántica, un *capriccio* digno de Piranesi [EP-23].

La imagen de la gigantesca maqueta de San Carlino sobre el agua, como un *deja vú* rossiano, comparte la atmósfera surreal del Teatro del Mundo y opera como un eco futuro del Monolito que pocos años más tarde propone Jean Nouvel para la Exposición nacional suiza del 2002 sobre el lago de Nêuchatel. Tres afloramientos de la subjetividad, tres actos poéticos abiertos, tres objetos con tamaño preciso pero sin más definición de escala que la que la mente del observador les asigna y que va cambiando en consonancia con nuestra distancia de apreciación. Todos ostentan una fuerte abstracción y depuración formal apuntalada por una expresión material sencilla y directa. La omnipresencia del agua media fluidificando la relación con el entorno y el público.

PROYECTO

Nacido de la aproximación filológica de un relevamiento científico minucioso y preciso, a lo largo del proceso de diseño el pabellón pone a prueba los límites de identidad con el modelo original. El San Carlino del lago no es una replica ni una reconstrucción, es un recipiente selectivo de la memoria, que intensifica y diluye significados según la lógica de un proyecto nuevo que debe tanto a las referencias históricas como a su propia contemporaneidad. Botta manipula todas las variables del proyecto, explora sus bordes y logra



[3.1/23]



[3.1/24]

Mario Botta, modelo seccionado a escala real de *San Carlo Alle Quattro Fontane* (Borromini, Roma), 1999:

[EP-23] La maqueta flotante integrada al paisaje de la rambla sobre el lago

[EP-24] Vista del modelo de San Carlino desde la pendiente de la montaña que desciende hacia la superficie del lago

ubicarse con naturalidad en el filo del arte, la arquitectura, el diseño objetual y la escenografía.

Ya en otras oportunidades Mario Botta había desarrollado proyectos que transferían inquietudes compositivas de una escala a otra. Considérese por ejemplo la recurrente proveniencia arquitectónica de los códigos lingüísticos personales reformulados en el diseño de muebles y objetos de diseño [ME-54a56] [ME-296]. En el caso del modelo de San Carlo la ambigüedad y la imbricación de escalas es parte medular del proyecto al punto que no solo es difícil sino tal vez incluso desacertado intentar siquiera asignarle un rango escalar y conceptual preciso.

Apartamiento del contexto y función originales; carácter eminentemente escenográfico y escultórico; fuerte abstracción; centralización y simetría; compacidad volumétrica; marcada axialidad vertical; énfasis comunicacional gráfico próximo al logotipo; monomaterialidad. De algún modo todos los mecanismos compositivos y recursos expresivos utilizados confluyen en la intención de intensificar el carácter signico y objetual del modelo de Lugano transformándolo en una suerte de naturaleza muerta colosal, y en un icono voluntariamente autoreferencial que promociona eficazmente la exposición del Museo Cantonal de Arte sobre el joven Borromini.

2

FASCINACIÓN POR LA ESCALA:
CHARLES Y RAY EAMES

FASCINACIÓN POR LA ESCALA



[EP-25]

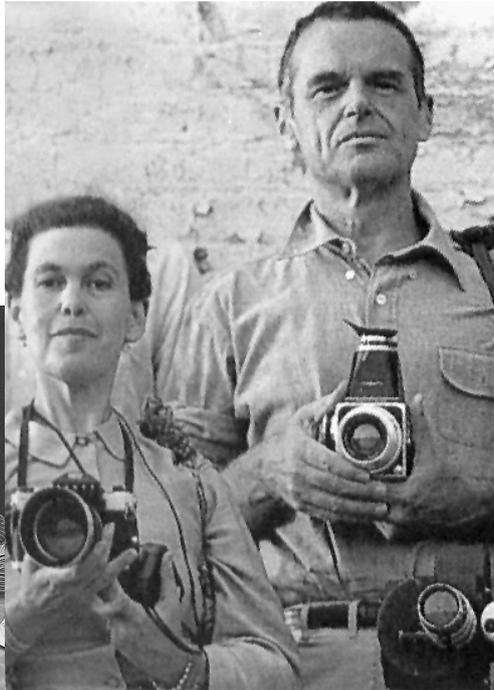
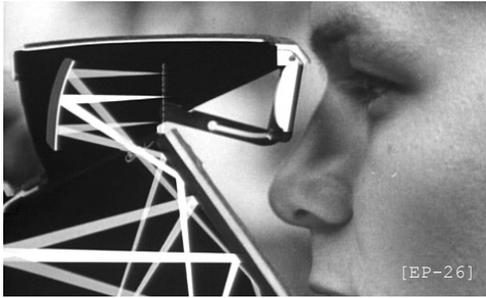
John Whitney, Charles y Ray Eames, Parke Meek y John Neuhart dentro de la maqueta del auditorio para la Exposición Nacional de Estados Unidos en Moscú, 1959

JUEGOS ESCALARES

"A Charles le gustaba citar a Eliel Saarinen acerca de la importancia de buscar siempre el objeto inmediatamente mayor -y el inmediatamente menor. La noción de escala, de lo que es pertinente en cada una, y de las relaciones entre ellas, tiene para los arquitectos la máxima importancia"¹⁹⁸.

La fascinación por la escala forma parte de la identidad proyectual reconocible en el trabajo de Charles y Ray Eames: contada por ellos mismos, explicitada por las metodologías de diseño que utilizaban, e interpretable a flor de piel en el resultado de gran parte de su obra. A diferencia de otras actitudes proyectuales presentadas en las cuales la manipulación de la escala surge de forma más puntual y aislada, más concentrada y tal vez más intensa; el lente a través

¹⁹⁸ Ray Kaiser Eames en la introducción del libro: Morrison, Philip & Phylis; Eames, Charles & Ray, *Potencias de diez, sobre el tamaño relativo de los objetos en el universo*, Prensa Científica, Barcelona, 1984.



Charles y Ray Eames

[EP-26] Fotograma del film *SX-70*, 1972 para la *Corporación Polaroid*

[EP-28] Los diseñadores "armados" con su cámaras fotográficas, 1963

[EP-27] Charles y Ray fotografiando un modelo a escala

[EP-29] La pareja trabajando en su archivo de diapositivas, 1968

del cual tanto Charles Eames como Ray Kaiser miran el mundo viene ya preñado de juegos escalares. Algunas veces espontáneos, producto del protagonismo absoluto del juego dentro de su proceso creativo, en otras oportunidades conscientes y planificados hasta el más mínimo detalle, y en todos los casos producto del equilibrio natural y la consistencia de procesos proyectuales genuinamente experimentales.

VIVIR PROYECTANDO

Para los Eames el proyecto fue mucho más que un trabajo, alcanzó todos los aspectos de su vida cotidiana y terminó por identificarse con ella. Ellos afirmaban que el verdadero proyecto de arquitectura adquiriría sentido cuando las rutinas diarias se apoderaban del espacio fijando su identidad. En su opinión la arquitectura no debía demandar nada para sí misma, sino operar como telón de fondo y orientación de la vida y el trabajo que en ella tienen lugar. Según esta concepción, el espacio arquitectónico funciona como un set abierto y flexible que acompaña las acciones que se desarrollan en su interior. En las imágenes de archivo el disfrute vital parecía estar siempre indisolublemente asociado con la actividad de proyecto. La realidad, o tal vez la ilusión de realidad que nos ofrece el registro fotográfico que dejaron, sugiere que vivían proyectando; que la vida de Charles y Ray era en sí misma un proyecto. Nada quedaba librado al azar y todo estaba tan cuidadosamente planificado como documentado.

SAFARI FOTOGRÁFICO

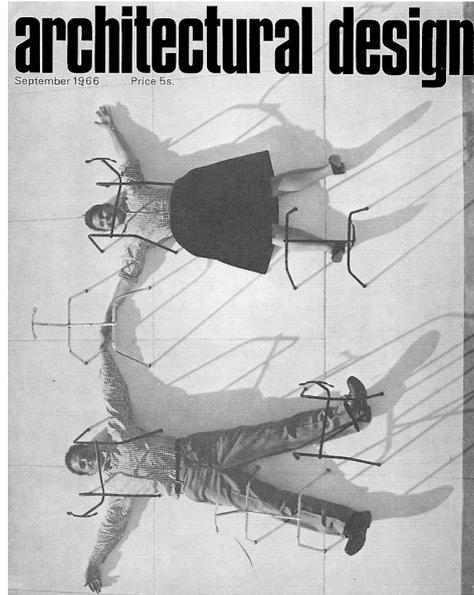
Los Eames fotografiaban absolutamente todo. Así lo muestra la extensísima colección de imágenes que conservaban en archivo en su estudio y que crecía diariamente. Lejos del mundo digital actual, archivar imágenes suponía por ese entonces una infraestructura específica importante. Buena parte de su estudio estaba destinado precisamente al archivo de imágenes. Es interesante verlos trabajar analizando las imágenes sobre las larguísimas mesas iluminadas atestadas de diapositivas [3.2/5]. Son elocuentes también algunas instantáneas en las que la pareja aparece junto a otros miembros de su *staff* mirando fijamente a cámara, "armados" cada uno con su equipo fotográfico.

Tanto Charles como Ray estaban siempre cámara en mano registrando, pero sobretodo y más importante aún, observando el mundo a través del "objetivo" de la cámara fotográfica.

En cierto sentido la óptica artificial del lente objetiva la subjetividad natural de la mirada de los Eames. Aplana y vuelve analizable incluso para ellos mismos el impulso de curiosidad espontánea existente detrás



[EP-30]



[EP-31]



[EP-32]

Charles y Ray Eames:

[EP-30] Fotogramas de una entrevista televisiva con motivo del lanzamiento comercial de la Eames Lounge Chair, 1956

[EP-31] Charles y Ray en la cubierta de Architectural Design de setiembre de 1966, anclados por los soportes metálicos de las sillas diseñadas para Herman Miller

[EP-32] En movimiento, montados en una motocicleta *Velocette*, perteneciente al hijo de su amigo Warren Kerkman

de cada toma. Sirve también para explicar la gran consistencia de su trabajo con independencia de la escala que se trate. Si el ojo es el ojo de la cámara, nos dice Colomina, entonces el tamaño no aparece como algo fijo sino que se encuentra en permanente cambio¹⁹⁹.

REALITY

El proyecto como impulso vital es para la pareja una placentera obsesión. Los dos aparecen siempre trabajando sonrientes y visiblemente divertidos. Pero detrás de la actividad de proyecto no todo es espontaneidad y la disciplina forma parte importante del éxito del proceso de diseño. Cuando fotografiaban su vida y su entorno, los Eames cuidaban con esmero cada detalle, estudiaban con precisión el encuadre, el rol visual y las relaciones de todos y cada uno de los componentes de la toma, entre los cuales se encontraban muy a menudo ellos mismos. Incluso el modo en el cual aparecían vestidos era algo que preocupaba a la pareja. Beatriz Colomina²⁰⁰ apunta que los Eames eran muy precisos en cuanto respecta a su guardarropa, confiando su diseño a Dorothy Jeakins ganadora de varios Oscars. Con un estilo definido con mucho esmero tanto desde el punto de vista estético como comunicacional, los diseñadores son ellos mismos "objetos de diseño" integrados dentro de la composición del set a fotografiar. Es interesante constatar como incluso las actitudes gestuales y corporales que Charles y Ray adoptan al ser filmados públicamente son controladas, respondiendo a lo que se espera de una pareja de profesionales que mantiene roles de genero aceptables para la sociedad de la época²⁰¹ [EP-30].

La "verdad" que los Eames nos presentan responde a la honestidad disciplinar de dos proyectistas que deciden exponerse a sí mismos junto a su obra y su proceso creativo, como personajes de una suerte de *reality* de diseño.

GULLIVERS

Dentro de las fotografías de archivo, un planteo expresivo-descriptivo muy recurrente los presenta en dupla, en medio del proceso de proyecto

199 Colomina, Beatriz, "Reflections on the Eames House", en Eames, Charles, *The work of Charles and Ray Eames: a legacy of invention*, Ensayos de Conald Albrecht y otros, Harry N. Abrams, New York, 1997, p.142, [TA]

200 *Ibid.* p.128, [TA]

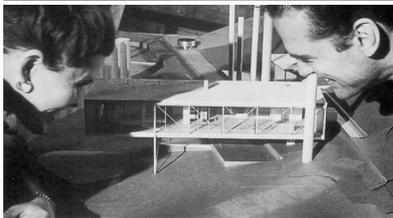
201 Durante una presentación televisiva de la cadena NBC con motivo del lanzamiento de la *Lounge Chair* en 1956, Ray aparece siempre en un segundo plano, respondiendo con pocas palabras y avalando las opiniones del protagonista de la entrevista: Charles Eames. La filmación, fragmentada en dos partes, esta disponible [en línea] en <http://www.youtube.com/watch?v=zfzLz01795E>



[EP-33]



[EP-34]



[EP-35]



[EP-36]

Charles y Ray Eames:

[EP-33] Observando un modelo de la *Revell Toy House*, 1950
Foto P Stackpole

[EP-34] Charles Eames dentro de la maqueta del auditorio para la
Exposición Nacional de Estados Unidos en Moscú, 1959

[EP-36] La pareja durante la filmación de *Toccata for toy trains*, 1958
Foto Allan Grant para LIFE

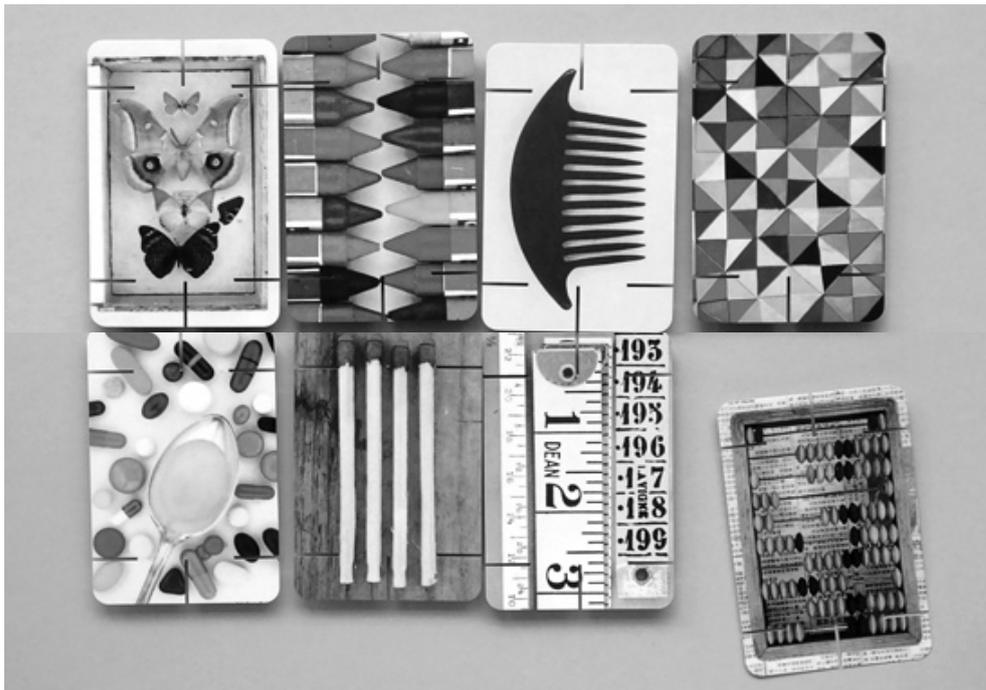
[EP-35] Contemplando una maqueta de la primera versión de su casa en
Pacific Palisades, inspirada en un proyecto no construido de Mies Van
Der Rohe

y con la mirada concentrada en un modelo que por lo regular se encuentra en elaboración.

Sus maquetas solían ser muy realistas y estar plenas de detalles. Habitualmente incorporaban en ellas imágenes fotográficas de personitas que daban cuenta de la escala del espacio proyectado y que en algunas oportunidades los representaban a ellos mismos. El contraste de escalas resultante es tan estimulante como revelador del rol determinante que asignaban a los modelos dentro del proceso creativo. Como Gullivers modernos en Lilibut, Charles, Ray y parte de su equipo aparecen fotografiados dentro del modelo de la *American National Exhibition* de Moscú en 1959, enmarcados por una multitud de personajes diminutos en primer plano [EP-34]. La ambigüedad, el humor y sobre todo la diversión dominan el carácter de la toma. Como ésta, infinitas imágenes pueblan el archivo fotográfico del estudio de los Eames: la pareja mirando a través de la "Revell Toy House" [EP-33], una versión moderna de la histórica casa de muñecas, destinada tanto a niños como adultos; las enormes cabezas de Ray y Charles ingresando desde los ángulos superiores al encuadre de la toma de la maqueta de la primera versión de su casa y estudio en Pacific Palisades [3.2/11]; Ray sentada sobre un prado verde en medio de una colorida "urbanización" de estructuras espaciales construidas con "The Toy", el kit de experimentación formal y espacial que diseñaron y produjeron a inicios de la década del '50; Charles -filmadora al hombro- junto a Ray, sonrientes y rodeados por un sinnúmero de miniaturas de casas, estaciones y trenes en el set de *Toccata for toy trains* [EP-36].

Es necesario destacar que: además de expresar su interés explícito por el trabajo con modelos y maquetas; además de ubicar el diseño de juguetes en un espacio privilegiado de su labor, con la consiguiente manipulación de escala que trae aparejado siempre el mundo infantil; además de haber producido obras magníficas como el film *Powers of Ten* que centra su interés en el encadenamiento y entrelazamiento de escalas desde el macro al microcosmos, abarcando todo el universo comprensible por la mente humana; los Eames buscaron plasmar estas instancias de confrontación de escalas como un proyecto de comunicación en sí mismo, con expresión e identidad propia. Hay un trabajo esmerado y sutil subyacente en la forma en la cual se fotografían las escenas; en el modo en como se manipulan visualmente las distintas escalas involucradas en cada situación específica.

Su "House of Cards" es tal vez el registro conceptual y anímico más directo y exquisito de la relación amorosa de la pareja con los objetos más diversos [EP-37]. En cada una, un cuidadoso zoom selecciona el encuadre



[EP-37]



[EP-38]

[EP-39]



[EP-40]



[EP-41]



[EP-42]



[EP-43]

Charles y Ray Eames:

[EP-37] *House of Cards*, 1952

[EP-38,39,41a430] Fotografías del archivo del estudio Eames

En ambos casos puede apreciarse como la escala de observación es manipulada por la utilización de reveladores acercamientos, zooms y encuadres sobre modelos reales, pero también minuciosamente preparados. El proyecto visual y la fascinación por el detalle y la escala aparecen como constantes transversales a todo su trabajo

[EP-40] Taburetes de madera de nogal maciza, diseñados por el equipo para *Herman Miller* en el año 1960

Y que guardan evidentes relaciones con las instantáneas de vasijas metálicas tomadas en la India [EP-39]

y la distancia apropiada de observación y al hacerlo manipula la escala real y afectiva con la cual el objeto será percibido. La figuración y semejanza formal de una, dos, tres, cuatro mariposas de tamaños diferentes; las cabezas de dos series de crayolas enfrentadas por los vértices, liberando una hilera de rombos blancos sobre un mar de color; un alfilerero de papel azul, apenas reconocible en la serie rítmica paralela y regular de alfileres; un "patrón estampado" de pastillas de todos los colores y formas gravitando en torno al cuenco de una cuchara; una maraña geométrica de irreconocibles manecillas de reloj; una magnífica aproximación a una bolita de cristal y su remolino interno de vetas coloridas; el encuadre parcial de tres reglas de medida correspondientes a herramientas y escalas diferentes

Sea cual sea el tema de sus fotografías, este aparece insistentemente escudriñado a través de fuertes acercamientos que producen un efecto de extrañamiento escalar que descubre o reinventa relaciones espaciales y expresivas en el universo que nos rodea. Los Eames pensaban que "todo era arquitectura, desde el tendido de la mesa para el desayuno hasta un acto circense"²⁰² y llevaban a la práctica esta personal cruzada. Precisamente sus instantáneas de alimentos, vajillas y mesas tendidas [EP-341,42], nos brindan un universo sensorial de texturas, organización espacial de volúmenes y espacios intersticiales que guardan relación directa con sus registros de detalles de arquitectura. Cabe acotar, sin embargo, que los Eames no serán los primeros ni los últimos en reconocer arquitecturas diminutas que se estructuran revelando un verdadero "urbanismo de mesa" como lo bautizará más adelante Alessandro Mendini al presentar su proyecto *Tea & Coffee Piazza*, la primera de las dos series de juegos de té y café diseñados por reconocidos estudios de arquitectos para la firma italiana Alessi. Encontramos también fotos que muestran intensos acercamientos a carteles que alientan la ilusión de movernos entre caracteres tipográficos colonizando universo espacial hasta entonces inexplorado. En otras fotografías, se muestra el interés de los Eames por las vasijas cerámicas y metálicas con que las mujeres transportan el agua en la India. Dentro de esta serie se distingue una toma en la cual se documenta el apilado de estas vasijas y en el cual podemos reconocer fácilmente -ajuste escalar mediante- la inspiración del perfil de los taburetes de nogal que Charles y Ray diseñan hacia 1960 [EP-39,40].

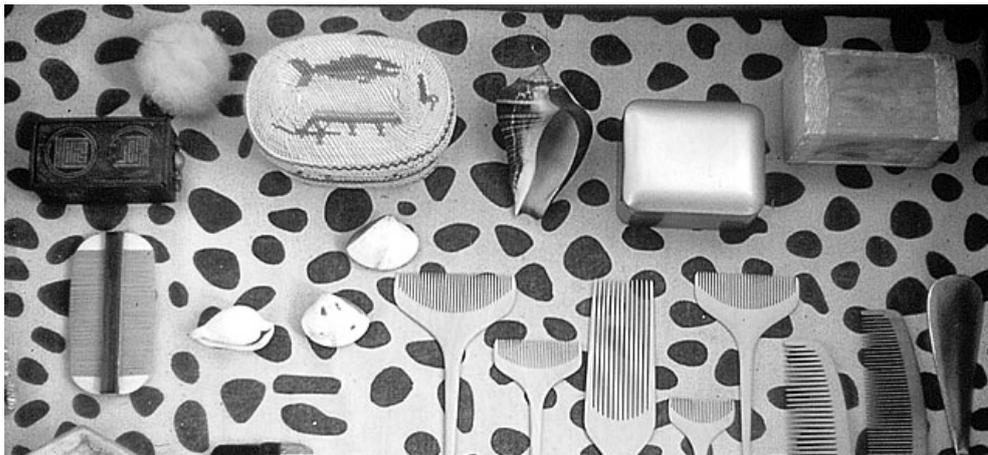
202 Colomina, Beatriz, *Op.Cit.*, p.129, [TA]



[EP-44]



[EP-45]



[EP-46]

[EP-44] Lucia Eames, hija del matrimonio de diseñadores en el estar de la casa de sus padres, rodeada de la colección de objetos de arte vernáculo, recolectados en sus numerosos viajes por el mundo.
Foto Revista Metropolis, enero de 2005

[EP-45] Acercamiento a la mesa baja del rincón de estar, bajo el entrepiso.

[EP-46] Charles y Ray Eames: Fotografía de la serie *Shelfscapes* (Paisajes del estante)

OBJET TROUVÉ

Charles y Ray eran grandes viajeros y entusiastas coleccionistas. Su estudio y su casa estuvieron siempre colmados de pequeños objetos de diseño anónimo recolectados a lo largo de cada uno de los días de su vida. Amantes del detalle y de la concentración de sabiduría y alma que albergan los objetos creados por hombres de todas las culturas, los Eames supieron encontrar en ellos una fuente de inspiración inagotable.

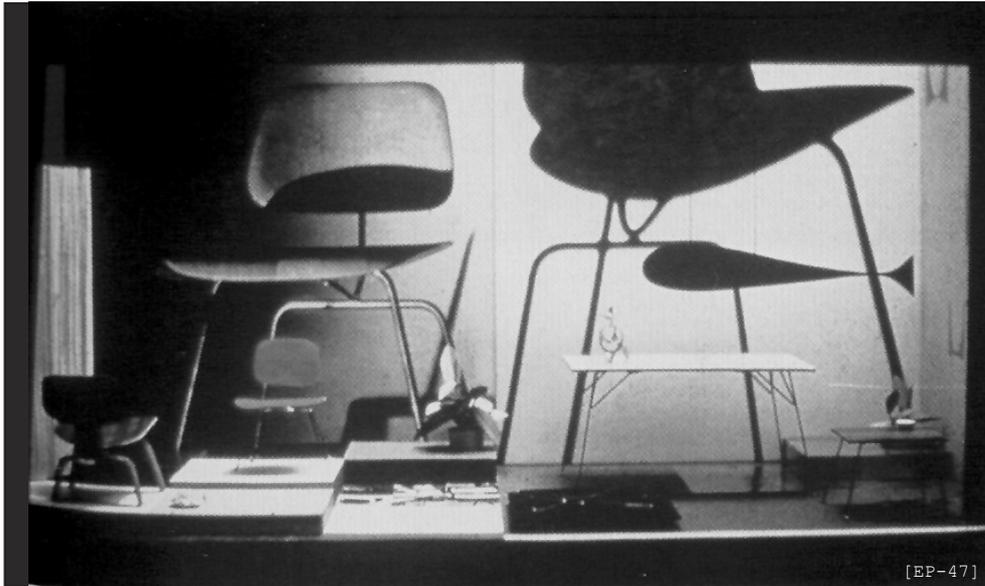
Su aproximación al mundo de los objetos era casi fetichista. Su casa fue creada como escenario y museo vivo del placer estético e ingenio inventivo presente en cada una de las piezas que atesoraban. "Disfrutamos de la colección como trofeos de caza de una crítica mirada"²⁰³. Buena parte de los objetos eran de pequeñas dimensiones y podían incluso caber en la palma de la mano. Pequeños mundos "a escala" podían descubrirse a cada paso. Cada rincón de la casa se transformaba en un pequeño universo en el cual dialogaban democráticamente objetos de carácter y tamaño diverso. Porque el espíritu recolector de los Eames no generaba colecciones ordenadas y perfectas. Su interés radicaba precisamente en el detonante que suponía que ese inmenso universo de objetos dispares conviviera, generando con cada mirada un nuevo diálogo, una nueva posible interacción. Su proyecto del "Castillo de naipes" (*House of Cards*, 1952) y su lógica de juego es un intento explícito por compartir con todo el mundo su amor por los objetos y el sentido de sus colecciones: establecer conexiones [3.2/13]. "En última instancia, todas las cosas establecen conexiones entre personas, ideas, objetos, etc.,... la calidad de las conexiones es la clave de la calidad en sí"²⁰⁴. El mundo del niño que reinventa relaciones entre sus juguetes desde su rol de guionista todopoderoso está presente en el modo en que los Eames renuevan su dramaturgia, al reorganizan y recomponen cíclicamente sus objetos queridos en la escenografía de su casa.

MODELISMO

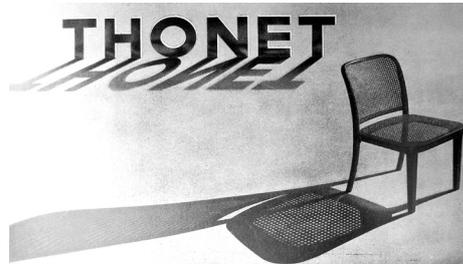
Su natural sensibilidad para la percepción de universos a escala condice con su amor por el modelismo y la miniatura. Basta pensar en alguno de sus filmes como *Tops*, dedicado precisamente al universo

203 Smithson, Alison y Peter, *Cambiando el arte de habitar: Piezas de Mies, Sueños de los Eames, Los Smithson*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994, p.72

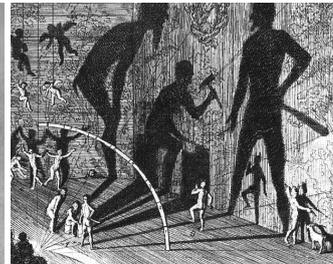
204 Palabras de Charles Eames citadas en la solapa interior de la cubierta de Koenig; Gloria, *Charles & Ray Eames, 1907-1978, 1912-1988, pioneros de la modernidad a mediados del siglo XX*, Editorial Taschen, Köln, 2005, sin indicar fuente



[EP-47]



[EP-48]



[EP-49]



[EP-50]

[EP-47] Charles y Ray Eames: Vidriera del estudio Eames para la tienda *Carson Pirie y Scott*, Chicago, 1950. Pieza central, *Dining Chair Metal*. Integra una serie de cuatro diseñadores invitados por la firma, entre los cuales se encontraban también Eero Saarinen, Edward Wormley y George Nelson.

[EP-48] Thonet: cubierta del *Catálogo Thonet de 1933* con una silla diseñada por Josef Frank.

[EP-49] Samuel Van Hoogstraten: *El Baile de las Sombras*, 1675.

[EP-50] Rafael Lozano-Hemmer: *Body Movies*, instalación interactiva, 2001.
www.lozano-hemmer.com/

de los Trompos, o *Toccata for toys trains*, inspirada por el director Billy Wilder, que le regaló al matrimonio una preciosa locomotora en miniatura llamada "Grand Duke". Ambos filmes, realizados en 1957, "fueron registrados desde la perspectiva extrema de un primerísimo plano, una técnica expresionista que permite a la audiencia percibir los juguetes desde la óptica de los ojos de un niño". Ese mismo año, Charles también produce y monta una secuencia para *Spirit of St. Louis* de Wilder, en la cual aparecen imágenes de una de sus aficiones más queridas, el aeromodelismo²⁰⁵.

En un mundo análogo, como en el que Charles y Ray Eames desarrollaron toda su vida y actividad profesional, el modelo físico -la maqueta- tuvo un valor metodológico insustituible. Todas las ideas eran evaluadas a través de modelos a los que, como ya vimos, la pareja exigía una precisión extrema y una expresión hiperrealista, de modo de optimizar su rendimiento en el momento de su registro fotográfico.

Esta característica que algunos pueden entender solo como una condición técnica generacional en lo que atiene a los medios de representación disponibles en una circunstancia determinada, fue llevada más allá de sus límites gracias a la afinidad natural de los Eames con el modelismo en todas sus variantes, desde la necesaria maqueta de estudio, pasando por el hobby de la construcción de modelos a escala, hasta la miniatura de colección.

SOMBRAS LARGAS

En 1950 la Tienda Carson Pirie Scott de Chicago realiza una exposición de vidrieras para la cual invita a cuatro destacados diseñadores modernos: Eero Saarinen, George Nelson, Edward Wormley y el equipo integrado por Charles y Ray Eames. Cada estudio debía exponer los últimos resultados de su trabajo por ese entonces. El proyecto construido es muy fiel a los croquis de estudio realizados por Ray. El tema gira en torno a la presentación de una pieza central: la silla DCM (*dining chair metal*) de estructura metálica y contrachapado moldeado diseñada en los años previos. La pieza aparece repetida cuatro veces. Como objeto es presentada en sus dos versiones: asiento y respaldo en madera a la vista y tapizados en cuero rojo -ubicadas de espaldas y de frente al observador respectivamente. Como imagen fotográfica, también aparece duplicada en la ampliación blanco y negro que sirve de telón de fondo a la vidriera. En ella la silla, ubicada

205 Neault, Michael, "The films of Charles & Ray Eames" 11 de stiembre de 2008, disponible [en línea] en <http://snoreandguzzle.com/?p=149>

a la izquierda, es fotografiada e iluminada intensamente desde abajo arrojando sobre el sector derecho una gigantesca silueta negra [EP-47]. La DCM es apreciada así en sus características físicas, formales y materiales; en la sugerencia espacial del *zoom* fotográfico; y en la valencia icónica de su silueta, evocadora de las formas orgánico-geométricas de las esculturas de su amigo y contemporáneo Alexander Calder.

Ya para la difusión de la exposición *New Furniture Design* que en 1946 organiza el MoMA de NY, Herbert Matter había realizado tomas en las cuales junto a las sillas y mesas de los Eames aparecía un *stabile* de Calder.

En 1947, el MOMA presentaba una exposición sobre su admirado Mies, que impactó fuertemente en la pareja. Eames estaba muy impresionado por la "interacción entre la perspectiva del ambiente y la de las fotografías a escala real y por los efectos del *zooming* y la superposición de escalas: un inmenso fotomural de un pequeño croquis en grafito, junto a una torre de sillas apiladas, sobre una maqueta, próximo a una foto al doble del tamaño natural, y así"²⁰⁶. Esta muestra puede considerarse como un antecedente de la propuesta para Carson Pirie & Scott, y como influencia directa del montaje de la exposición *Good Design* que realizan también en 1950 en el Merchandise Mart de Chicago, y en la cual grandes ampliaciones fotográficas de detalles de distintos objetos de diseño alternan en el espacio con los propios objetos configurando un caleidoscopio ambiental de escalas.

De una forma mucho más directa, la idea de la silla interactuando con su propia (e inmensa) sombra es reminiscente de algunas imágenes promocionales de Thonet en la década del 1930 y que seguramente los Eames conocían bien. Ese era el concepto gráfico del catálogo de la empresa en 1933 con una silla de Josef Frank en tapa [EP-48] y la B32 de Marcel Breuer en la contratapa. En ambas composiciones gráficas una fuente luminosa, baja e intensa, alarga y deforma expresivamente la sombra de la silla, creando una nueva versión, una especie de *alter ego* con la cual dialogar.

Transportándonos en el tiempo, alentados tal vez por el inevitable ejercicio analógico del proyectista, nos viene a la mente el grabado de 1675 "El Baile de las Sombras" del pintor barroco holandés Samuel van Hoogstraten (1627-1678) [EP-49], en el cual un grupo de actores sobre un escenario "danzan" con la proyección de sus sombras, que se agigantan o achican a medida que se aproximan o alejan del telón

206 Colomina, Beatriz, *Op.Cit.*, p.146, [TA]

de fondo. Este sencillo mecanismo sugiere una maravillosa maquina de manipulación escalar que nos permite experimentar la ilusión de muchos universos dimensionales conviviendo simultáneamente ²⁰⁷.

Inspirado en está misma imagen, el artista contemporáneo Rafael Lozano-Hemmer (México 1967), toma la posta de esta propuesta expresiva y la revive a través de la instalación interactiva a gran escala de su "Body Movies" estrenada en Róterdam en 2001 [EP-50].

COMETAS

El entusiasmo de Charles y Ray por las cometas viene desde los comienzos de su práctica profesional en 1941²⁰⁸ y fue creciendo en paralelo a la frecuencia de sus viajes por oriente, de donde proviene buena parte de su extensa colección. Según Tamar Zinguer, los diseñadores veían reflejados en las cualidades de la cometa algunos de sus principios de diseño más personales como la combinación de aspectos lúdicos y estéticos con la eficiencia funcional. Tal vez uno de los primeros "objetos" que refieren explícitamente a este paralelismo sea su propia vivienda. Al menos así quedó registrado en el título del artículo que sobre la misma publicó *Architectural Forum* en su número de septiembre de 1950: "Life in a chinese kite" [EP-55] (vivir en una cometa china) y que describía la casa como "una arquitectura que haciendo un uso eficiente de materiales de construcción ligeros presenta una construcción divertida y colorida, al igual que una cometa"²⁰⁹. La referencia formal más directa eran con las *Hargrave box-kite*, diseñada en 1893 y consistente en dos células prismáticas conectadas por varillas rectas [EP-52]. Del mismo modo, la casa se dividía en dos prismas, uno para la vivienda propiamente dicha y otro para el estudio. Del mismo modo, los contenedores prismáticos estaban definidos por componentes estandarizados y ligeros, que liberaban la mayor cantidad de espacio flexible en su interior. Del mismo modo, la piel exterior estaba conformada por membranas ligeras y coloridas que tenían la capacidad de cambiar el aspecto de la casa sin alterar su estructura y funcionamiento. De hecho, estaba previsto que los colores fuesen cambiando y Ray contaba que habían elegido la pintura

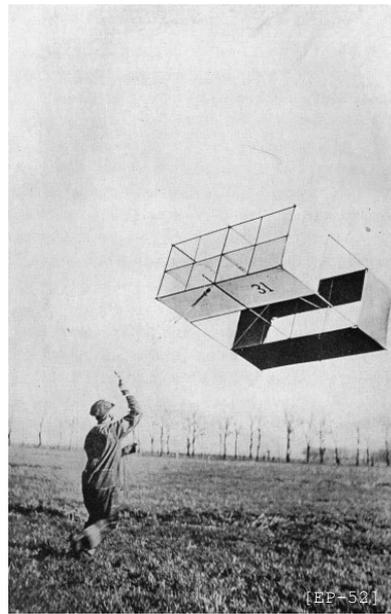
207 Samuel van Hoogstraten es autor también de algunas de las contadas cajas de mira, cabinas perspectiva u ópticas, que se conservan en el presente. Las cabinas perspectivas -Escuela de Delft, 2ª mitad SXVII- son pequeñas cajas con sus caras interiores pintadas con una representación de una escena interior, construida con tal alarde geométrico del espacio, que vistas desde un lugar predeterminado, producían un efecto ilusionista de absoluta realidad y profundidad espacial.

208 Zinger, Tamar, "Toy" en *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture, from Cockpit to Playboy*, Princeton Architectural Press, 2004, p.147

209 *Ibid.* P.148, [TA]



[EP-51]



[EP-52]



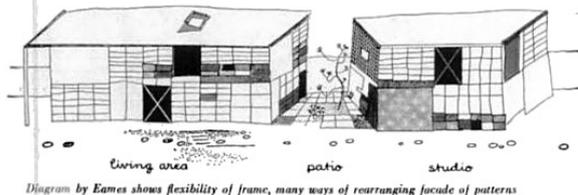
[EP-53]



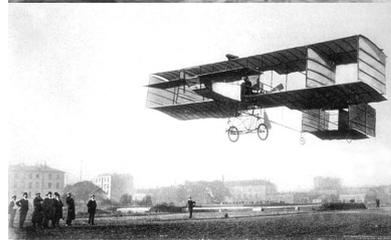
[EP-54]

LIFE IN A CHINESE KITE

Standard industrial products assembled in a spacious wonderland



[EP-55]



[EP-56]

Charles y Ray Eames

[EP-51] La pareja y amor por el coleccionismo. En lo alto, una pieza de su colección de cometas suspendida en el porche de su casa Pacific Palisades, 1950

Foto Peter Stackpole para revista Life

[EP-53] Una cometa utilizada como decoración del *showroom* de Herman Miller en Los Ángeles, 1949

[EP-53] *Life in a Chinese Kite, standard industrial products assembled in a spacious wonderland*, ilustración realizada Charles Eames y publicada en *Architectural Forum* en 1950, acompañando un artículo sobre el diseño de su casa
 Vida dentro de una cometa china productos industriales estandarizados ensamblados en un espacioso país de las maravillas

[EP-52] *Big Weather Box-Kite*, 1915

[EP-54] *Box-Kite*, integrado al *kit Gibson Girl* de supervivencia durante la Segunda Guerra Mundial

[EP-56] Ferdinand León Delagrangé: *Aeroplano Delagrangé*, 1908, postal

más barata para poder así experimentar²¹⁰.

Tanto en la cometa como en la casa la estructura es precisa pero funcional y tiende a pasar inadvertida bajo una epidermis personalizable. "Después de 13 años de vivir en una casa de perfiles metálicos a la vista, Ray Eames decía: la estructura hace mucho que dejó de existir. No soy consciente de ella"²¹¹.

El otro aspecto vinculado al proyecto y compartido por la lógica de diseño de las cometas es la idea de una estructura integrada por elementos estandarizados y componibles. Pero en realidad esta característica es heredada por Charles Eames de su paso por los estudios Metro Goldwyn Meyer, donde se vio enfrentado con frecuencia al desafío de armar un nuevo set a partir del reaprovechamiento de un número limitado de elementos existentes y en un lapso de tiempo ridículamente breve. La idea del diseño como la recomposición de un kit limitado de elementos se transformó en una constante metodológica de su proceso de proyecto. Una de las cualidades unánimemente reconocidas en el proyecto de su vivienda es precisamente la capacidad de Charles y Ray para generar una arquitectura que, habiendo sido generada a partir de componentes industriales estandarizados elegidos por catálogo, presenta un carácter y una expresión netamente personales que anticipan el sentimiento de toda una generación de arquitectos y diseñadores. El carácter de recomposición de una serie limitada de elementos es tan cierto que, tal y como consta en la bibliografía más difundida, el mismo conjunto de componentes fue utilizado para dos versiones consecutivas de su vivienda. La primera, una casa-puente inspirada en un viejo proyecto de Mies fue desechada cuando ya los componentes habían sido entregados en obra. En ese momento se desencadenó un segundo proceso de proyecto mediante el cual las mismas piezas fueron ensambladas de una nueva forma -como si de un gigantesco mecano se tratase- para dar lugar a la segunda y definitiva versión, conocida por todos.

La casa es una cometa, la casa es un mecano, la casa es un juguete.

THE TOY

Bautizado con un nombre tan atractivo como genérico, "el juguete", producido por Charles y Ray Eames en 1951 consistía, al igual que su vivienda, en una serie de componentes combinables para experimentar

210 Colomina, Beatriz, *Op.Cit.*, p.132, [TA]

211 Mc Coy, Esther, *Case Study Houses 1945-1962*, Hennessey & Ingalls, Los Ángeles, 1977 citada por Colomina, Beatriz en *Op.Cit.*, p.133, [TA]



Charles y Ray Eames, *The Toy*, 1951

[EP-57] Componentes del kit: figuras de cartulina plastificada, varillas de madera y uniones versátiles de alambre flexible
Foto Allan Grant para la revista Life, 1951

[EP-58] Detalle del Packaging que sobre uno de sus lados reza: "Grande - Colorido - Fácil de Armar - Para Crear Un Ligerero, Brillante, Universo Ampliable lo Suficientemente Grande Para Jugar Dentro y Alrededor"

[EP-59,60] *The Toy* y los niños
Fotos Allan Grant para la revista Life, 1951

[EP-61] Ray y Charles en su estudio de Pacific Palisades experimentando con un kit de formas ensamblables que dará lugar a la edición de *The Toy* al año siguiente
Foto Peter Stackpole, 1950

con la forma y el espacio. El set estaba conformado por varillas de madera y sección circular, láminas triangulares y cuadradas de 76 cm. de lado (3 pulgadas), colores intensos y brillantes, fabricadas en una nueva cartulina plastificada que las hacía resistentes al agua [EP-57]. Un sistema de perforaciones permitía atar los distintos componentes con trozos de alambre flexible (que en realidad eran limpiadores de pipa). Su lógica intrínseca lo destaca claramente de los demás juegos para armar de la época.

A diferencia de otros, no refiere a ningún entorno construido específico, no está destinado a conformar un rancho del lejano oeste, ni una ciudad, ni una maquinaria industrial, ni una casa de muñecas. Dadas las generosas dimensiones de sus componentes, evita las visiones externas de los clásicos mundos en miniatura, e involucra espacialmente al niño. Pero tampoco construye en una escala específica. En los tradicionales juegos para armar, el niño opera con la autoridad que le da su tamaño, controlando el mundo en miniatura. En *The Toy* la autoridad emana de su imaginación, de su capacidad de construir el mundo que lo rodea. El niño se incluye o excluye a voluntad, interpreta la escala pero sabiéndose además con la posibilidad de modificarla.

Los Eames reformulan nuevamente las cualidades de las cometas y gracias a la libertad que proporciona el juego, dan un paso adelante proyectando un sistema espacial y expresivo casi tan abierto como la propia imaginación. La abstracción geométrica y expresiva, la agregación infinita y las infinitas posibilidades de combinación de componentes transforman a "el juguete" en una fuente inagotable de interpretación y manipulación espacial, escalar, funcional, afectiva [EP-59,60].

Según reza en el propio embalaje *The Toy* es un juguete "Grande-Colorido-Fácil de Armar-Para Crear Un Ligero, Brillante, Universo Ampliable lo Suficientemente Grande Para Jugar Dentro y Alrededor" [EP-58].

CABINET

Paralelamente al diseño de "el juguete" y en continuidad con el proceso de proyecto y construcción de su vivienda, Charles y Ray diseñan en 1950 un sistema de contenedores de uso doméstico o de oficina para Herman Miller: las *Eames Storage Units (ESU)*.

En ellos vuelven a reconocerse algunos de los principios esenciales de diseño utilizados en el proyecto de su casa. La modulación estricta, el montaje a partir de elementos estandarizados, la utilización de una estructura metálica de gran ligereza visual, el cerramiento con paneles de materialidad y expresión cambiante, incluso a partir del



[EP-62]



[EP-63]



[EP-64]

Charles y Ray Eames

[EP-62] Ecos escalares, el contenedor doméstico y el contenedor de objetos:

[EP-63] *ESU, Eames Storage Units, 1951,52*
Sistema de contenedores para la oficina y el hogar
Publicidad gráfica de la empresa Herman Miller

[EP-64] *CSH n°8, Pacific Palisades, 1948*

gusto personal del usuario. Podríamos seguir con la lista (módulos libres, módulos compartimentados, cruces de rigidización), ya que en realidad los armarios y aparadores *ESU* pueden entenderse como una versión a escala reducida de su propia vivienda. O quizás ésta como una versión fuera de escala de los contenedores.

Resulta interesante analizar la imagen promocional que la empresa Herman Miller realizaba para el lanzamiento de la línea ya que esta vez será el proyecto publicitario el que hábilmente manipule la percepción de escala. La serie completa de armarios aparece organizada regularmente como en una grilla urbana de "manzanas". La toma aérea aproxima la deformación de la fotografía a la de una perspectiva paralela (cuyo punto de vista se supone en el infinito) y consecuentemente la escala de los aparadores es relativizada. Bien podría tratarse de obras de arquitectura. Solo la presencia de alguna silla o un maceta con plantas sobre los márgenes de la foto recupera la referencia dimensional [EP-62].

Ya Renato De Fusco advertía sobre el origen arquitectónico de los muebles destinados a guardar objetos²¹². Existe un término, *Cabinet*, que tanto en lengua inglesa como francesa puede aplicarse tanto a la arquitectura como al mobiliario. Según algunas de las acepciones que el diccionario nos devuelve, un *Cabinet* es: a) un aparador con puertas y estantes para guardar y exhibir pequeños objetos de valor o interés; b) una colección de especímenes, especialmente de interés numismático o biológico; c) una habitación con control de humedad y temperatura usada para incubar muestras biológicas; d) un pequeño ambiente de exposición en un museo.

Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que la vivienda de los Eames es en cierta medida un ambiente de exposición, un pequeño museo con cualidades arquitectónicas controladas para optimizar la exhibición de una colección de "especímenes". A su vez, tanto la casa de la pareja como los armarios *ESU* son contenedores y están destinados a "guardar y exhibir objetos de valor o interés".

Como vemos, la identificación es tal que incluso ambos proyectos encajan cómodamente bajo el mismo término. Es oportuno entonces recordar algunas palabras de Charles Eames que -no sin ironía- afirmaba en alguna ocasión que "los arquitectos diseñan mobiliario, para poder proyectar una obra de arquitectura que pueda sostenerse en la mano"²¹³.

212 De Fusco, Renato, *Storia del arredamento*, UTET, Turin, 1997

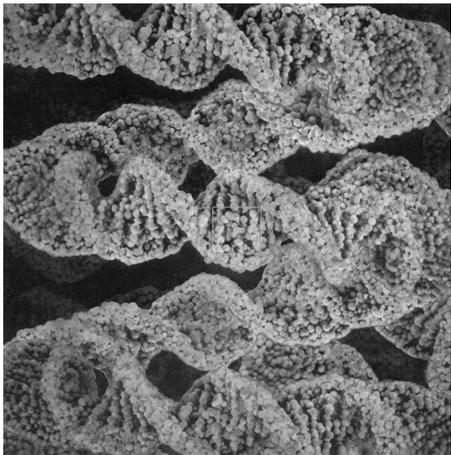
213 Colomina, Beatriz, *Op.Cit.*, p., [TA]



[EP-65]



[EP-66]



[EP-67]



[EP-68]

Charles y Ray Eames

Potencias de diez, una película que trata sobre el tamaño relativo de los objetos en el universo y el efecto de añadir otro cero, 1977

[EP-65] Instantánea de la filmación: Charles Eames en lo alto y Ray en tierra, estudiando las tomas del hombre durmiendo sobre la manta de picnic, para la primera versión de prueba de 1968

[EP-66] Momentos previos luego de abandonar el encuadre a 1 metro

[EP-67] Encuadre a 10 nanómetros

[EP-68] Encuadre a 100.000 años luz

NIÑOS

Charles y Ray demostraron a lo largo de su trabajo como diseñadores una capacidad tan natural como entrenada para identificar, reconocer, y utilizar como mecanismo proyectual la convivencia de estratos escalares diferentes dentro de una misma realidad. Esta cualidad tiene mucho que ver con una actitud lúdica de preservación consciente del desprejuicio de la mirada infantil. "El niño, incluso, ve las cosas desde ángulos y perspectivas que ya de adultos se hacen imposibles.. Hoy vemos la mesa desde arriba pero cuando eras chico la veías desde abajo y ahí había todo un espacio, todo un espacio plástico"²¹⁴.

Según Huizinga, el juego es una categoría primordial de la vida, voluntaria, nunca impuesta por necesidad, deber u obligación, y por lo tanto libre. Las nociones de diversión y seriedad están entrelazadas y en fluctuación continua: el juego se alterna con la seriedad y la seriedad con la diversión²¹⁵.

El juego para los Eames era, sin duda alguna, algo muy serio. Sus serias preocupaciones disciplinares estaban teñidas siempre de enseñanzas derivadas del juego y la experimentación libre. Haber intentado al menos mirar a través de los ojos del niño les brindó la posibilidad de experimentar, momentáneamente, la omnipotencia del sueño infantil. "En la arquitectura de los Eames todo es un juguete, y todos somos niños"²¹⁶.

UNA PELÍCULA QUE TRATA SOBRE EL TAMAÑO RELATIVO DE LOS OBJETOS EN EL UNIVERSO Y EL EFECTO DE AÑADIR OTRO CERO²¹⁷

Este es el subtítulo del merecidamente reconocido filme *Powers of Ten* que los Eames realizan para la IBM y que pacientemente vienen depurando desde el estreno de su primera versión en 1968. Su antecedente directo es el libro para niños del maestro holandés Kees Boeke: "Punto de Vista Cósmico, El Universo en 40 Saltos" de 1957, conceptualmente consonante con el filme de los Eames y, a través de él, con su posterior versión en formato impreso²¹⁸.

214 Iturria Ignacio, "Textos de Ignacio Iturria" (Diálogo con Martín Castillo, con motivo de la muestra "Presente y memoria de un taller" Punta del Este, Uruguay 1995), *La soledad del juego*, Catálogo exposición homónima en el Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 25 noviembre 1999-9 de enero de 2000, Ediciones Cimal Arte Internacional, Valencia, 1999, p.74

215 Huizinga, Johan, *Homo ludens*, 1938, citado en: Zinder, Tamar, "Toy", *Op.Cit.*, p.161

216 Colomina, Beatriz, *Op.Cit.*, p.139, [TA]

217 Traducción del título original del film *Powers of ten, a Film Dealing with the Relative Size of Things in the Universe and the Effect of Adding Another Zero*

218 Boeke, Kees, *Cosmic View, The Universe in Forty Jumps*, John Day Company, Incorporated, 1957,

La versión definitiva del corto (1977) da inicio con la imagen desenfocada y en primer plano de una mesa tendida, acompañada con una música de fondo de aire circense y ligero. Rápidamente nos ubicamos dentro de una escena reposada en la que una pareja sentada en la hierba disfruta de un picnic al aire libre. Casi inmediatamente la cámara que registraba la acción desde el interior subjetivo de la escena, se gira con precisión y se aleja en un picado vertical hasta realizar una toma aérea completa de la pareja sobre el mantel en el césped [EP-65]. La voz en *off* nos informa que "es el comienzo de una tarde tranquila en algún lugar a orillas del lago en la ciudad de Chicago". Inmediatamente la cámara desciende verticalmente y se ubica a 1 metro del suelo enmarcando un área cuadrada de 1 metro de lado. Estamos en la posición de partida. A partir de ahora y siguiendo una trayectoria rectilínea, cada 10 segundos estaremos observando la escena desde una distancia 10 veces mayor (potencias de 10). Nuestro campo visual será entonces también diez veces más amplio. Al llegar a la potencia número 24 el relator nos informa: "nos encontramos a 100 millones de años luz. Estamos próximos al límite de lo visualizable. Esta solitaria escena, las galaxias como polvo, nos indica la apariencia de la mayor parte del espacio. Este vacío es normal. La riqueza de nuestro propio vecindario es la excepción"²¹⁹. Da comienzo entonces un viaje de regreso acelerado. Dejamos atrás una potencia de diez cada dos segundos y la caída vertical en picada nos devuelve rápidamente a la escena inicial a un metro del suelo (10 a la 0). Disminuimos nuevamente la velocidad. A partir de ahora iremos reduciendo nuestra distancia al objeto 10 veces cada 10 segundos. Ingresando por la piel de la mano de nuestro protagonista descenderemos ahora hasta la más ínfima de las escalas hasta ahora observadas (10 a la -16). Este vertiginoso viaje por 40 potencias de 10 se realiza en escaso 8 minutos. 480 segundos de ascenso + 48 segundos de caída libre + 200 segundos de descenso final = 448 segundos que, divididos por 60, nos da un total de 7 minutos con 47 segundos de genuino asombro y admiración.

La fugaz aventura que nos propone "Potencias de 10" es un prodigio didáctico de síntesis narrativa y un modelo visual tan intenso como eficiente. Entre los dominios de la cosmología y la física de partículas, con un *tempo* preciso que deja apenas el respiro necesario para no perder el nivel de sorpresa, atravesamos 40 potencias de

219 Parlamento de la voz en *off* del film *Powers of ten*, 1977 al llegar a la potencia 24, [TA]

10. De estas 40 solo 12 transcurren en las proximidades de la escala humana y de estas 12, tan solo un par son experimentadas por el Dr. Lemuel Gulliver, "el más famoso de los viajeros que hayan recorrido las potencias de diez"²²⁰. El resto es producto de la "revolucionaria senda que la ciencia ha tomado para penetrar en dominios sensoriales situados más allá de la percepción biológica directa"²²¹. Es inquietante intuir siquiera cuanto pueden llegar a parecerse los dos límites extremos del conocimiento contemporáneo. Si bien el círculo está lejos de cerrarse, "hay indicios de que los dos extremos de la procesión se informan uno al otro: en sus estadios iniciales el universo pudo haber contenido únicamente el tipo de materia que hoy solo nos es dado observar en formas transitorias en los laboratorios de física subatómica"²²².

Para Charles, Ray y su equipo, *Powers of ten* insumió un arco de casi 15 años de labor desde el primer corte hasta la edición del libro en 1982. Luego de una extensa y sobretodo fructífera carrera en el diseño en todas las áreas y con todos los matices imaginables, luego de haberse convertido en vida en referencia obligada del diseño moderno en la segunda mitad del siglo XX, los Eames cierran con este proyecto un ciclo. La escala, esta vez como protagonista indiscutible, signa el último gran desafío concretado por Charles antes de fallecer en 1978, instándonos a reinterpretar su producción y pensamiento bajo su esclarecedora luz.

220 Morrison, Philip & Phylis; Eames, Charles & Ray, *Potencias de diez, sobre el tamaño relativo de los objetos en el universo*, Prensa Científica, Barcelona, 1984, p.5

221 *Ibid.* p.1

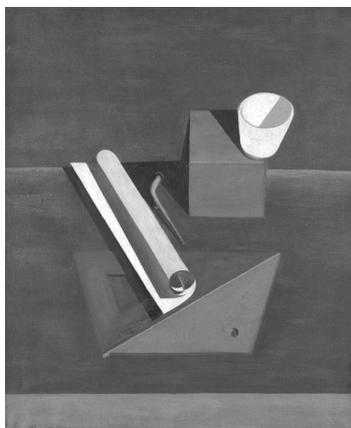
222 *Ibid.* p.4

3

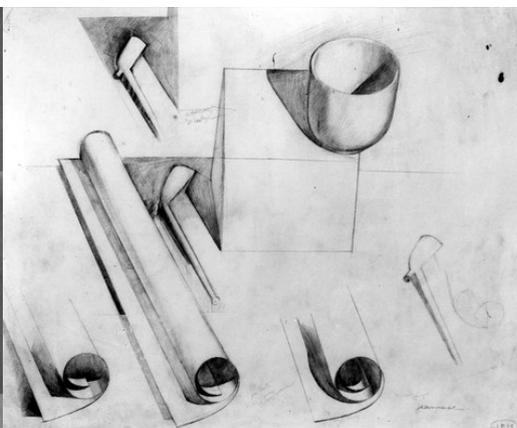
OBJETS:

LE CORBUSIER

OBJETS



[EP-69]



[EP-70]

CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET:

Le Bol blanc, 1919

Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cms

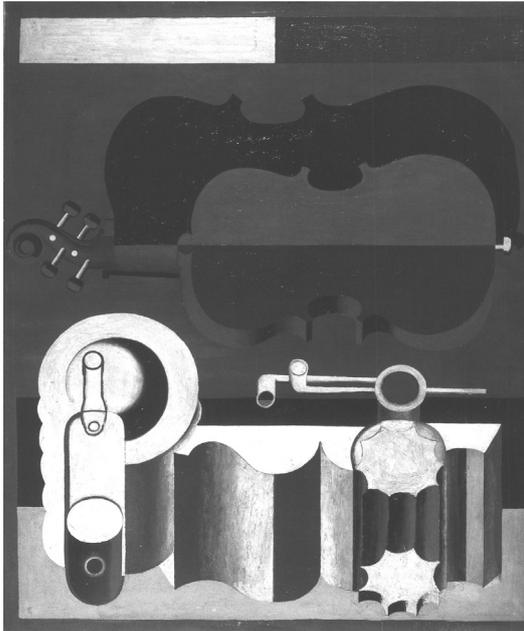
Bol, pipes, et papiers enroulés, 1919

Lápiz sobre papel, 44,5 x 54,6 cms, Colección MoMA, Nueva York

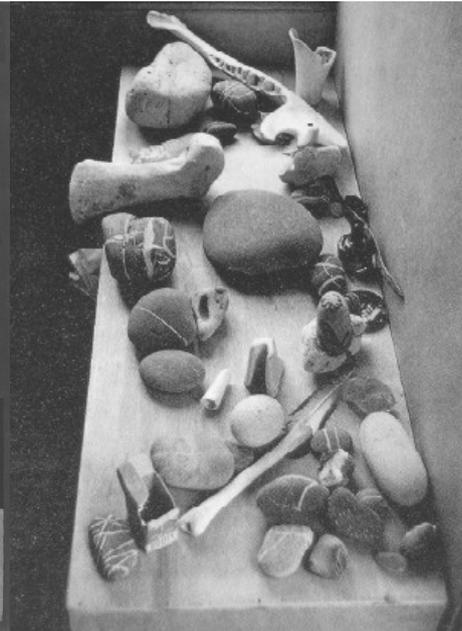
TENDER LA MESA

Le Corbusier estuvo siempre atento e interesado en descubrir nuevos vínculos entre los distintos elementos que la realidad ponía delante de sus ojos. Y para ello cualquier terreno o circunstancia le resultó propicia, ya que la fertilidad del proceso radicaba en su capacidad para establecer relaciones, para reconocer hilachas proyectuales en la realidad más cotidiana y vulgar o la más excepcional y erudita. Fue, además, un ávido recolector de objetos e ideas. Objetos de pura sugerencia encontrados a orillas del mar: maderas y piedras erosionadas por el agua, caracoles y conchas marinas, huesos y fósiles [EP-72], bautizados como *objets à réaction poétique*. Objetos conformados por el tiempo y el azar, dibujados con paciencia y curiosidad, esperando su incierta suerte, hasta que el maestro vea reflejado en ellos sus propias inquietudes. "Un caparazón de cangrejo, recogido en Long Island, cerca de Nueva York, está sobre la mesa de dibujo. Se convertirá en el techo de la Capilla."²²³.

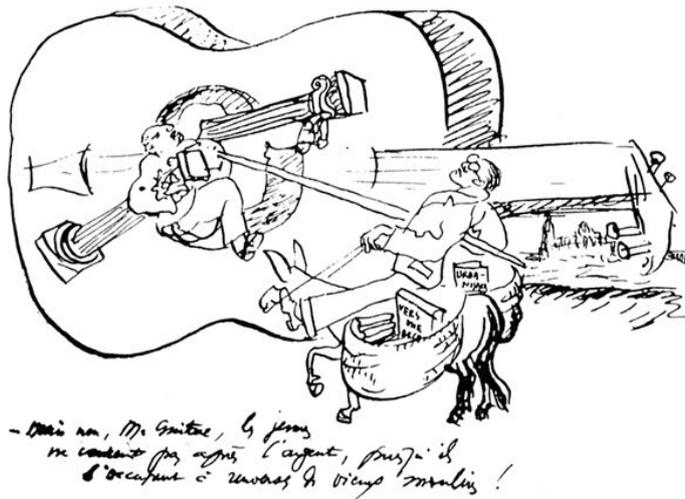
²²³ Le Corbusier, *Textos y Dibujos para Ronchamp*, (1ª edición, 1965) edición en español, Coopi, Ginebra, 1989



[EP-71]



[EP-72]



[EP-73]

[EP-71] Charles-Édouard Jeanneret: *Nature morte au violon*, 1920
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cms

[EP-72] Le Corbusier: Piedras, huesos y objetos erosionados por el mar, dispuestos sobre la mesa de trabajo del pequeño galponcito-taller construido a metros de su Cabanon, en Roquebrune

[EP-73] Le Corbusier: Dibujo realizado por el maestro en el libro de firmas de la residencia de estudiantes, Madrid, 1928. La escala de observación transforma su pintura cubista en un espacio habitado

Objets type, objetos-idea que condensaban en su forma y su significado, conceptos y obsesiones propias o colectivas, intemporales o contemporáneas, y tan dispares como una guitarra de origen cubista, botellas y recipientes, cuernos de vaca, la figura femenina, el acanalado regular del fuste de una columna o la mano abierta. Detalles, circunstancias y situaciones que provocaban su interés a lo largo de sus viajes por el mundo; todos cuidadosamente registrados con minuciosos dibujos y anotaciones en sus *Carnets* o en donde la ocasión lo permitiera.

Como sabemos, Le Corbusier desarrolló desde un inicio su actividad artística y su profesión como arquitecto en paralelo. Aunque finalmente su legado universalmente reconocido quedó fundamentalmente ligado a la arquitectura, no es menos valioso el aporte de su trayectoria artística. El maestro reconoce los fuertes vínculos que han tenido ambas disciplinas en su desarrollo profesional y al respecto dice lo siguiente: "desde 1918 no he parado de pintar diariamente, aferrándome a los secretos de la forma en cualquier lugar donde los encuentre y desarrollando mi espíritu de invención del mismo modo que un acróbata ejercita sus músculos y cultiva sus destrezas. Creo que si la gente ve algo en mi obra como arquitecto, las virtudes esenciales deben agradecerse a esta lucha secreta"²²⁴.

Quizás no sea casual que precisamente para su actividad artística haya optado por utilizar su verdadero nombre. "La insistencia con la que Charles Edouard Jeanneret abordó bodegones compuestos por objetos comunes, aunque dotados de una gran estabilidad formal -botellas, guitarras, platos o pipas-, manifiesta el interés por explorar las "relaciones de posición" como vía para generar un objeto nuevo: tal acento en la forma del resultado, en la manifestación de su estructura, determina la convencionalidad asumida de los elementos que utiliza"²²⁵ [EP-71].

En relación con este tema, Ozenfant nos dice: "las formas objeto que nosotros elegimos eran conocidas en el mundo entero, y esta universalidad misma excluía todo interés excesivo por el sujeto. Así toda la atención quedaba libre de concentrarse en el juego de formas y colores"²²⁶.

224 Le Corbusier, "1918", *Le Corbusier lui-même*, Editorial Jean Petit, Ginebra, 1970 citado en *Le Corbusier, Le Corbusier Le Grand*, Phaidon, Londres, 2008, p.99, [TA]

225 Piñón, Helio, "Forma", en "LC de la A a la Z", *Minerva 02*, 2006, IV época, Círculo de Bellas Artes de Madrid, disponible [en línea] en <http://www.circulobellasartes.com/>

226 Ozenfant, A., *Mémoires, 1886-1962*, Seghers, París, 1968, citado en Sancho Osinaga, Juan Carlos, *El sentido cubista de Le Corbusier*, Ediciones Munilla-lería, Madrid, 2000, p.68

Los objetos son meros instrumentos plásticos operativos a la experimentación con la forma, una forma de la que acentúa, como advierte Helio Piñón, "su dimensión constructiva, su condición de sistema de relaciones entre elementos, capaz de construir universos estructurados de naturaleza distinta a la de las unidades que los componen"²²⁷.

"... observad un día, no en uno de esos restaurantes de lujo, en los cuales la intervención arbitraria de los camareros y de los "sommeliers" destruye mi poema, observad en una pequeña taberna popular, dos o tres comensales que han acabado de tomar su café y están charlando. La mesa todavía está llena de vasos, botellas, platos, la aceitera, la sal, la pimienta, la servilleta y el servilletero, etc. Ved el orden fatal que pone todos estos objetos en relación los unos con los otros; todos han servido; han sido cogidos con la mano de uno o de otro de los comensales, las distancias que los separan son la medida de la vida. Es una composición matemáticamente arreglada; no hay ningún falso lugar, ni un hiatus, ni un engaño. Si un cineasta no alucinado por Hollywood se encontrase ahí, filmando esta naturaleza muerta en "primer plano", tendríamos un testimonio de pura armonía"²²⁸.

Ahora podemos comprender mejor la identificación de roles del maestro como Jeanneret y como Le Corbusier. Es el mismo ojo, pero más importante aún, es la misma mirada la que escudriña la realidad de la mesa tendida. Gracias a este desprejuicio y a esta capacidad infinita de relacionar universos, Le Corbusier logra desarrollar un texto de una sugerencia arquitectónica tan fuerte, sin hablar explícitamente de arquitectura.

Al igual que en el cubismo y a diferencia de la pintura abstracta, los objetos puristas son susceptibles de un grado de abstracción importante sin dejar por ello de ser reconocibles. Conservan una identidad que los liga todavía con el universo doméstico, pero se ubican en un terreno de transición vinculado con su identidad visual y con su función de *objet-type* capaz de representar una idea, un concepto más allá de su realidad más inmediata. Abstracción, universalidad, experimentación espacial en dos y tres dimensiones, orden. Es precisamente a partir de estas condiciones que el ejercicio analógico se vuelve plausible y la escala manipulable. Pero no de un modo más o menos directo como encontramos en otros autores. No hay

227 Piñón, Helio, *Loc.Cit.*

228 Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo con un prólogo americano, un corolario brasileño, seguido de una temperatura parisiense y de una atmósfera moscovita*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1978. (edición original de 1930)

aquí verdaderas naturalezas muertas agigantadas como en las versiones arquitectónicas de Morandi llevadas adelante por Frank O. Gehry. Ni cafeteras surrealistas habitables como las de Aldo Rossi. En el caso de Le Corbusier-Jeanneret será la sinergia propia de los métodos de observación, análisis y representación de la realidad la responsable de transferir cualidades y relaciones de una escala a otra, enlazando las lógicas del arte y la arquitectura como dos mitades de una misma entidad.

Tres universos entrecruzan e intercambian sus cualidades a partir de métodos de trabajo complementarios para dar cuerpo a una misma experimentación formal. En primer lugar tenemos el mundo real, el de los objetos cotidianos sobre la mesa, sugiriendo historias, articulaciones espaciales, órdenes geométricos y jerarquías:

“... entre el sembradito de pocillos de café, vasos de agua, alguna taza de té o mate y servilletitas de papel arrugadas, el generoso vaso de whisky con hielo parecía un paquebote entrando a puerto rodeado de remolques diminutos y oscuros”²²⁹.

En segundo término, tenemos la representación purista del espacio de los objetos en la bidimensionalidad del cuadro, que en el caso de Jeanneret no es para nada inocente y está cargada de búsquedas compositivas que indagan en terrenos propios y ajenos a los esperables en una “naturaleza muerta”. Y por último el espacio de la arquitectura, signado también en buena medida por las relaciones de posición entre “objetos”, que tamizan, interpretan y reformulan en clave propia la experiencia de los otros dos universos.

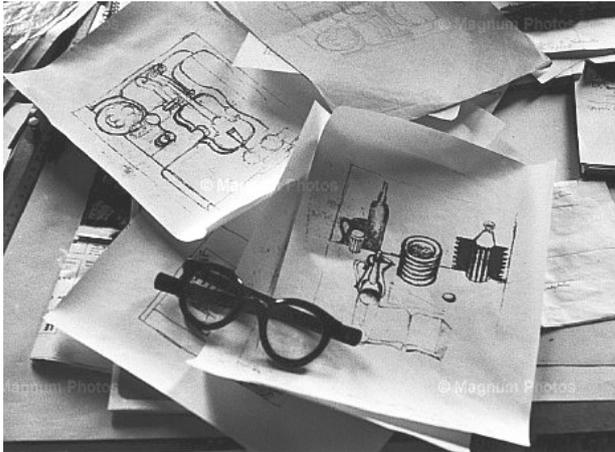
NATURALEZA MUERTA, ARQUITECTURA VIVA

“Los elementos de la naturaleza muerta pertenecen a esa clase de objetos íntimos, domésticos y burgueses cuyo significado se deriva, antes que nada, de su dependencia de las acciones e intenciones humanas”²³⁰.

Alan Colquhoun agrega que además estos objetos no tienen una relación espacial fija que los conecte (contrariamente por ejemplo, a los

229 Fontanarrosa, Roberto, “El Ocho era Moacyr”, cuento publicado en el libro *Nada del Otro Mundo y otros cuentos*, ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987

230 Meyer Shapiro, “The apples of Cézanne” en Shapiro, *Modern Art, 19th and 20th Centuries*, NY, Georges Brazillier, 1978, citado en Colquhoun, Alan, “La significación en Le Corbusier”, A&V n°9, 1987, p.74



[EP-74]



[EP-75]



[EP-76]

Charles-Édouard Jeanneret - Le Corbusier:

[EP-74] René Burri: La presencia del maestro en el signo inconfundible de sus anteojos sobre una serie de bocetos de naturalezas puristas

[EP-75] Le Corbusier en un ángulo de estar del apartamento en la Rue Nungesser-et-Coli, París
Foto Nina Leen, 1946, para la revista Life

[EP-76] El mismo espacio en la actualidad con el cuadro *Le Bol Blanc* y a los lados dos nichos donde componer recuerdos y objetos

componentes de una máquina o los protagonistas de una escena alegórica); pueden ser colocados a voluntad y, en consecuencia, representan la noción misma de libertad del artista²³¹. Sin embargo y a pesar de ella, se da con mucha frecuencia que los objetos comparten un mismo plano de apoyo: la mesa, literal o figuradamente. Suele suceder además que el grupo equilibra similitudes y diferencias entre sus distintos componentes, permitiendo asociaciones de agrupamiento superpuestas y solapadas.

Sobre la cubierta de un bloque de viviendas o posados sobre un edificio-plataforma, a lo largo de una calle parisina o poblando un recinto, los objetos "corbusianos" se agrupan delatando el esmero con el cual el maestro aborda y aprovecha la libertad del artista para organizar su "arquitectura viva".

Nichos

Una foto de cuando Le Corbusier aún habitaba en su apartamento de la Calle Rue Nungesser-et-Coli en París, nos muestra el rincón junto a la escalera que sube a la terraza. El espacio está contenido por tres de sus caras y abierto hacia la amplia circulación que une los dos núcleos principales de la casa; el *Atelier* y la *Salle*. En la pared del fondo y bajo una luminaria metálica bicónica cuelga hoy el cuadro "Le Bol blanc" de 1919 [EP-76], una de sus primeras naturalezas muertas, compuesta por un cubo sobre el que apoya el *Bol blanc*, una pipa, un rollo de papel y dos encuadras de madera sobre el plano de una mesa. Todo el conjunto es representado bajo la óptica abstracta de la perspectiva paralela.

Un poco hacia la izquierda y con el borde inferior a la altura del superior de *Le Bol*, cuelga una caja-nicho de madera de frente cuadrado con un estante intermedio parcial en la cual se disponen un par de vasijas cerámicas, una fotografía, un pequeño modelo de la *Voiture maximum* y tres figurillas miniaturas. Sobre la pared roja de la derecha (bañada desde lo alta por la luz de un pequeño lucernario rectangular en el vértice del triedro), un nicho de similares dimensiones, esta vez embutido en el muro, alberga otros tantos objetos. Los tres marcos contienen composiciones de objetos seleccionados con cuidado y cariño. Las tres cajas tensionan la neutralidad de sus márgenes cuadrados (o casi) a partir de la introducción de esos objetos en su interior. El espacio interno se califica a partir de esta acción. La lógica implícita en el manejo formal y espacial de estas "cajas" se reproduce en muchas de las obras de arquitecturas del maestro, en particular en las viviendas.

231 Colquhoun, Alan, *Loc.Cit.*



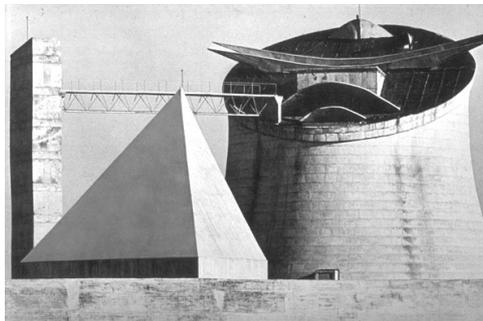
[EP-77]



[EP-78]



[EP-79]



[EP-80]

Le Corbusier: Unidad de Habitación de Marsella,

[EP-77] Modelo a escala del espacio de la cubierta, en la ventana del estudio de Le Corbusier en París

[EP-78] El maestro trabajando en el modelo de encastre de las tipologías cruzadas de la Unité

Foto Nina Leen, 1946, para revista Life

[EP-79] La Unidad de habitación proa al mar

Fotomontaje M. Calabuig

[EP-80] Le Corbusier: Zoom sobre el conjunto escultórico -naturaleza muerta dentro de naturaleza muerta- de los volúmenes que asoman sobre el edificio del parlamento de Chandigarh

Cubiertas

La Unidad de habitación de Marsella ha recibido muchas interpretaciones objetuales, algunas de ellas alentadas por el propio Le Corbusier. Ha sido vista como un gran *Paquebot* surcando un verde mar y con una cubierta que concentra la actividad pública colectiva y desde la cual disfrutar del crucero.

En otras oportunidades se la ha asociado a un gigantesco organizador de botellas de vino en una bodega, imagen fácil de asimilar si observamos al maestro ensayando la asociación y el encastre de unidades-“botella” en la estructura reticular de la maqueta de estudio [EP-78].

Existe también una fotografía de época en la cual vemos una gran maqueta de estudio de la cubierta apoyada a la altura del antepecho de la ventana del estudio de Le Corbusier [EP-77]. Intensamente luminada desde el exterior no podemos evitar imaginar a la Unidad de habitación como una gigantesca pieza de mobiliario. Un aparador horizontal apoyado en robustas patas que, sobre su plano de apoyo superior, recibe una colección de objetos queridos: un par de botellas singulares, algunos estuches, un libro abierto, algunos cantos rodados encontrados seguramente a orillas del mar, etc.

“Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón son formas bellas, las más bellas”²³².

El Parlamento de Chandigarh, interpretado como naturaleza muerta entra en otra categoría. Las composiciones de volúmenes de tenor fundamentalmente geométrico, evocadores del interés de Le Corbusier por los sólidos platónicos y propios de la lógica de algunos modelos de copia del natural en la cual conviven pirámides, conos, íntegros o truncados, cilindros, prismas, volúmenes reglados, etc.

En la cubierta del edificio de la Asamblea, una cáscara hiperbólica, una pirámide de eje oblicuo y un esbelto prisma definen el conflicto principal y crecen desde adentro de la plataforma prismática para emerger en búsqueda de la luz. Sobre el plano que secciona y cierra el volumen hiperbólico surge un nuevo grupo de formas casi como un afloramiento fractal que extiende la lógica compositiva de la cubierta modificando su escala [EP-80].

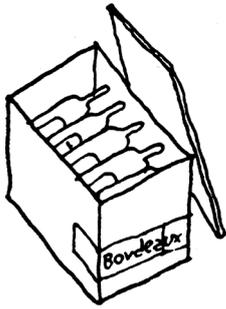
232 Le Corbusier, *Hacia una Arquitectura*, 1923



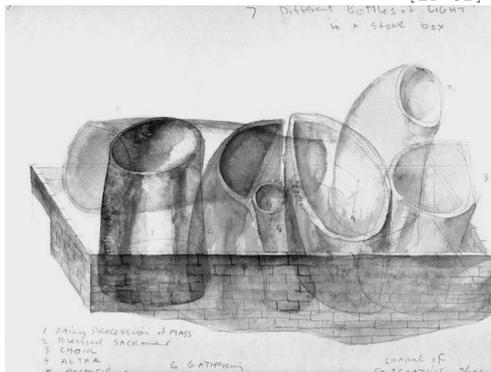
[EP-81]



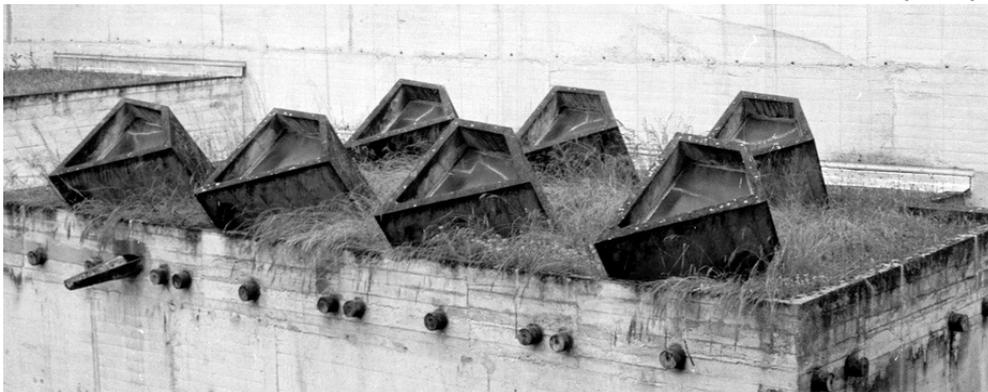
[EP-82]



[EP-83]



[EP-84]



[EP-85]

Le Corbusier, Convento Santa Maria de La Tourette, 1953-61:

[EP-81] Las tensiones espaciales en la composición de los objetos que pueblan el patio

[EP-82] Los tres lucernarios que iluminan la Cripta

[EP-85] Serie de "cañones de luz" del baptisterio de la Iglesia de la Tourette

Siete como en la acuarela de Steven Holl

[EP-83] *La casa es una caja, lo bueno está dentro*, dibujo de Le Corbusier

[EP-84] Steven Holl: Acuarela de estudio para la Capilla de San Ignacio en Seattle titulada "7 Different bottles of light in a stone box" (7 diferentes botellas de luz en una caja de piedra)

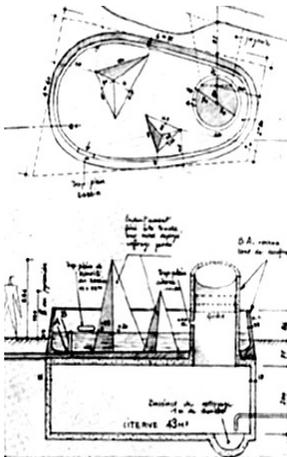
www.stevenholl.com/

Casilleros

En el Convento de La Tourette, el patio es de alguna manera también una gran naturaleza muerta en la cual algunos prismas, un cubo, una pirámide, una rampa y algunos volúmenes menores disputan su protagonismo en la definición de sus "relaciones de posición" [EP-81]. Modificando la escala de observación, la historia vuelve a repetirse, esta vez con los lucernarios del baptisterio y las capillas laterales de la Iglesia. Dos "cajas-casillero" ordenan en su interior algunos recipientes. En el patio, adosada al muro del templo, una caja rectangular de hormigón, alberga en su interior fresca hierba verde, que protege una serie de caños facetados cuidadosamente dispuestos, como si de frágiles botellas se tratase [EP-85]. Al otro lado del templo, una caja similar, esta vez de contorno ondulante como una cesta, contiene holgadamente tres grandes botellones cónicos truncados que se apuntalan mutuamente en el holgado espacio del contenedor [EP-82]. El estanque posterior de Ronchamp, que recibe el agua de lluvia que cae de la gárgola principal de la cubierta, reproduce la misma estructura en dimensiones más reducidas aún y a un paso de ser él mismo un modelo de naturaleza muerta a escala natural [EP-86a88]. Existe una acuarela de estudio para la Capilla de San Ignacio en Seattle titulada "*Different bottles of light in a stone box*" (diferentes botellas de luz en una caja de piedra) [EP-84], tan interesante como elocuente del interés explícito de Steven Holl por esta estructura reiterada en la obra de Le Corbusier: un contenedor neutro -tipo casillero- que acomoda en su interior diversos recipientes que transportan luz hacia su interior.

Bandejas

En 1911, como parte del mismo itinerario que lo lleva a la Acrópolis de Atenas, Le Corbusier visita Italia. En Pisa realiza una serie de croquis que documentan el conjunto monumental de la Catedral, el Baptisterio, el Campanile y el Camposanto. Todos los registros son subjetivos y todos en cierta medida documentan, además de la realidad, lo que el observador busca o quiere ver en ella. Los croquis de Le Corbusier muestran con una intensa abstracción expresiva las cargadas tensiones espaciales instauradas entre los distintos elementos arquitectónicos dispuestos sobre la explanada del *Campo dei Miracoli*. A través de ellos el maestro nos propone acompañarlo en su personal *promenade architecturale* entre el idealismo estético de sus sólidos platónicos. La expresión visual de los distintos edificios se simplifica al punto de reducirlos a su esencia volumétrica. Los espacios aparecen vacíos y sin referencia de



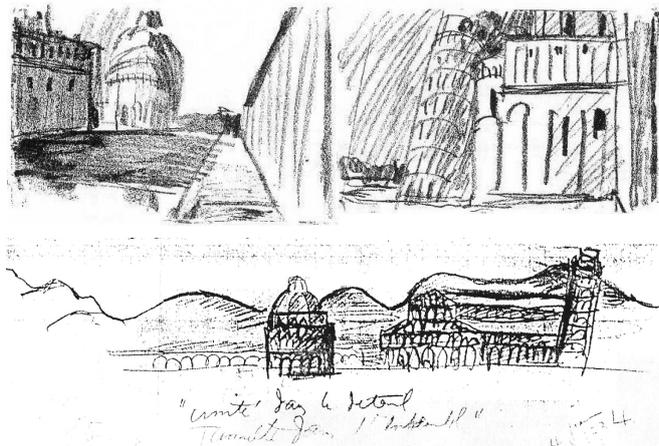
[EP-86]



[EP-87]



[EP-88]



[EP-89]

Le Corbusier, *Capilla Notre Dame du Haut, Ronchamp*:

[EP-86] Estanque posterior de la capilla que recibe la descarga de las pluviales de la cubierta
Dibujo tomado de Le corbusier, *Obras Completas 1952-57* p.29

[EP-87] La gran gárgola y el estanque, 1955
Foto René Burri, publicada en un número de *L'Art Sacre* dedicado a la Capilla de Ronchamp

[EP-88] Acercamiento a la composición de volúmenes geométricos del estanque

[EP-89] Le Corbusier: Croquis del *Campo dei Miracoli* y el cConjunto monumental de la Catedral de Pisa, 1911

escala. Se enfatiza por lo tanto su carácter objetual. Edificios sobre una explanada u objetos "en bandeja" [EP-89]. Para el placer estético que Le Corbusier nos propone poco importa. Importan sí las posiciones relativas que determinan el diálogo visual entre los componentes de la "naturaleza muerta".

En la *Cité de Refuge*, la breve explanada que antecede al edificio principal, entre la regularidad expresiva del plano de fachada y la calle, se puebla con la presencia de varios cuerpos geométricos: un cubo horadado se articula mediante una plano suspendido sobre apoyos en "V" con un cilindro y un prisma bajo [EP-90,91]. Según Alan Colquhoun, estos pabellones exteriores adquieren en su concepción el mismo carácter de "órganos" que los sólidos volúmenes convexos contenidos dentro de los prismas huecos de las casas, y que rara vez interfieren su superficie²³³. Del mismo modo que en la *Cité* configuran el itinerario de aproximación desde el exterior, en las casas son acontecimientos que organizan un paseo arquitectónico dentro y a través del volumen prismático [EP-92a94].

Citas citables

Convencido que la pintura "debería conducir a la objetualización del mundo entero Le Corbusier busca agrandar este arte al tamaño del entorno. La búsqueda de un mecanismo para liberar la emoción estética de la pintura purista, se convirtió en el objetivo de la arquitectura de los años '20"²³⁴.

"Teniendo en cuenta el necesario cambio de escala, los volúmenes sólidos de las casas 'puristas' de Le Corbusier se corresponden con los objetos de sus cuadros, tanto por la flexibilidad de su organización como por sus funciones y connotaciones".

"Una retícula 'platónica' regular define un campo con el que entra en relación la disposición de una serie de objetos tales como botellas, vasos y pipas en los cuadros, y escaleras, cuartos de baño, corredores y armarios en las casas. Tanto los objetos como los espacios suelen adoptar la forma de recipientes huecos cuyas superficies curvas convexas se dibujan dentro del campo neutro, entrelazándose con él"²³⁵.

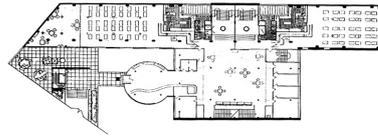
233 Colquhoun, Alan, *Op.Cit.* p.75

234 Naegele, Daniel, "Savoye Space, the sensation of the object", en Harvard Design Magazine Otoño 2001 n° 15

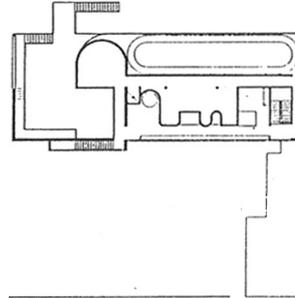
235 Colquhoun, Alan, p.74



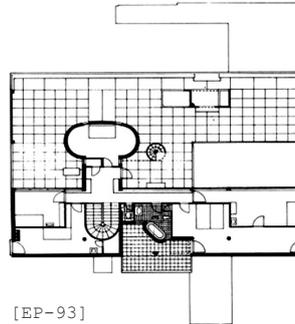
[EP-90]



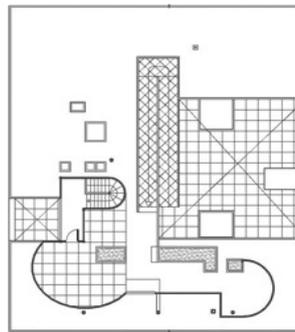
[EP-91]



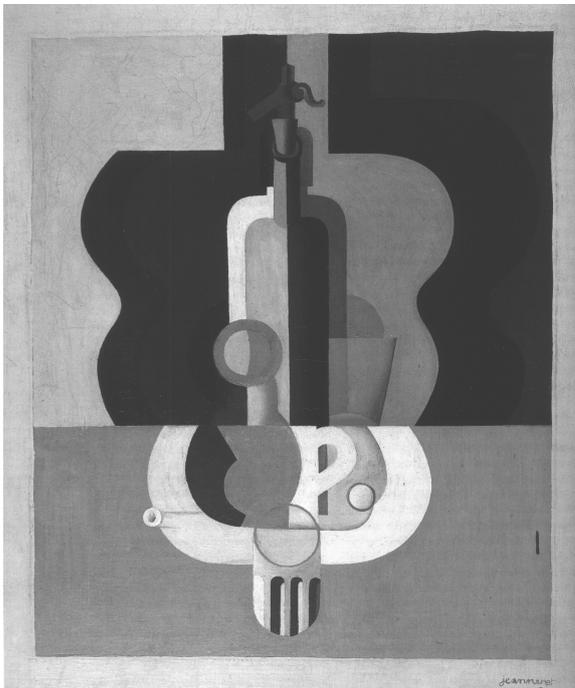
[EP-92]



[EP-93]



[EP-94]



[EP-95]

Le Corbusier, geometría, pauta y libertad

[EP-90,91] *Cité de Refuge*, fotografía de 1933 y planta de acceso

Ville Stein:

[EP-92] Planta intermedia del proyecto inicial, 1921

[EP-93] Planta de azotea del proyecto construido en 1927

[EP-94] *Ville Savoye*, 1929, planta de la azotea-jardín

[EP-95] Charles-Édouard Jeanneret: *Nature morte au siphon*, 1921
Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cms

... "los muros curvos de los *solariums*, las divisiones internas ondulantes u oblicuas, las escaleras caracol y las rampas de estas villas son de la misma familia que los perfiles de los rotundos objetos que aparecen en las pinturas y los muros revocados, planos y suaves poseen la misma uniformidad de los plenos de los cuadros. Las tonalidades pastel y los colores tierra de las villas son los mismos que en las pinturas"²³⁶.

El pensamiento analógico, como herramienta de diseño es el tipo de proceso que permite integrar el razonamiento abstracto y aescalar con la manipulación consciente de las características propias de cada una de las escalas involucradas y habilitar la transferencia conceptual entre este conjunto de circunstancias proyectuales compartida por cuadros, cajas, maquetas, edificios y espacios urbanos.

Después de todo "para Le Corbusier, un edificio fue siempre como alguna otra cosa. Sus casas de La Chaux-de-Fonds eran como la naturaleza que las rodeaba... El edificio del Ejército de Salvación era como un crucero oceánico, las *Unités* como archivadores o 'racks' de vino de una bodega... y el colorido pabellón Nestlé como un collage dentro del cual el observador puede caminar"²³⁷.

VIAJE SIN ESCALAS: LE CORBUSIER, DE BROBDINGNAG A LILIPUT

El sol señor de nuestras vidas
lejos indiferente
Él es el visitante -un señor-
él entra en nuestra casa.
Poniéndose dice buenas tardes
a estos hongos (oh árboles)
a estas charcas que hay por todas partes
(oh mares) y a nuestras arrugas
altaneras (Alpes, Andes y nuestros
Himalayas). Y las lámparas
se encienden²³⁸.

Varias son las fotografías que muestran al joven Charles Edouard Jeanneret-Gris poco antes de cumplir 23 años visitando la Acrópolis

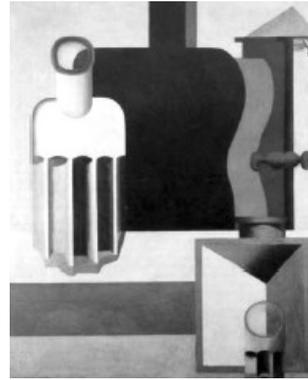
236 Guedes, Amâncio, "The paintings and sculptures of Le Corbusier", en *Arkitektuur SA*, Johannesburgo, Enero-Febrero, 1988

237 Naegele, Daniel, *Op.Cit.*

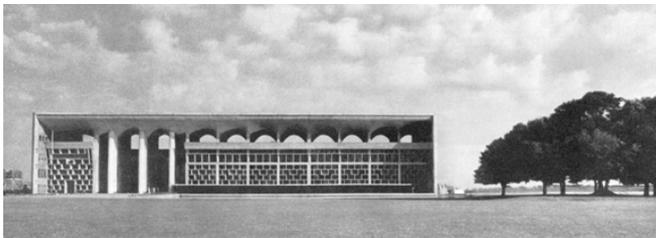
238 Le Corbusier, Poema del ángulo recto, 1955, fragmento del apartado A1- medio, que da inicio al libro



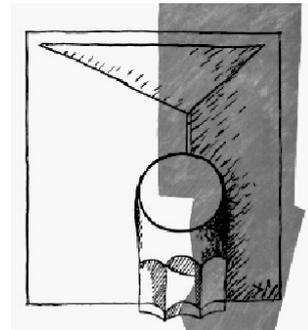
[EP-95]



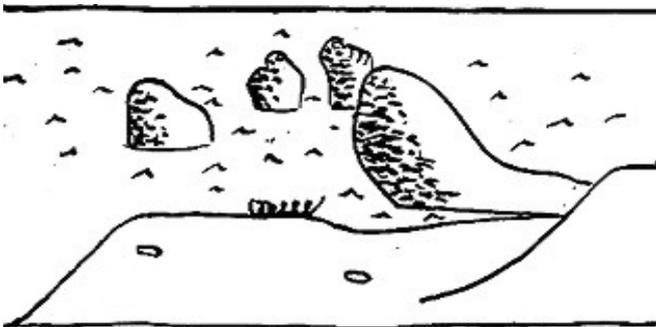
[EP-96]



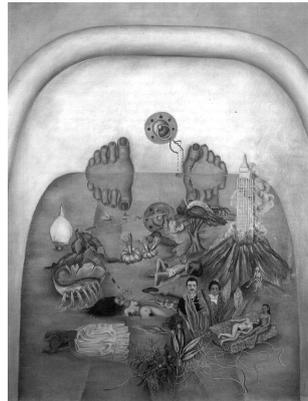
[EP-97]



[EP-98]



[EP-99]



[EP-100]

Le Corbusier:

[EP-95] Visita al Acrópolis de Atenas, 1911

[EP-97] *Palacio de Justicia*, Chandigarh

Foto Lucien Hervé

Charles-Édouard Jeanneret:

[EP-96] *Guitar verticale II*, 1920

Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cms

[EP-98] *Poema del ángulo recto*, ilustración de apertura, página 7, 1955

[EP-99] *Poema del ángulo recto*, ilustración página 9 (Le Corbusier en la bañera)

[EP-100] Frida Khalo: *Lo que vi en el agua*, 1938

Óleo sobre lienzo, 70,5 x 90 cms. Colección Daniel Filipacchi, París

de Atenas. Hay sin embargo una serie que siempre se me ha presentado como una especie de recuerdo del futuro. En ellas vemos al futuro Le Corbusier junto a una columna caída del Partenón, columna de piedra reconstruida horizontalmente por sus segmentos como si se tratase de una gigantesca línea punteada trazada sobre el piso. Los fragmentos de columna, dado el punto de vista prácticamente frontal a la superficie seccionada, aparecen como cilindros representados en axonométrica. En una de las instantáneas, la delgada figura de Jeanneret en traje oscuro se recorta sobre el primer plano de una de las secciones circulares de la columna acanalada, revelando su inconfundible perfil dentado. Su estatura coincide casi perfectamente con el diámetro de la circunferencia lo cual indica que cabría acostado dentro de la columna. Incluso, con un simple gesto corporal podría emular al hombre ideal de Leonardo Da Vinci.

Todas estas especulaciones pueden resultar tan divertidas como inconducentes de no mediar el hecho de que, a diferencia de Charles Edouard, al momento de enfrentarnos con esta imagen por primera vez, conocemos el transcurso y el final de la historia. Sabemos que algunos de los signos presentes en la fotografía se volverán indelebles en la mente del maestro y aparecerán una vez, y otra y otra más en sus pinturas. La columna devenida cilindro-vaso-botella-acanalada será precisamente uno de los objetos tipo más recurrentes en la figuración purista de Charles Edouard Jeanneret [EP-96]. Por eso cuando lo vemos tan pequeñito, de pie y con su brazo acodado con dificultad sobre la columna caída, no podemos hacer menos que evocar mentalmente a un imaginario Lemuel Jeanneret-Gulliver aventurándose en el modelo purista de su álder ego-pintor en una improbable Brobdingnag clásica.

El mismo acanalado, desmesuradamente aumentado de tamaño, volverá a asomar muchos años más tarde en el envés de la cubierta del edificio del Palacio de Justicia de Chandigarh [EP-97]. Es muy probable que esta decisión formal derive del trabajo de Le Corbusier con modelos del edificio. De ser así los motivos podrían ser dos: porque la escala de la maqueta haya permitido una traslación "directa" del acanalado y fiel dimensionalmente respecto del original; o porque la solución formal haya buscado reflejar un gesto de modelado casi artesanal de quién alza la cubierta con la mano y deja impresa en ella el rastro de sus dedos²³⁹.

A 44 años de distancia de su visita a Atenas, hacia el final de su vida, Le Corbusier publica el "Poema del ángulo recto". El libro da

239 Hipótesis formulada en: Fuertes Pérez, Pere. Le Corbusier desde el Palacio del Gobernador, un análisis de la arquitectura del Capitolio de Chandigarh. Dir.Tesis. Xavier Monteys Roig, Barcelona, ETSAB-UPC, departamento de Proyectos, junio 2006

comienzo con un dibujo que sirve como premonición y nexo ideal entre la fotografía de 1911 y el croquis que explicará la segunda parte del anunciado viaje. En él la abstracción de un farol prismático sirve de telón de fondo para un vaso acanalado, eco preciso de los segmentos de columna del Partenón [EP-98]. Luego y a modo de índice general aparecen punteados los siete capítulos en los que el libro se estructura: medio, mente, carne, fusión, caracteres, ofrenda (la mano abierta), herramienta. A la derecha, en la página enfrentada, un croquis lineal, sintético y de trazo grueso, a los que nos tiene acostumbrado Le Corbusier, nos muestra una serie de islas emergiendo del mar, divisadas desde la orilla cercana de otra isla o tal vez desde tierra firme. No tenemos referencias de escalas, debido a lo cual estas islas tienen el tamaño de nuestra imaginación. Y, aparentemente, también de la imaginación del maestro ya que "cuando te fijas bien, descubres que esas islas son las rodillas y los pies del propio Le Corbusier, que está metido en una bañera"²⁴⁰ [EP-99]. Jeanneret-Gulliver ha dejado atrás Brobdingnag para adentrarse en Liliput.

Un espíritu formal similar (y posible antecedente) anima la pintura de Frida Kahlo "Lo que vi en el agua" o "Lo que el agua me dio", de 1938 [EP-100]. En el lienzo vemos una bañera llena de agua de cuya superficie emergen sobre el fondo los pies de la artista duplicados por su reflejo. Como en un universo en miniatura, entre el punto de vista subjetivo de Frida captando la escena y sus pies, flotan sobre el agua muchos de los acontecimientos más importantes de su vida. Es posible que Le Corbusier hubiera llegado a conocer esta pintura, teniendo en cuenta que Frida viaja y expone sus trabajos en París en 1939 patrocinada por André Breton, cuyo trabajo fue publicado en varias oportunidades por *L'Esprit Nouveau*.

GEORGIA Y CHARLES: CONSTRUYENDO HORIZONTES

Georgia y Charles nacieron ambos en 1887. Además de esta coincidencia, y fuera de haber desarrollado durante toda la vida una fecunda actividad artística, nada más parece vincular sus vidas y sus trabajos.

Georgia O'Keeffe artista estadounidense, nació en Wisconsin en noviembre. Le Corbusier, artista y arquitecto, suizo de nacimiento y francés de adopción, en La Chaux de Fonds en octubre.

240 Según Juan Calatrava, "ésta es una de las láminas más hermosas del libro precisamente por esta ambigüedad de interpretación escala" en Ábalos, Iñaki; Calatrava, Juan, "El siglo de Le Corbusier, en "LC de la A a la Z", Minerva 02, 2006, IV época, Círculo de Bellas Artes de Madrid, disponible [en línea] en <http://www.circulobellasartes.com>

Georgia (1887-1986)

Evocando el mundo en miniatura de las casas de muñecas de su infancia y plenamente consciente de los mecanismos involucrados en la manipulación de la escala y la distancia, Georgia O'Keeffe cultivó una obra singular que la hizo, poco a poco, reconocida internacionalmente.

“Corrían los 20 y nadie tenía tiempo de reflexionar... Había una taza, un platillo, una cuchara y una flor. La flor era absolutamente bella. Era exquisita pero tan pequeña que no era posible apreciarla en sí misma... Cuando tomas una flor en tus manos y realmente la observas, en ese instante se convierte en tu mundo. Quise compartir ese mundo con alguien más... En ese momento y en ese lugar decidí pintar esa flor en todo su esplendor. Si se pudiera pintar esa flor a una escala enorme, entonces sería imposible ignorar su belleza... Entonces pensé en hacerlas enormes como grandes edificios que se levantan hacia el cielo. La gente se sorprendería, no podrían no mirarlas. Y así sucedió”²⁴¹.

Georgia O'Keeffe suele ubicar pequeños objetos sobre los fondos de sus pinturas, en primer plano, vistos de cerca y fuertemente magnificados. El tamaño confiere importancia y carga de nuevos significados a los modestos objetos representados. Se produce un deslizamiento de la atención al tiempo que se altera su cualidad. Esta acción va acompañada de una decisión proyectual extremadamente hábil: el punto de vista baja y los planos medios se desvanecen aumentando la brecha espacial entre el primer plano y el plano de fondo. El plano medio suele definir lo real. Al mediatizar su presencia se rompe la continuidad en la lectura de la profundidad perspectiva, las dimensiones relativas se vuelven inciertas y la composición resultante adquiere matices oníricos [EP-104]. Su entendimiento personal de estas sutiles manipulaciones queda demostrado cuando respondiendo a un crítico que describía una de sus flores como “fuera de escala” le responde: “quisiera hacer notar que la ‘Jimson Weed’ no es una flor agrandada. Esta pintada a escala real que es precisamente lo que el espectador no espera. Me pregunto sin embargo porque nunca parece importarles que pinte las montañas pequeñas - una cuestionamiento que considero sería igualmente razonable”²⁴².

Charles (1887-1965)

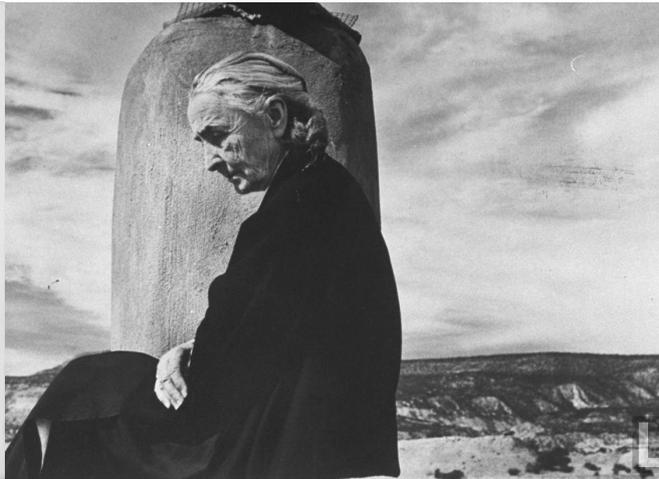
En 1948 y 17 años después... Le Corbusier traza un horizonte que, como un tajo de Lucio Fontana sobre el lienzo virgen, parte en dos la

²⁴¹ Palabras de Georgia O'Keeffe citadas en Robinson, Roxana, *Georgia O'Keeffe: A Life*, 1999, p.278

²⁴² *Ibid.*, p.279



[EP-101]



[EP-102]



[EP-103]



[EP-104]

Georgia O'Keeffe:

[EP-101] *Slightly Open Clam Shell*, 1926
Pastel sobre cartón, 22 x 33 cms

[EP-103] *Pink tulip*, 1926
Óleo sobre lienzo, 77 x 92 cms

[EP-104] *Deer Skull with pedernal*, 1936
Óleo sobre lienzo, 76,5 x 91,4 cms. Museum of Fine Arts, Boston

[EP-102] John Loengard: *Georgia O'Keeffe, en la cubierta del Ghost Ranch, Abiquiu, New Mexico*, 1967
Para artículo de la revista Life

espacio del papel. Hacia abajo se va configurando de a poco una cinta de muros que deja en el centro un paño frontal y hacia los lados dos planos simétricos en fuga. Una pequeña "ventana" cuadrada marca el punto de encuentro del eje del paño central con el plano de apoyo. A través del "tajo" horizontal asoman, a la izquierda la Torre Eiffel y al medio el Arco de Triunfo. Por sobre nuestras cabezas una nube -o globo de diálogo vacío- nos vigila [3.3/36]. La síntesis gráfica es perfecta (solo igualada en el futuro por algunos apuntes exquisitos de Álvaro Siza). Estamos en París, en la tercera y última terraza del *penthouse* del multimillonario Charles de Beistégui que Le Corbusier reforma entre 1929 y 1931.

La terraza es una habitación a cielo abierto rodeada de muros. Este concepto ya ensayado por Le Corbusier en la *Petite Maison* que construye para su madre en 1923, será retomado luego en el techo de la *Unité d'habitation* de Marseille y más adelante en Chandigarh, atesorando siempre en su origen la visita del joven Charles Edouard Jeanneret al "recinto" de la Acrópolis de Atenas en 1911

El espacio de planta cuadrada de la terraza está vacío. Vacío, tapizado por césped y rodeado por un antepecho continuo que se interrumpe solamente para permitir el acceso desde una escalera sin baranda que sube desde la terraza inmediatamente inferior [3.3/37]. El antepecho es mucho más alto que lo habitual. No tanto como para cancelar absolutamente la visión, pero sí para seleccionar la vista. De hecho, estando de pie, el nivel corresponde con la altura de nuestros ojos, coincidiendo por lo tanto con el horizonte.

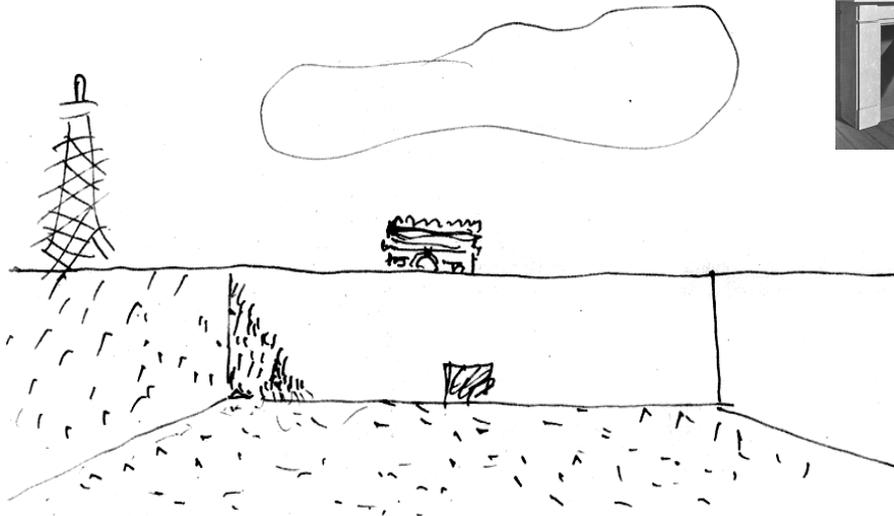
Un único y solitario signo rompe el silencio terso de la cinta de muros: el pórtico de una estufa Luis XV ubicado en el centro del muro que nos recibe al ingresar a la terraza. Por sobre el horizonte artificial del muro asoma justo sobre la estufa y solo un poco más hacia la derecha, el Arco de Triunfo [EP-106]; desviando levemente la vista hacia la derecha quién asoma su faz ahora es la Torre Eiffel. Solo dos *bibelots* que identifican París, separados de su contexto urbano como objetos sin escala; ninguna otra referencia exterior de la ciudad o del propio edificio²⁴³.

Estamos parados entre el cielo y el suelo-césped, por lo tanto en el exterior; nos rodean muros y de pie frente a una estufa barroca, por lo tanto nos encontramos en un interior. La construcción de un horizonte ficticio regula y manipula las ambigüedades del espacio. El muro perimetral se sobreeleva, ejerciendo un control estricto sobre

243 Fuertes, Péres, Pere, Op. Cit. p.197



[EP-105]



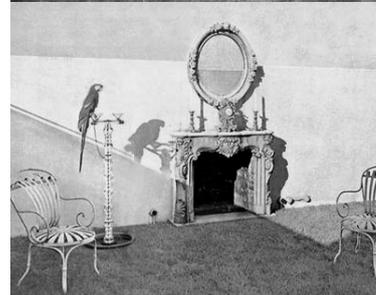
[EP-106]



[EP-107]



[EP-108]



[EP-109]

[3.3/35] René Magritte: *Le Temps traversé*, 1939
Óleo sobrelienzo, 98,7 x 147, Art Institute de Chicago

Le Corbusier, *Apartamento Charles Beistégui*, París, 1929-31:

[EP-106] "Chambre à ciel ouverte", 1948, croquis

[EP-107] Terraza y periscopio
Foto Lucien Hervé

[EP-108] Eco visual entre el Arco de triunfo que asoma sobre el pretil y la boca barroca del falso hogar

[EP-109] La ambigüedad de la composición de la habitación a cielo abierto, enfatizada por un temporal espejo que se suma al periscopio en la multiplicación cruzada de reverberaciones visuales

plano medio de la perspectiva eliminando como en la experiencia plástica de Georgia O'Keeffe el vínculo entre el primer plano y el plano de fondo. Privados de referencias, los objetos lejanos solo pueden en este caso ser interpretados en relación al muro que les proporciona basamento²⁴⁴.

Nos queda aún por analizar el porque de la inclusión de la estufa Luis XV. La respuesta más inmediata la encontramos en el propio cliente, amante confeso de la obra de Renè Magritte [EP-105]. La estufa descontextualizada bien podría rendir tributo al espíritu surrealista. Sin embargo la clave principal se encuentra tan dentro de la composición como fuera de la obra. El Arco de triunfo, separado también de su entorno, funciona como una resonancia visual perfecta de la estufa barroca. La manipulación de escalas surte su efecto y el Arco parece reducir su tamaño, aproximándolo al de su representación. La atmósfera onírica del espacio se hace aún más intensa.

Para completar el panorama surreal un enigmático periscopio se alza fuera del recinto, se asoma sobre él y retransmite en directo el paisaje a una cámara obscura en el interior del apartamento. Su silueta evoca los centinelas de Antonio Gaudí en el techo de La Pedrera y al igual que la estufa hace con el arco de Triunfo, opera como eco formal de la Torre Eiffel.

En 1952 se inaugura la *Unité d'habitation* en Marsella y en la terraza aparece nuevamente el recurso de extrañamiento producto de la sobre elevación de los márgenes del recinto de la cubierta. Una vez más la información del plano medio de la perspectiva queda oculta tras antepechos o planos inclinados que se alzan hasta sustituir el horizonte real por uno ficticio. La escena vuelve a ser dominada integralmente desde los recursos propios del proyecto de arquitectura. El azar es reducido a su mínima expresión. De nuevo un duplicado artificial, en este caso de las montañas que cierran las vistas hacia el sureste, aparece como contrapunto en primer plano, reproduciendo efecto y consecuencias [EP-110a112]. Una pequeña reverberación del jardín de piedra del templo Ryoan-ji en Kyoto y su relación con el universo detrás del muro permanece en el aire.

En Chandigarh, la "arquitectura del suelo" será la encargada de manipular los límites creando horizontes adecuados al proyecto de contemplación estética planificado por Le Corbusier.

²⁴⁴ Concepto enunciado por Le Corbusier en *Entretien avec les étudiants*, recogido en Fuertes, Péres, Pere, Op. Cit. p.201



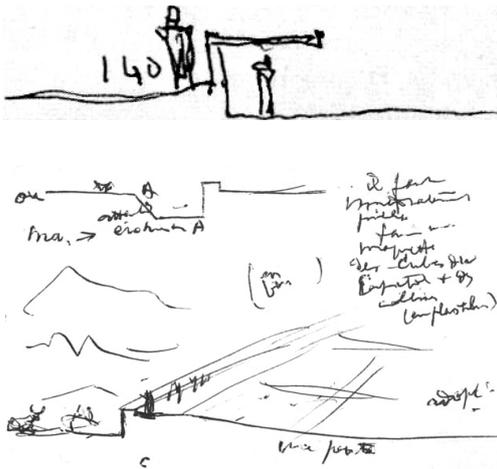
[EP-110]



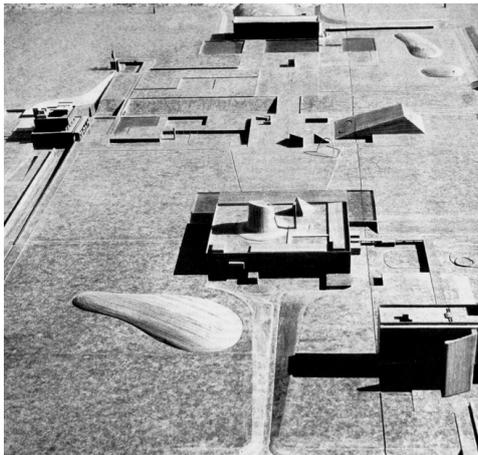
[EP-111]



[EP-112]



[EP-113]



[EP-114]

Le Corbusier

Unité d'habitation de Marseille:

[EP-110] La terraza abierta al paisaje

Foto Lucien Hervé

[EP-111] Rocas falsas y reales.

[EP-112] El ocultamiento de los planos medios y el rediseño del horizonte y la manipulación consciente de la escala

Chandigarh:

[EP-113] El "glacis continu en remblai horizontal" El mismo recurso conceptual de la cubierta de la Unité de Marsella aplicado a la definición de los umbrales explanada de los edificios de gobierno
Carnet G28, 1953

[EP-114] Maqueta del conjunto urbano diseñado por el maestro en el que puede apreciarse la voluntad expresa de modelación de la plataforma de soporte

Foto tomada de las Obras Completas de Le Corbusier

“El universo de nuestros ojos reposa sobre un llano bordeado de horizonte” escribía el maestro en el Poema del ángulo recto. “Le Corbusier ocupa la llanura antes vacía de contenidos y de significados. Y no lo hace disponiendo objetos sobre la superficie; sino disolviendo objetos y superficie en una única categoría, mediante el uso de la topografía”²⁴⁵.

Invirtiendo la sección de una trinchera de defensa, Le Corbusier protege el recinto del Capitolio [EP-113]. Se construye una leve pendiente que levanta los bordes en tres de sus cuatro lados, apenas lo necesario para defender la mirada del entorno más inmediato -la ciudad- y proyectar la vista hacia lo lejos. El margen norte se libera dejando ingresar las montañas al recinto. Al interno, se suman áreas arborizadas y estanques que incorporan con sus reflejos nuevas ambigüedades a la percepción de escalas. Mecanismos compositivos como los que equilibran la masa en terraplenes y desmontes en los márgenes del conjunto se extienden al interior del recinto para regular las relaciones entre los edificios y entre estos y su entorno inmediato. Es elocuente al respecto la fotografía de la maqueta del Capitolio publicada en las Obras Completas, iluminada con una luz rasante que delata claramente la imbricada modulación de volúmenes positivos y negativos [EP-114].

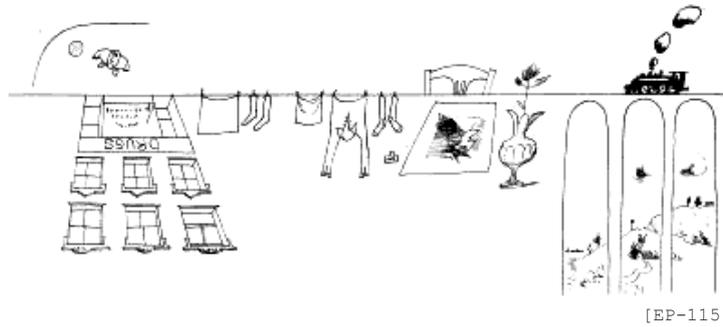
[Paréntesis], el horizonte según Steinberg

Un dibujo magistral, como casi todos los que ha hecho Saúl Steinberg a lo largo de su vida, resume el sentido de la construcción del horizonte como proyecto. Una línea discurre horizontalmente por el espacio de la hoja. Comienza en el margen derecho como límite superior de un acueducto sobre el cual transita una locomotora; continúa como el borde de una mesa detrás del cual asoma el respaldo de una silla (del mismo modo que hace el Arco de Triunfo sobre el antepecho de la terraza Beistégui); sigue entonces como cuerda de ropa en la cual se asolean una camisa, cuatro calcetines y un par de pañuelos; y dando un violento vuelco espacial, termina su recorrido como encuentro del plano vertical de la fachada de un edificio -visto desde su azotea- con la vereda [EP-115].

REVERBERACIONES

El término *reverberación* refiere a la existencia de una persistencia (sonora), o una reflexión difusa (de luz o calor), mientras que el *tiempo de reverberación* es el que ha de transcurrir para que el sonido

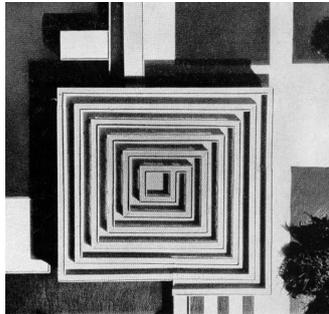
245 Fuertes, Pères, Pere, Op. Cit. p.239



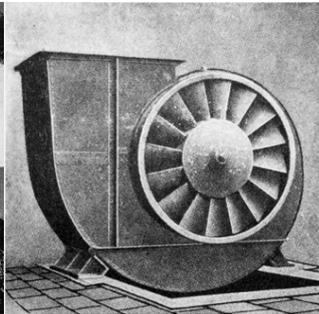
[EP-116]



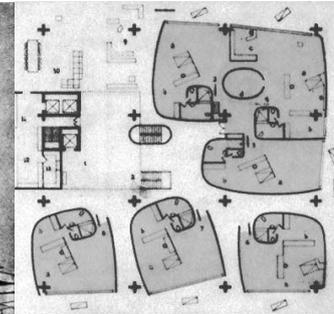
[EP-117]



[EP-118]



[EP-119]



[EP-120]

[EP-115] El horizonte según Saúl Steinberg
Visión parcial de uno de los tramos de la obra

Le Corbusier y la espiral:

[EP-116] Objetos a reacción poética, el caracol
[EP-117] *El Modulor*, Poema del ángulo recto, 1995
Litografía

[EP-118] Museo de crecimiento ilimitado, 1939, proyecto
[EP-119] Ventilador centrífugo
Vers une architecture p.224
[EP-120] Núcleos en espiral de la *Casa del Gobernador*, Chardigarh, 1954

se reduzca en una proporción determinada.

Por lo tanto al hablar de reverberación estaríamos refiriendo a la "reflexión difusa y persistencia de una realidad "hasta que esta se reduzca en una proporción determinada". Con este concepto en mente, hemos identificado algunas "reverberaciones escalares" que ayudan a completar el panorama de manipulaciones de escala manejadas por el maestro en sus procesos de diseño.

Espiral

"Un caracol posee una verdad geométrica sólida, clara y distinguible. Posee una alta inteligibilidad, y es la generación de la forma y no la forma misma la que permanece en el misterio"²⁴⁶.

Las formas envolventes presentes en un gran número de obras de Le Corbusier tienen dos orígenes claramente identificables: la inspiración natural y espontánea de los objetos que recogía a orillas del Mediterráneo, entre los cuales había siempre caracoles y conchas marinas, y el poder signico de la esvástica como fuerza dinámica inscripta en un cuadrado

Los caracoles, objetos de una gran sugerencia formal y material, eran además portadores de misterios geométricos y matemáticos que inquietaron al maestro como al hombre desde tiempos remotos.

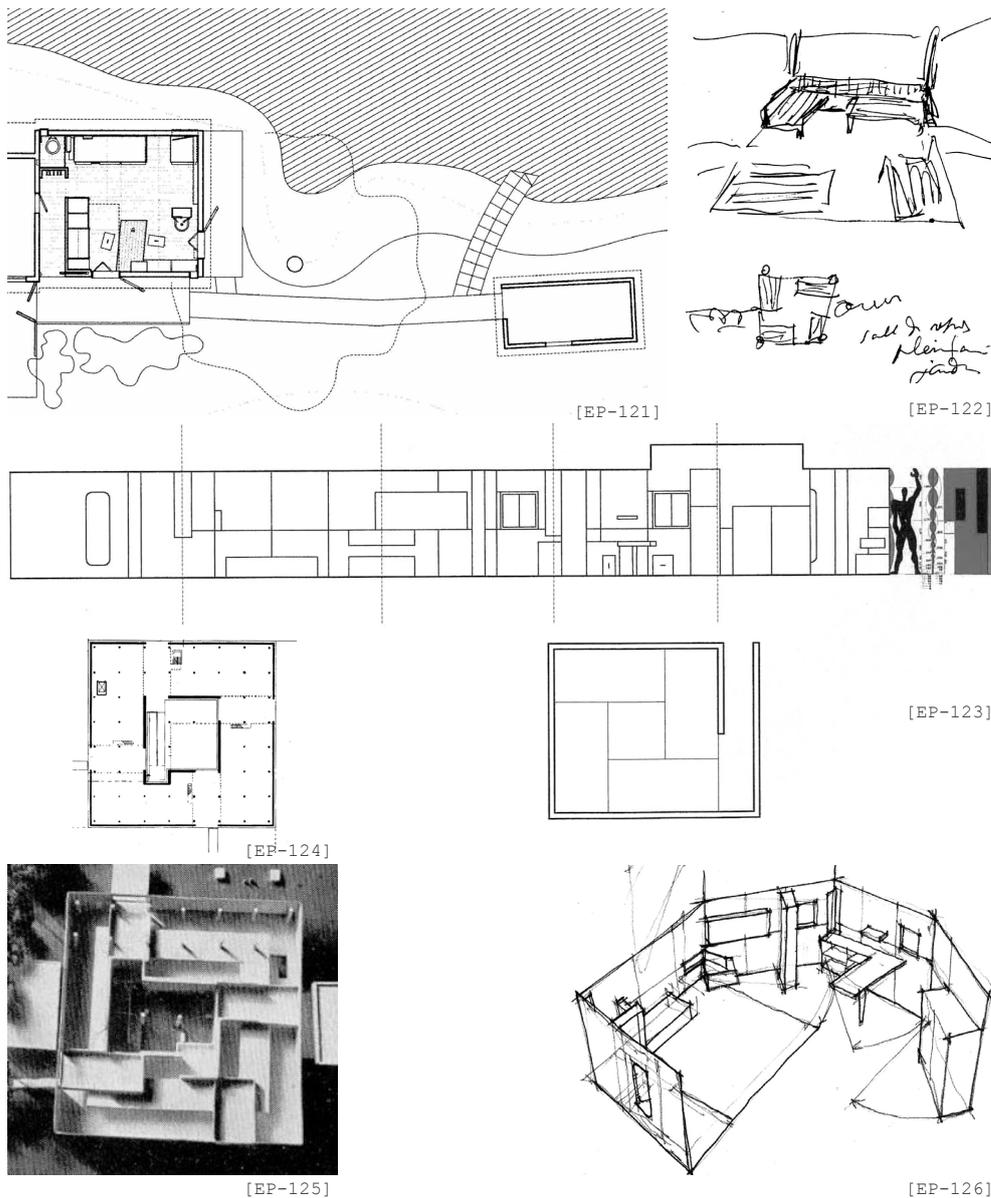
Le Corbusier aprecia en ellos la progresión no solo geométrica sino también espacial implicada en la lógica de generación de la espiral; su capacidad tipo-morfológica de protección y abrigo; su valencia doble como abstracción y figuración; su vínculo con el número de oro y su fortaleza estructural.

Ecos de esta tensión pueden encontrarse diseminados por toda su obra. En la cita visual inequívoca del ventilador centrífugo de *Vers une architecture* (1923) [EP-119]; en la forma en que el muro de Ronchamp se vuelve sobre sí mismo para dar lugar a las dos torres (1950-55); en el gesto envolvente de la sala de la asamblea del *Edificio de la Asociación de Hiladores de Ahmedabad* (1952), que se repite en cada uno de los apartamentos del proyecto original para el *Palacio del Gobernador* en Chandigarh (1954) [EP-120].

Juan Calatrava, en el año 2006, en un coloquio con Iñaki Ábalos²⁴⁷, reconoce en esta forma envolvente la forma del pabellón auditivo, comenta su presencia en buena parte del trabajo plástico de Le Corbusier e incluso en su arquitectura y agrega que se ha llegado a

246 Valery Paul, "Les coiquillages", citado en Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*

247 Iñaki Ábalos; Calatrava, Juan, *Loc.Cit.*



Le Corbusier

Cabanon, Roquebrune, 1952-53:

[EP-121] Planta del refugio de verano y el pequeño galpón taller
Dibujo AnibalParodi Rebella

[EP-122] Croquis que realiza Le Corbusier del *Manji-tei* (esvástica en japonés), refugio cubierto para el descanso de invitados, dependiente de *Pabellón de Té Shokin-tei*, en oportunidad de su visita a Japón, en 1955

[EP-123] Cinta de fachadas interiores del *Cabanon*, asociada con el sistema proporcional del *Modulor*. Dibujo AnibalParodi Rebella

[EP-124] *Museo de Ahmedabad*, 1952, planta

[EP-125] *Museo de Arte Occidental de Tokio*, 1959, maqueta

[EP-126] Interpretación del *Cabanon* como envolvente equipada que gira en espiral sobre sí misma. Dibujo AnibalParodi Rebella

interpretar los campanarios de Ronchamp no sólo como torres que emiten un sonido, sino también como pabellones auditivos prestos a escuchar las resonancias del paisaje y la naturaleza.

El signo de la cruz gamada puede ser rastreado en las culturas más antiguas y es identificable nítidamente como idea generatriz en varios proyectos de Le Corbusier. Además de haberlo explicitado como génesis espacial y geométrica de su cabaña en Roquebrune, la historia ha dejado un pequeño apunte del maestro realizado en 1955 en el Palacio Imperial Katsura de Kyoto [EP-122], en el cual documenta un pequeño refugio cubierto dependiente de la *Casa de Té Shokin-tei*, el *Manji-tei* (que significa precisamente svástica): el espacio de planta cuadrada, libera su centro y ocupa la periferia según cuatro áreas rectangulares idénticas y trabadas en un movimiento de rotación continua.

Esta descripción encaja perfectamente con la del *Cabanon* (1952-53) que puede entenderse simultáneamente como una *cinta continua de cerramiento vertical equipado* que al plegarse sobre sí misma define el espacio interior [EP-123,126].

El Museo de Ahmedabad (1952) [EP-124] y el Museo de Arte Occidental de Tokio (1959) [EP-125] se estructuran de la misma manera, a partir de cuatro rectángulos que rotan formando un molinete dentro de una planta cuadrada. Esta dinámica envolvente al interior de un cuadrado ya había sido enunciada por Le Corbusier en 1938 con su proyecto para el Museo de Crecimiento Continuo [EP-118].

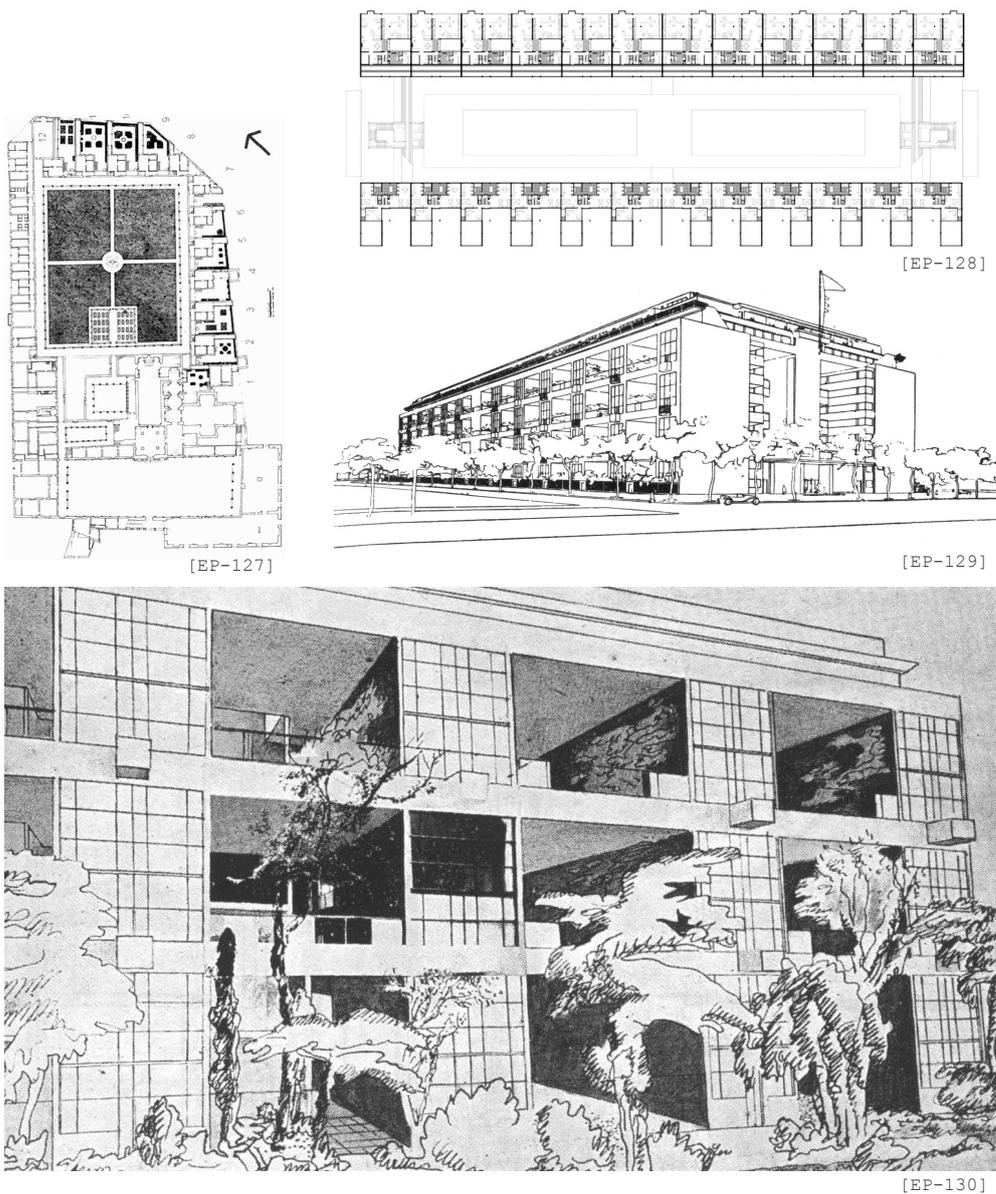
Es interesante comprobar como algunos temas compositivos resuenan en recintos tan amplios como sus museos y tan pequeños como su cabaña, en dónde muchos de estos proyectos fueron concebidos.

Trasvasan no solo programas y lugares sino escalas de proyecto tan diversas como las expuestas y que, sin embargo, convergen con naturalidad. Ninguna dimensión es considerada "menor" o insuficiente para ensayar temas tan fundamentales como por ejemplo el del espacio envolvente. Las ideas se manipulan para adaptarlas al rango dimensional que cada encargo trae aparejada.

Alvéolos

"Los Immeuble-Villas... surgen de un recuerdo de sobremesa que proviene del monasterio de la Cartuja de Ema (serena felicidad), y que dejé anotado en el reverso de un menú"²⁴⁸.

248 Le Corbusier, "1922", *Le Corbusier lui-même*, Editorial Jean Petit, Ginebra, 1970 citado en Le Corbusier, *Le Corbusier Le Grand*, Phaidon, Londres, 2008, [TA]



[EP-127] *Certosa di Val d'Ema* (Cartuja de Ema), 1341

Le Corbusier:

[EP-128,129] Planta y perspectiva general del proyecto de *Immueble-Villas* en su primera versión, 1922

Según el pie de imagen de las *Obras Completas 1910-1929: Un inmueble de 120 villas superpuestas*

[EP-130] Perspectiva a horizonte normal del bloque cuyas unidades se proyectan sobre espacios abiertos propios a doble altura

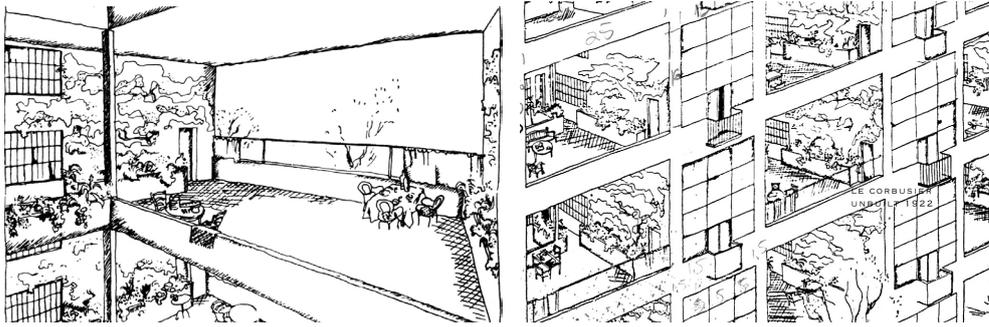
Como cuenta Antón Capitel, Le Corbusier "quedó absolutamente seducido por las celdas de los frailes, verdaderas casas independientes para cada uno, que compensan la austeridad de su vida con el lujo espacial de sus moradas: casas de dos alturas, con capilla particular, que constituyen una agrupación en "L" y que encierran un patio con la celda vecina y con una tapia"²⁴⁹ [EP-127]. Del menú no quedó rastro, pero se conservan si varios documentos gráficos que revelan la atención y avidez con la cual Le Corbusier absorbió la experiencia de la *Certosa di Val d'Ema*. Lo cierto es que, después de quince años, la organización y estructura de las celdas monásticas cristalizará en el proyecto de los *Inmueble-Villas*. La idea de una nueva tipología que conserve el disfrute de un generoso espacio exterior de expansión aún tratándose de vivienda social en altura no había sido ensayada con anterioridad y la presentación de la primera propuesta en 1922 así lo destaca en el texto escrito para su difusión pública: "Para construir las viviendas de la gran ciudad es imprescindible revisar la idea de la célula habitacional, del apartamento.. La producción en serie transforma los siglos en décadas. Es necesario construir en serie para consolidar el tipo y alcanzar la perfección"²⁵⁰.

En esta versión inicial las 120 unidades se organizan en un bloque de cinco niveles estructurado a partir de dos crujías paralelas de 12 células cada una, que liberan un patio común con circulación perimetral pública en el área central y cierran sus testeros con circulaciones verticales comunes. La estructura en peine libera la relación de los patios a doble altura hacia la calle [3.3/58-62]. Tres años más tarde en la Exposición internacional de París de 1925; Le Corbusier encuentra la oportunidad ideal para la promoción de su propuesta y decide construir un modelo a escala natural de una de las unidades como componente protagónico del Pabellón de *L'Esprit Nouveau* [EP-134,135]. El bloque original ha sido sustituido por una macro-manzana que organiza 30 unidades en sentido longitudinal y cierra sus testeros con crujías secundarias de 8 unidades cada una. La estructura interna del *Inmueble* se ha invertido y ahora las tipologías se cierran a la calle y abren sus patios al generoso espacio verde del corazón de la gran manzana.

El pabellón fue con el tiempo el único fragmento testimonial construido

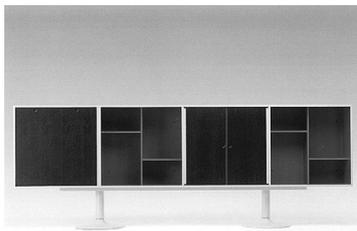
249 Capitel, Anton, *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Tanais ediciones S.A., Madrid, 2004, p.90

250 Recorte de prensa, Le Corbusier, *Le Corbusier Le Grand*, Phaidon, Londres, 2008, p.125, [TA]



[EP-131]

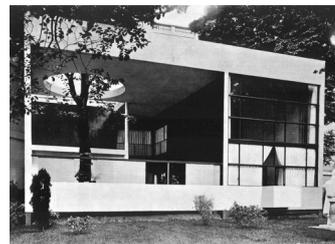
[EP-132]



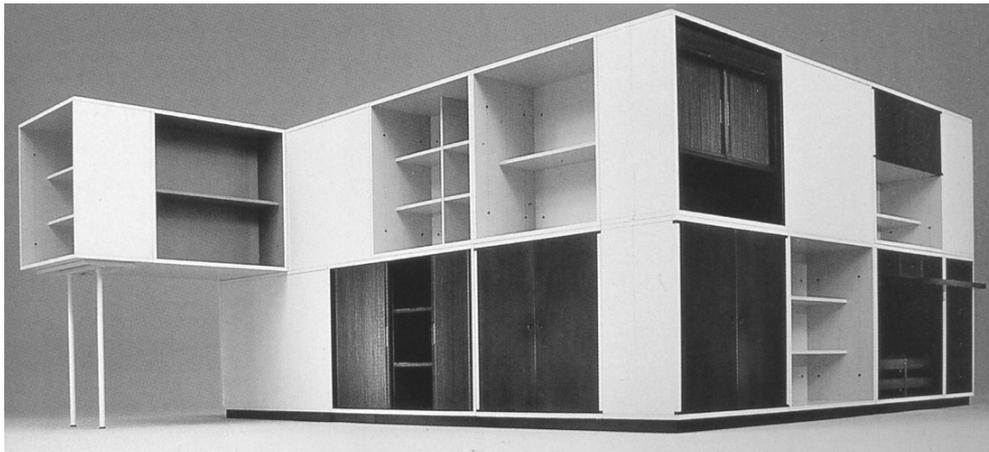
[EP-133]



[EP-134]



[EP-135]



[EP-136]

Le Corbusier, *Immuable-Villas*, 1922:

[EP-131] Croquis de las terrazas-jardín

[EP-132] "Lotissement fermés à alvéolos", el módulo de las fachadas actuales se lleva de 3,50 m a 6 m, confiriendo a la calle un carácter de amplitud totalmente nuevo

Según el pie de imagen de las Obras Completas 1910-1929

[EP-134] Planta baja tipo de las unidades de vivienda

[EP-135] Le Corbusier: *Pabellón L'Esprit Nouveau*, Exposición Internacional de París, 1925

[EP-133,136] Le Corbusier, Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret: *Casiers Standard*

Versiones contemporáneas de los modelos desarrollados a partir de los primeros ejemplares incluidos en el *Pabellón L'Esprit Nouveau* de 1925

del proyecto de *Inmueble-Villas*. Pensado optimistamente como realidad efímera debió ser reconstruido (trasplantado a Bologna) en 1977 para que las generaciones siguientes pudieran compartir la experiencia "original".

Esta unidad promocional del proyecto tipo de vivienda colectiva era naturalmente visitable y dentro de sus novedades presentaba al público por primera vez una pieza de mobiliario estándar diseñado para la ocasión por el estudio del maestro con la colaboración decisiva de Charlotte Perriand: los *Casiers Standard*.

Los "Casiers" eran precisamente eso: cajas. Contenedores estandarizados diseñados teniendo en cuenta las dimensiones de todos los objetos cotidianos más habituales en una vivienda y pensados para resolver el problema de almacenamiento en todos sus ambientes. Los módulos eran tanto contenedores de almacenamiento como conformadores de espacio ya que "el hombre debía habitar "en el espacio" y no "entre los muebles"²⁵¹ [EP-133,136].

Su expresión volumétrica y formal puede establecer paralelismos bastante directos con su obra arquitectónica. Algunos "Casiers" aparecen incluso como expresión reducida de escala de lo que serán propuestas futuras de vivienda colectiva: volúmenes prismáticos elevados sobre "pilotis" que dejan que el pavimento discorra en continuidad bajo ellos y que permiten sobre el plano superior de apoyo posicionar y exhibir objetos singulares.

Originalmente metálicos aunque finalmente construidos en madera, los *Casiers Standard* tenían un diseño flexible en el cual convivían áreas de almacenamiento de distinto carácter y tamaño. Alternaban en general zonas abiertas con nichos expuestos y zonas cerradas tras puertas batientes con estantes y cajones.

Tomando un poco de distancia no resulta extraño asumir que Le Corbusier manejó algunos conceptos similares para proyecta el mueble, la célula doméstica y su agrupamiento. Zonas densas y compartimentadas en diálogo con otras y fluidas, abiertas y unitarias. Repetición modular, producción en serie y estandarización impuesta por la maquina. Y, por encima de todo lo anterior, la presencia identitaria del "patio" sea este corazón de manzana de un "*lotissement fermés à alvéolos*"²⁵², una *terrace jardin*, o un nicho del aparador.

251 Mang, Karl, *Storia del mobile moderno*, Editori Laterza, Roma, 1998, p.113

252 Expresión utilizada por LC para referirse a los *Inmueble-Villas*, en Le Corbusier, *Urbanisme Crés*, París 1924, p.205; citado en Suárez, María Candela, *Las Villas Meyer y Hutheesing-Shodan de Le Corbusier*, Dir.Tesis: Joseph Quetglas, Departamento de Proyectos, ETSAB-UPC, p.244

Sobrevuela una sensación de fractalidad en la idea de que a medida que vamos reduciendo nuestra escala nos volvemos a encontrar una y otra vez con el mismo germen proyectual. Sin embargo, sería tan arriesgado afirmar que estamos ante un proceso de analogía inconsciente como que estos resultados son producto de una manipulación escalar voluntaria. Tal vez solo se trate de una reverberación que ha permanecido en el aire el tiempo suficiente para retomarla más adelante y continuar el proceso de diseño.

4

**LA ESCALA DEL RECUERDO:
ETTORE SOTTASS**

LA ESCALA DEL RECUERDO

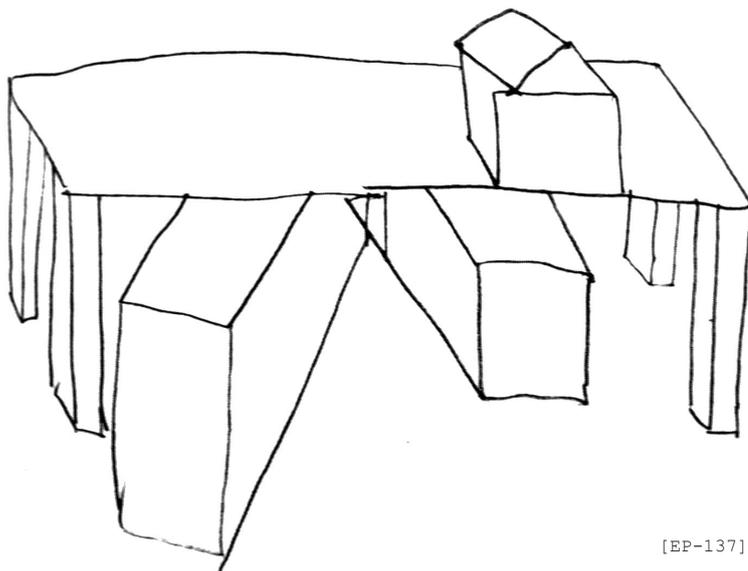


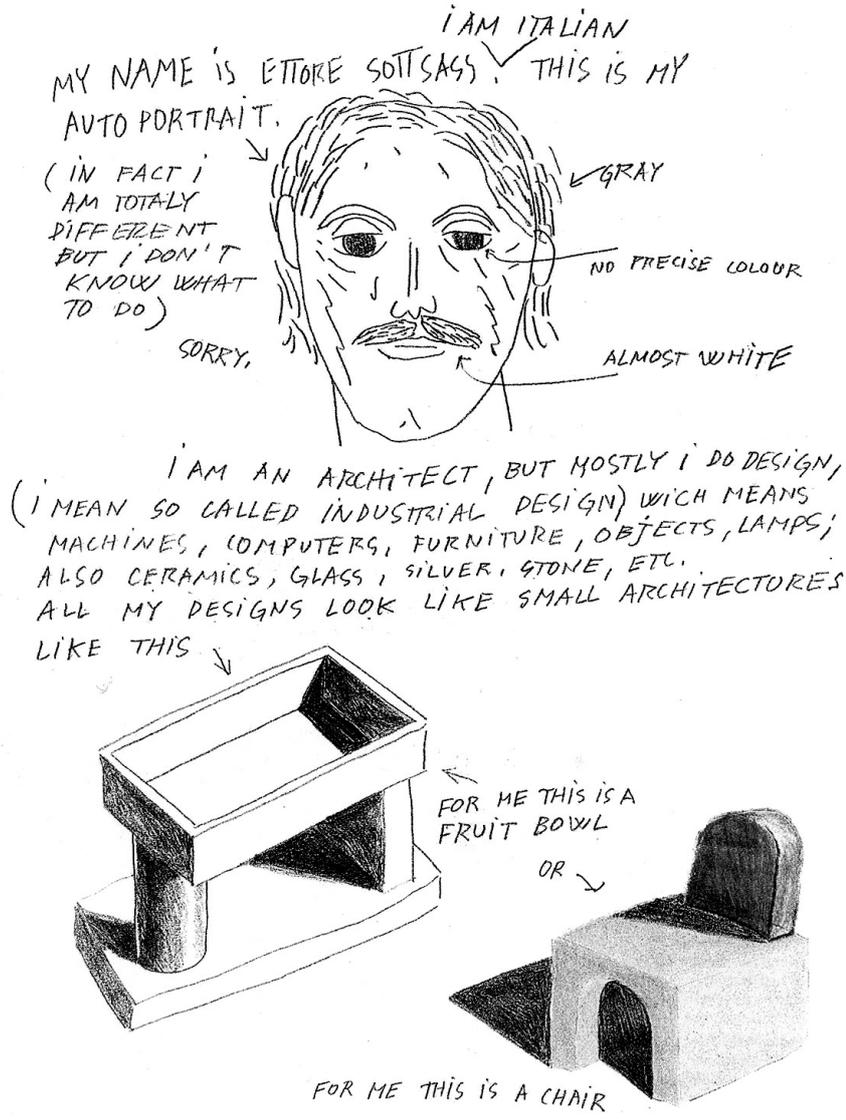
Ilustración de Sotsass *151 drawings*, editado en 1997
Puede apreciarse el carácter explícitamente ambiguo de la escala del objeto dibujado, a medio camino entre el objeto de diseño y el conjunto arquitectónico

QUANDO ERO PICCOLISSIMO

No es difícil ni extraño interpretar un pórtico arquitectónico como una mesa fuera de escala. Los pórticos son pórticos, no importa a que tamaño estén materializados. El mismo tipo de contención espacial, la misma envolvente esencial y una configuración recurrente, sin sobresaltos, respaldan este arquetipo formal cuya estructura es tan versátil como contundente.

El desafío se vuelve mucho más interesante cuando la exploración formal trasciende la asociación unívoca y directa, y conserva dosis similares de ambigüedad al abordar situaciones más complejas y variadas. Aún más cuando la propia metodología de trabajo parece rehuir voluntariamente a posicionarse en una escala específica.

La imaginería utilizada por Ettore Sottsass no surge de la búsqueda de universos aescalares capaces de aterrizar con el mismo impacto sobre cualquier realidad. Tampoco persigue su consistencia compositiva desde la lógica implacable de lo esperable. Sottsass comulga, en primera persona, con los preceptos predicados por Robert Venturi en su "Complejidad y Contradicción en la Arquitectura" de



MANY YEARS AGO I DESIGNED SOME FURNITURE THAT LOOKED LIKE TOWERS, MORE OR LESS.
BUT THAT HAPPENED BECAUSE I WAS INFLUENCED BY THE POP ART.

[EP-138]

[EP-138] Ilustración del artículo *My name is Ettore Sottsass*, 2006, en el que declara su debilidad por la manipulación de escalas en su proceso de diseño
Revista Domus 892, pp.84-87

1966: "Prefiero los elementos híbridos a los 'puros'; los comprometidos a los 'limpios'; los distorsionados a los 'rectos'; los ambiguos a los 'articulados'; los convencionales a los 'diseñados'; los integradores a los 'excluyentes'; los redundantes a los sencillos; los reminiscentes que, a su vez, son innovadores; los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad".

En esta huida de los preconceptos y prejuicios establecidos por el orden social, Sottsass intenta recuperar la mirada libre y la curiosidad espontánea del niño. El repertorio de sus proyectos es así, de algún modo, el de Ettore niño. Sus volúmenes, formas y colores tienen la escala de sus recuerdos de infancia.

"Cuando era chiquito, un niño de cinco o seis años, no era por cierto un niño prodigio, pero hacía dibujos de casas, macetas y flores, con vagones gitanos, con calesitas y cementerios (tal vez porque hace poco había terminado la primera Guerra Mundial) y luego, cuando fui un poco más grande, fabriqué hermosos veleros, tallados con cortaplumas de la corteza blanda de los pinos del bosque de Bondone..."²⁵³

"...Ahora estoy tan grande que acá adelante, sobre el pecho, estoy lleno de canas. No fabrico más ligeros barcos de corteza, no hago más teleféricos con cajas de zapatos y con las bobinas de la maquina de coser que le sacaba a mi madre inclinada sobre los rasgaduras de las camisas. Ahora, a veces, tal vez igual que entonces, hago grandes piezas cerámicas o muebles monumentales como tumbas u otros objetos, instrumentos para viajes más misteriosos y ciertamente más difíciles dentro del mar de la consciencia, a la búsqueda de un 'samadhi' privado y público, cuya blanca y adorada playa, no asoma todavía en el horizonte"²⁵⁴.

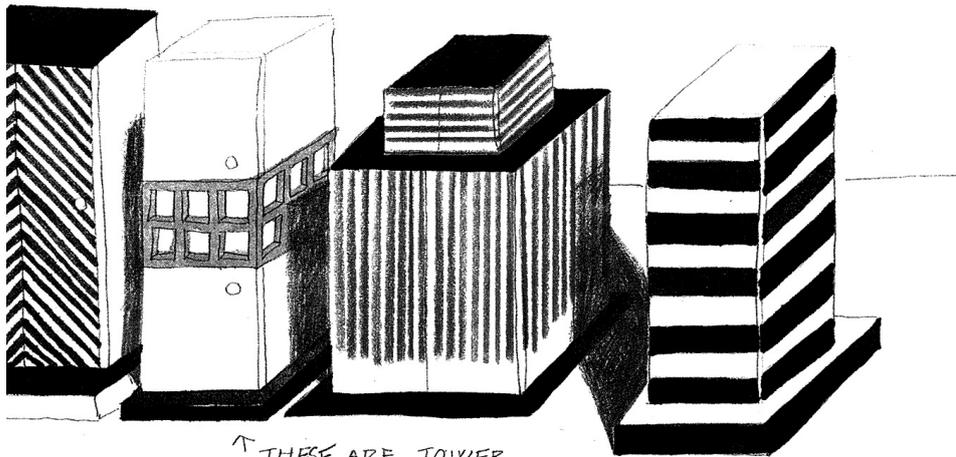
ME LLAMO ETTORE SOTTASS

En el catálogo de la exposición inaugurada en el 29 de setiembre de 2008 (pocos meses después de su muerte) en el *Centre Georges Pompidou*, y como presentación personal aparece un pequeño autorretrato rodeado por anotaciones al margen²⁵⁵ [EP-138,139]:

²⁵³ Sottsass, Ettore, "Quando ero Piccolissimo", 1973, publicado en Terrazzo, n° 5, otoño 1990, [TA]

²⁵⁴ *Ibid.*

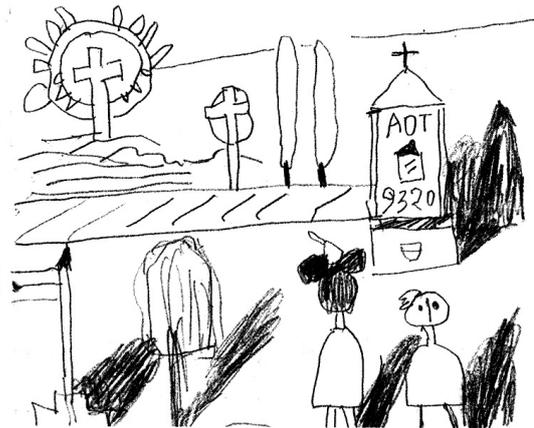
²⁵⁵ Fechado en 1990 y publicado en: Zellner, Peter / My name is Ettore Sottsass, en Domus 892, mayo 2006 p. 84, [TA]



↑ THESE ARE TOWER FURNITURES

THEN WHEN I WAS A VERY SMALL CHILD
I LIKED TO DESIGN CEMETERIES.
MAYBE THAT WAS BECAUSE THE TOMBS LOOKED
TO ME LIKE SMALL ARCHITECTURES, VERY MUCH
MY SIZE.
BUT THAT HAPPENED MANY YEARS AGO. ↓

I LIKE GIRLS
AND LADIES VERY
MUCH.
ONCE, IN A VERY, VERY
BEAUTIFUL JUNE DAY IN
TUSCANY
I WAS LYING ON THE GRASS.
UNDER AN IMMENSE BEAUTIFUL
TREE.
THERE WAS A YOUNG GIRL
WITH ME WITH A YELLOW
DRESS AND I TRIED TO KISS
HER, BUT THERE WAS A
HOLE IN THE GROUND AND
I FELL INTO THE HOLE. IT WAS
A VERY RIDICULOUS EVENT.
SHE SMILED VERY GENTLY.



[EP-139]

[EP-139] Ilustración del artículo *My name is Ettore Sottsass*, 2006, en el que declara su debilidad por la manipulación de escalas en su proceso de diseño y la vincula con experiencias de su infancia
Revista Domus 892, pp.84-87

Me llamo Ettore Sottsass, soy italiano.

He aquí mi autorretrato
(de hecho no me parezco mucho,
pero no sé bien como hacer)
disculpas

(Pelo) gris / (ojos) sin color definido / (Bigote) casi blanco

Soy arquitecto, pero sobre todo diseño
(quiero decir eso que llamamos "diseño industrial")
Es decir, maquinas, computadora, muebles,
objetos, lámparas; y también cerámicas, objetos
de cristal, de plata, de piedra, etc. Todas mis
creaciones se parecen a... pequeñas arquitecturas
como ésta
 para mí esto es un frutero
 y esto una silla

Hace mucho años diseñé muebles que
parecían torres, más o menos
Pero eso sucedió porque estaba influenciado por el Arte Pop

Cuando era muy chiquito
me gustaba dibujar cementerios
Tal vez porque las tumbas me parecían pequeños edificios,
hechos a mi medida
Pero eso sucedió hace muchos años.

Esta manera de presentarse a sí mismo (muy próxima a los grafismos conceptuales de Louis Kahn) es la de un niño, o la de alguien que, como Sottsass, quiere conservar, hasta donde su honestidad adulta se lo permita, esa visión llana, sabia y directa con la que los niños describen el mundo. Por eso, para explicarse a sí mismo, alterna su ser adulto con el Ettore niño. Por eso, aunque hable de su actividad actual, el relato sigue el modo y la cadencia de la anécdota de infancia.

ARQUETIPOS

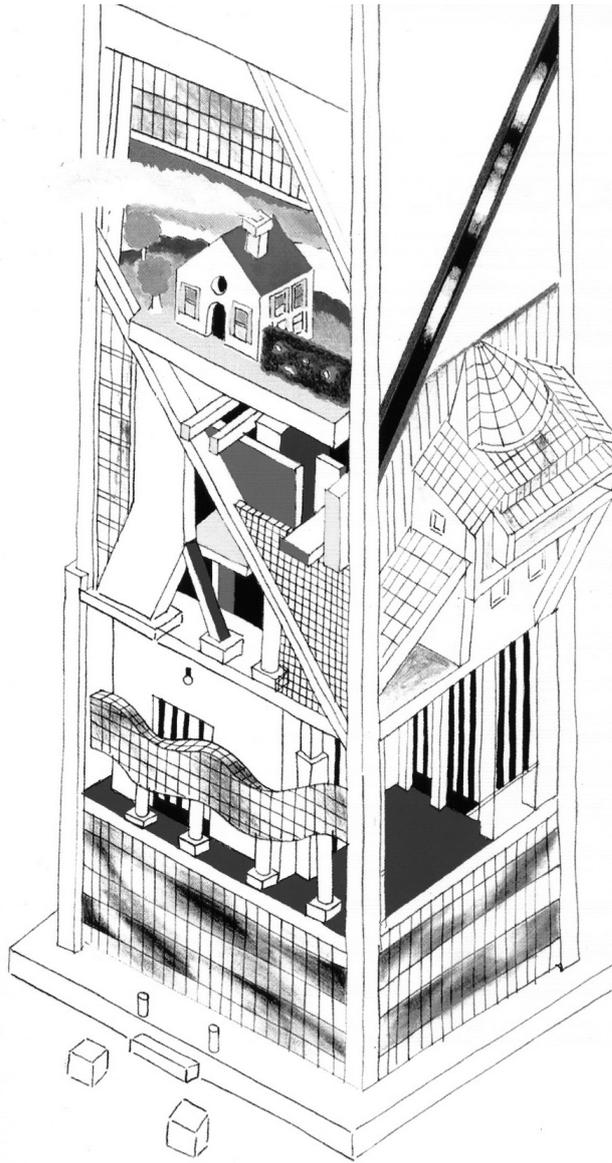
Sottsass comienza trabajando como arquitecto pero casi desde el comienzo su actividad como diseñador resulta dominante. Primero como diseñador industrial y luego, cada vez más próximo a los espacios del arte, como diseñador a secas, según una precisión que el mismo se encarga de señalar: "...no creo que sea un problema que el Arte y el Diseño deban concebirse como campos separados. La clave es diferenciar entre diseñadores y



[EP-140]



[EP-141]



[EP-142]

Ettore Sttsass:

[EP-141] *Valentina*, Máquina de escribir rojo brillante, 1969, para Olivetti

[EP-140] Imagen publicitaria aparecida en la revista Domus en 1969, que establece la analogía entre la máquina y la presencia roja y escalonada de la *Villa Malaparte* de Adalberto Libera en Capri (1937)

[EP-142] *Non sense archittonico*, 1976
Témpera sobre papel, 34 x 46 cms

diseñadores industriales. Hoy en día yo no soy un diseñador industrial. He sido uno, hace mucho tiempo, como en esos años en los cuales trabajé para Olivetti y los demás, pero eventualmente encontré mi espacio en el mundo de las galerías porque ya no logro encontrar empresas que me permitan hacer lo que quiero y cuyos principios respete”²⁵⁶. Sin embargo, Ettore Sottsass reivindicará siempre su ejercicio proyectual desde la visión de alguien formado en la arquitectura. Se considerará a sí mismo un arquitecto que diseña más que un diseñador: “Soy arquitecto... sobre todo diseño... todas mis creaciones se parecen a pequeñas arquitecturas”.

Según la real academia un arquetipo es un tipo soberano y eterno que sirve de ejemplo: una representación modélica de cualquier manifestación de la realidad; el punto de partida de una tradición; un modelo original y primario; una imagen o esquema congénito, con valor simbólico que forma parte del inconsciente colectivo. Todas y cada una de las acepciones del vocablo arquetipo sirven para definir a la perfección el rol de cada uno de los signos que Sottsass pone reiteradamente en diálogo en sus proyectos. Ciertamente, no es casualidad que una de las primeras exposiciones internacionales luego de su deceso fuera bautizada precisamente así: “Arquetipos”²⁵⁷.

Sottsass trabaja a partir de signos gráficos primarios. Sus formas geoméricamente simples, nítidas, rituales, están al servicio de la consolidación de un lenguaje que utiliza los arquetipos formales como si se tratara de un lenguaje cifrado por jeroglíficos. Es así que el conjunto de su obra, sin importar su escala, sin distinguir entre pequeños objetos y grandes arquitecturas, utiliza sistemáticamente una serie de signos e ideogramas arquitectónicos recurrentes que consolidan un universo formal propio, al tiempo que materializan los recuerdos colectivos de la cultura arquitectónica a lo largo de la historia: la casa (de volumetría compacta y cubierta a dos aguas), el rascacielos, la torre, el zigurat, el templo, la ruina, la ventana, el muro, el *trriage* de rombos, el tótem, la columna, la viga, el pórtico primigenio (mesa), la bóveda, la cúpula, el podio, el basamento.

“Toda la obra de Ettore Sottsass sugiere la idea de inmenso collage; sus muebles, sus objetos y sus espacios -impregnados de elementos de la vida cotidiana, surgidos de toda una serie de fragmentos de

256 Muñoz-Alonso, Lorena, “Meeting Mr Sottsass”, entrevista disponible [en línea] en <http://selfselector.co.uk/2007/03/>

257 “Archetypes”, exposición de obras de Ettore Sottsass poco conocidas o de edición limitada, Galería Friedman Benda, Nueva York, Mayo-Junio de 2008



[EP-143]



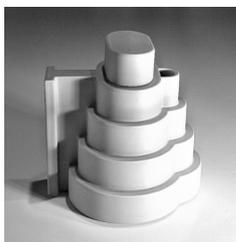
[EP-144]



[EP-145]



[EP-146]



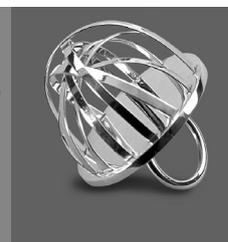
[EP-147]



[EP-148]



[EP-149]



[EP-150]

Ettore Sottsass:

[EP-143] *Acropoli*, consola 1988, Colección *Bharata*
Madera natural, laqueada, metal, mármol, 228 x 59 x 184

[EP-144] *Vanity N°9*, Tocador, 1995
Contrachapado laminado, aluminio anodizado, espejo, 130 x 55 x 210 cms

[EP-145] *Demistella*, Pequeña consola
Mármol, madera natural, contrachapado laqueado, 60 x 38 x 79,5 cms

[EP-146] *Tartar*, Consola, 1985
Mármol, madera natural, contrachapado laqueado, 188 x 88 x 81 cms

[EP-147] *Tetera Lapislazuli*, 1987
Para Alessio Sarri Ceramiche

[EP-148] *Frutero Bianco e Rosa*, 2001
Para Cerámica Gatti

[EP-149,150] Anillos artículo n° 23 y n° 3, 2002, Colección *La Seduzione*,
Para Cleto Munari. <http://www.cletomunari.com/jewelry.htm>

imágenes, de recuerdos de viaje, de culturas lejanas y guiados por un trazo casi infantil - son el fruto de una búsqueda casi incesante y de una gran sensibilidad artística"²⁵⁸.

En 1976 Sottsass realiza un dibujo verdaderamente elocuente, titulado "*nonsense architettonico*", en el cual podemos ver el nacimiento de una estructura vertical en la cual se almacenan muchos de los componentes de su lenguaje personal [EP-142]. Casi como si se tratase de un acopio de materia prima para sus proyectos, la casa, la villa, el edificio institucional, la columnata y toda una serie de fragmentos arquitectónicos se organizan por estratos en una estantería-rascacielos sin fin²⁵⁹.

Esta exploración paciente que lleva adelante Ettore Sottsass, componiendo a partir de versiones modélicas y simplificadas de la realidad tiene su punto de contacto con la síntesis selectiva del recuerdo lejano y con el mundo simbólico de los juegos de bloques fröbelianos de la infancia.

El manejo del color proviene también de un rincón arquetípico y optimista en que todo es luminoso: el techo de la casa es rojo, el cielo azul, los árboles verdes y el sol amarillo. Los colores brillantes son, en su opinión, propios de sociedades felices y sin temores.

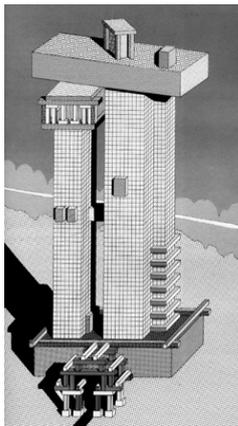
"El color es algo fundamental para mí, y mi paleta es muy pero muy luminosa... son los colores que usaba cuando era niño y estaba aprendiendo a dibujar, fuertes y puros. ¿Por qué los uso? Porque simbolizan la libertad y el rechazo a los prejuicios. Es una pena, pero sí, el color es todavía algo impopular"²⁶⁰.

Sottsass considera que el compromiso con el color es trabajoso e implica asumir riesgos, y resume su credo a la perfección en un pequeño dibujo que realiza para la tapa de abril de 2007 de la revista ICON que reza así: "No salvarás tu alma tan solo con pintar todo de blanco"

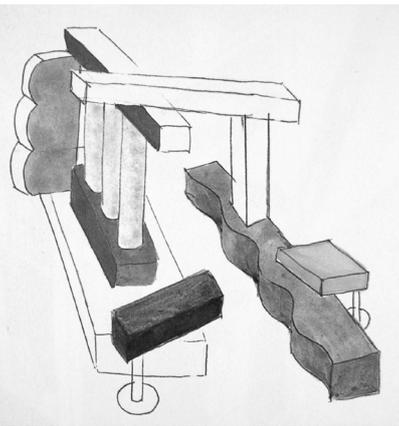
258 Fitoussi, Brigitte, *Memphis*, Ediciones H.Kliczkowski-Onlybook, SL, Madrid

259 La imagen recuerda una exposición itinerante (1981-2005) denominada *Highrise of homes* realizado por el grupo SITE pocos años más tarde. En él, una macro-retícula espacial de acero y hormigón, de 15 a 20 pisos de altura, alberga una comunidad de viviendas privadas que, "trasplantadas" de una en una desde el suelo a su nicho en la torre, ostentan con orgullo un lenguaje y expresión propios. El proyecto es consultable [en línea] en <http://siteweb.com/frame/index.htm>

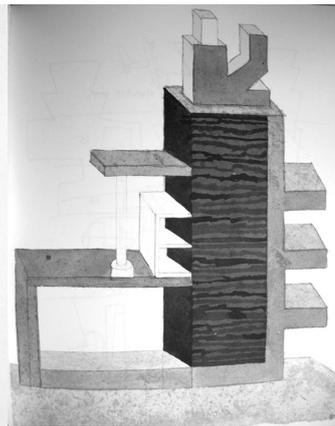
260 Muñoz-Alonso, Lorena, *Loc.Cit.*



[EP-151]



[EP-152]



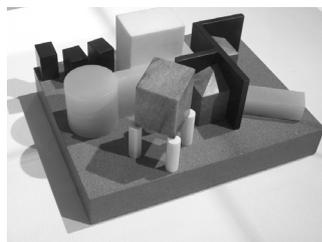
[EP-153]



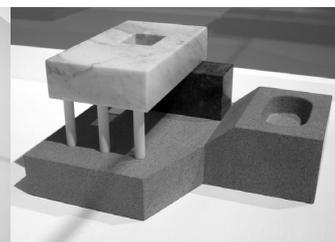
[EP-154]



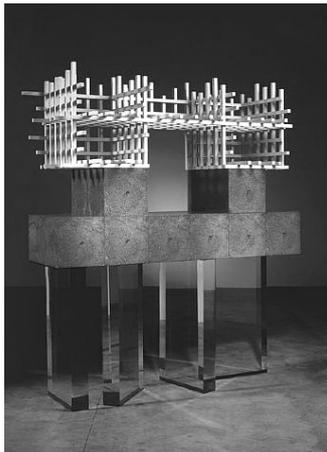
[EP-155]



[EP-156]



[EP-157]



[EP-158]



[EP-159]



[EP-160]

Ettore Sottsass:

[EP-151] *Design for skyscraper in Texas*, 1983

[EP-152,153] Ilustraciones de Sottsass *151 drawings*, editado en 1997

[EP-154] *Orange and white Superbox*, 1968

[EP-155] *Florero de vidrio*, 1980

[EP-156,157] Modelos arquitectónicos, *Exposición vorrei sapere perche*, Trieste, 2007

Exposición de piezas singulares y ediciones limitadas diseñadas por Ettore Sottsass, Galería Friedman Benda, Nueva York, 2007:

[EP-158] *Cabinet 71*, 2006

[EP-159] *Cabinet 67*, 2006

[EP-160] *Cabinet 77*, 2006

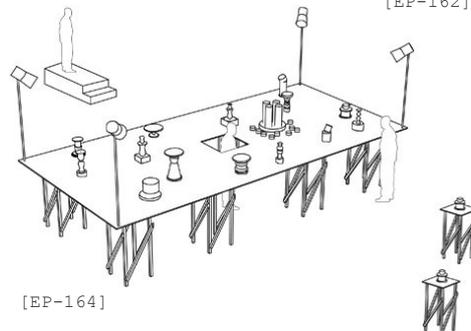
EJERCICIOS DE ARQUITECTURA

Sus muebles y buen aparte de sus objetos de diseño son verdaderos ejercicios de composición arquitectónica o, al menos, de composición de elementos arquitectónicos. Se reconoce en ellos la herencia explícita de los *cabinets de curiosité* del renacimiento, muebles en los cuales la estructura y la decoración eran verdaderos concentrados de piezas arquitectónicas²⁶¹. Marco Zanini, integrante de Sottsass y asociados, solía definir al estudio como la *"boutique del renacimiento florentino del siglo XX"*. Al igual que muchos otros arquitectos y diseñadores, Sottsass ha ensayado todas las variantes posibles de integración de su vocabulario personal. Su sistema de signos es interpretado en un amplio rango de escalas de proyecto que van desde una casa a una pieza de joyería. Las relaciones establecidas entre estos arquetipos son, sin embargo, absolutamente nuevas. Las piezas dialogan desde relaciones ambiguas y poco convencionales. Se perciben las manos del niño-adulto manejando los hilos de la composición a voluntad, habilitando el renacimiento contemporáneo de viejos *capricci*²⁶². Se alude reiteradamente a la idea de inestabilidad. Los distintos componentes aparecen en busca del equilibrio, apoyados en aristas, vértices o mensulando misteriosamente. Inestabilidad que representa la aceptación de la ausencia de una verdad que, para Sottsass, se vuelve cada vez más violenta con el paso del tiempo: "Uno vive pero sabe ya que puede morir, no sé, existe siempre este pensamiento doble que conduce a imaginar que todo es inestable; que no hay nada definitivo"²⁶³. Consecuentemente, en sus composiciones existirá siempre una aproximación desafiante hacia las estructuras estables a través de un distanciamiento de lo esperable. Alteraciones de la costumbre cromática, estabilidad física, previsibilidad material o convencionalidad escalar. Pequeños pórticos, templos, casas arquetípicas o series de columnas, aparecen habitando rincones de piezas de mobiliario, al tiempo que esos propios muebles contenedores exhiben atributos arquitectónicos. Arquitecturas dentro de arquitecturas: *matrioskas* arquitectónicas.

261 En "Objet, mobilier, architecture" dentro del Catálogo de la Exposición "Ettore Sottsass et le design italien", Centro Georges Pompidou, setiembre 2008-marzo 2009

262 Según el Diccionario de la Real Academia Española: Obra de arte en que el ingenio o la fantasía rompen la observancia de las reglas

263 Vargas, Davide, "Conversazione con Ettore Sottsass", disponible [en línea] en <http://www.archimagazine.com/asott.htm>



Ettore Sottsass

[EP-161] De izquierda a derecha:

Totem Menta, 201 cms

Totem, para *Bitossi*, h 57 cms

Florero *Juliette*, 2006, h 56 cms

Centro de mesa *Mumansk*, 1982, h 20,3 cms

2 *Totems*, para *Bitossi*, h 57 cms Florero *Malide*, h 47 cms

Florero *Ombrella di Buddha*, h 41,6 cms

[EP-162] Exposición *Vorrei Sapere Perchè Trieste*, 2007

[EP-163,164] Exposición *Paysages*, *Sottsass à Sèvres*, 1993-2006

Las obras de Sottsass se parecen mucho a sus dibujos. Quiero decir que ambas comparten la misma expresión primaria y esencial, la misma espontaneidad infantil, el mismo carácter de eslabón de un manifiesto continuo que consolida su identidad en la medida que sigue girando sobre su propio eje. Sottsass utiliza con frecuencia el sistema perspectivo paralelo para bocetar sus ideas. El punto de vista en este sistema está conceptualmente colocado a una distancia infinita. Como tal, es un punto de vista tan real como improbable, ya que desde esa distancia difícilmente podemos distinguir algo. Un ojo objetivo crea una distancia para apreciar objetivamente la realidad desde el exterior. Por lo tanto lo que percibe son objetos cuya escala es referenciable solamente de mediar figuraciones convencionales reconocibles dentro o fuera del mismo. Pero rara vez los objetos representados revelan sus verdaderas dimensiones. El universo formal se deja voluntariamente abierto a la especulación dimensional. Tanto la elección del sistema de representación como la opción expresiva adoptada, coinciden entonces en afirmar la ambigüedad escalar de la composición, que puede ser interpretada, alternativamente, como pequeño objeto, mueble o arquitectura.

NUEVA VIDA

“La idea de ‘Memphis’ me vino a la mente yendo al almacén una mañana. Dos viejitos vendían, bizcochos y leche; todo estaba hecho de laminado plástico y tenía esa inocencia plena de gracia que me hizo pensar que se podía hacer poesía hasta con el laminado, no solo con madera de nogal”, comentaba Sottsass en un coloquio informal organizado por la revista Domus en marzo de 2004 ²⁶⁴.

Este interés por el contraste expresivo y la contradicción estará siempre presente en sus proyectos. “Siempre pensé que la utilización de dos lenguajes engendra una nueva vida” ²⁶⁵, afirma Sottsass. La fecundidad probada de este recurso se extiende también al campo de la identidad escalar, donde Sottsass juega explícitamente con la trasgresión de la imagen colectiva y por lo tanto esperable de lo que debe ser un mueble, un edificio o un objeto de diseño.

El resultado son ejercicios compositivos que rehúsan a perpetuarse en un lugar único, firme y establecido. Proyectos con identidad múltiple, que pertenecen simultáneamente a varios universos, que contemplan en

²⁶⁴ Coloquio “En el mundo de los objetos”, organizado por la revista Domus, con la participación de veteranos diseñadores como: Mari, Branzi, Magistretti, Mendini y Sottsass, en Domus 869 n° Marzo, 2004

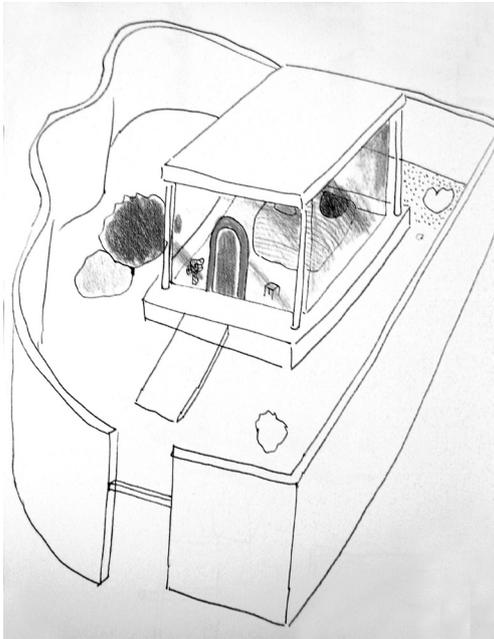
²⁶⁵ Muñoz-Alonso, Lorena, *Loc.Cit.*



[EP-165]



[EP-166]



[EP-167]



[EP-168]

Ettore Sottsass:

[EP-165] *Casa Nanon*, 1995-98, Lanaken Bélgica

[EP-166] *Casa Olabuenaga*, 1989-97, Maui, Hawaii,

[EP-167] Ilustración de *Sottsass 151 Drawings*, publicado en 1997

[EP-168] Ettore Sottsass dibujando

Foto Luca Fregoso, 1973

su lógica compositiva la convivencia pacífica -y fértil- de varias escalas y que operan como objetos y, a la vez, como modelos a escala de otros objetos.

ESCALAS IMBRICADAS (MICRO-MACRO-MICRO)

Los objetos de diseño y las piezas de mobiliario que proyecta Ettore Sottsass son, en sus propias palabras, "pequeñas arquitecturas". Al mismo tiempo, parecería que el devenir natural de su actividad profesional -que hizo que paulatinamente su carrera como diseñador prevaleciera frente a su labor como arquitecto-, hubiera incidido en el hecho que al abordar el proyecto de arquitectura, Sottsass lo haga desde la misma dinámica y con las mismas lógicas que cuando diseña en rangos dimensionales menores. En consecuencia sus arquitecturas terminan por asemejarse a versiones ampliadas de sus propios muebles.

Ahora bien, si es razonable afirmar que sus muebles y objetos son micro-arquitecturas, entonces sus edificios vienen a ser algo así como macro-[micro-arquitecturas]. Y si tenemos además en cuenta que, como es frecuente, los proyectos de arquitectura son presentados mediante modelos, podemos concluir que esas maquetas se convierten entonces de forma automática en ulteriores eslabones en la esquizofrénica cadena de escalas imbricadas, pasando a ser algo así como: micro-[macro-[micro-arquitecturas]]

Este trabalenguas revela la manipulación absolutamente libre y despreocupada por la convencionalidad -entre otras- de los rangos escalares. Los proyectos de Ettore Sottsass poseen resortes internos que permiten que la escala se transforme en un atributo de diseño interpretable.

Cuando, con motivo de una exposición se confrontan cara a cara, objetos de diseño, muebles y arquitecturas - presentadas en doble versión: como pabellones y como modelos a escala-, los ecos y resonancias internas hacen combustión. Francesca Balena, por ejemplo, describe de este modo la experiencia de la Exposición llevada adelante en el año 2005 en el MART de Rovereto: "Después de haber visto en la sección dedicada al 'design' tantos objetos fuera de escala, grandes objetos de cristal e inmensas cerámicas, el espacio dedicado a la arquitectura [dentro de un pabellón que toma la forma de una gran casa arquetípica], ejemplificada como es normal a través de maquetas, fotos y dibujos de proyecto, parece un pueblo en miniatura"²⁶⁶.

266 Balena Arista, Francesca, "Sottsass al MART", reseña de la exposición "Sottsass. Progetti 1946-2005", MART, Museo di Arte Moderna di Trento e Rovereto, febrero-mayo 2005, disponible [en línea] en <http://architettura.supereva.com/sopralluoghi/20050309/index.htm> / 9marzo 2005

PAPEL

Sottsass habla de sí mismo como de un fanático del papel, que vuelve a los mismos comercios, de Nueva York a Madras, para comprar hojas de todo tipo: "hechas a mano, rugosas, todas torcidas, especiales para acuarela y témpera, a las que se agregan papeles de todo tipo que encuentro aquí y allá"²⁶⁷.

Papel que, en el desarrollo de su obra, representa el soporte indispensable sobre el cual todo confluye y se unifica. Aun menos que en sus objetos, en el mundo gráfico de Sottsass ninguna interpretación es unívoca, toda lectura y todo encuentro son posibles. Es el espacio del juego libre. Sin tiempo, sin lugar y sin más escala que la de la hoja. El papel es probablemente el espacio en el cual sus proyectos -y sobre todo las relaciones que entre estos se establecen- se perciben con mayor integridad. La consistencia de la investigación proyectual se pone de manifiesto intensamente en dos de las publicaciones más interesantes sobre el trabajo de Ettore Sottsass: *151 drawings* y *700 drawings*.

El papel del dibujo vuelve transparentes las intenciones y convicciones detrás de cada diseño y recupera el conjunto de su obra, con un sentido de unidad absoluta, como si de un solo proyecto se tratase. Tal vez, así sea.

²⁶⁷ en Recensión del libro: *Ettore Sottsass: Esercizi*, Editorial Alberico Cetti Serbelloni, Milán, 2001, en Domus Febrero, 2002